



Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO**  
**Centros y Periferias en el Arte**

**José Tragó y Arana (1856-1934)**  
**Pianista y compositor español**

**Tesis Doctoral**

**MARÍA ALMUDENA SÁNCHEZ MARTÍNEZ**

**Director**

**RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ**

# ÍNDICE

## VOLUMEN I

AGRADECIMIENTOS	8
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	9
1.1 Perspectiva historiográfica de la figura de José Tragó	9
1.2. Fuentes	18
1.3. Metodología	24
CAPÍTULO 2. PERFIL HUMANO Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA FIGURA DE JOSÉ TRAGÓ	33
CAPÍTULO 3. LOS PRIMEROS AÑOS. LA FORMACIÓN EN LOS CONSERVATORIOS DE MADRID Y PARÍS	54
3.1 Entorno familiar	54
3.2. Los primeros estudios musicales y conciertos en Madrid	77
3.2.1. Estructura organizativa del Conservatorio madrileño durante los años de formación de José Tragó (1867-1870)	77
3.2.2. Alumno en la clase de piano de Eduardo Compta	81
3.2.3. La enseñanza del piano en el Conservatorio de Madrid desde su fundación hasta los años de formación de José Tragó (1830-1870)	88
3.2.4 Los estudios de armonía con José Aranguren	109
3.2.5. Los primeros conciertos	112
3.3. La formación en Francia	135
3.3.1 El Conservatorio de París	135
3.3.2 Alumno en el Conservatorio de París	140
3.3.3 La aportación de Georges Mathias a la formación pianística de José Tragó.	159
3.3.3.1. Los consejos para el estudio del piano de Mathias: El manuscrito Tragó	166
CAPÍTULO 4. LA ACTIVIDAD CONCERTÍSTICA DE JOSÉ TRAGÓ DESDE 1878 HASTA 1889	190
4.1. El regreso a Madrid	190
4.1.1 Los primeros conciertos en el teatro de la Comedia	190
4.1.2 La primera colaboración con la Sociedad de Conciertos de Madrid	199

4.1.3 Otros conciertos durante la primavera de 1878	208
4.2. Entre Francia y España	216
4.2.1 Los conciertos de 1879. El primer concierto en la sala Pleyel	216
4.2.2 Los conciertos de 1880	224
4.2.3 Los conciertos con la orquesta de Jules Pasdeloup	235
4.2.4 La conmemoración del Segundo Centenario de Calderón de la Barca	248
4.2.5 Los conciertos en Barcelona y Bilbao con Enrique Fernández Arbós	258
4.3. Tragó se instala definitivamente en España.	278
4.3.1 La inauguración de la Sala Zozaya	278
4.3.2 El concierto con Chapí en el Teatro de la Comedia	287
4.3.3. La actividad interpretativa durante 1886.	295
4.3.3.1 Los conciertos con Sarasate en Bilbao	301
4.3.4 La actividad interpretativa en los años 1888-1889.	319
4.3.4.1 El concierto con el Orfeón Matritense en el Salón Romero	319
4.3.4.2 Concierto en el Teatro Goyarre de Bilbao y últimos conciertos de la década	325
CAPÍTULO 5. ACTIVIDAD CONCERTÍSTICA DE TRAGÓ DURANTE LAS DÉCADAS DE 1890 Y 1900	337
5.1 La actividad interpretativa de 1890 a 1892	337
5.1.1 Los conciertos de 1890	337
5.1.1.1. Segunda colaboración con la Sociedad de Conciertos de Madrid.	338
5.1.1.2. Otros conciertos durante 1890. Una nueva colaboración con Fernández Arbós.	355
5.1.2. Actividad interpretativa en 1891.	362
5.1.2.1 .Los conciertos en la Embajada de Francia y en el Ateneo.	362
5.1.2.2. Concierto con la Sociedad Coral de Bilbao en el Nuevo Teatro	366
5.1.3. Actividad interpretativa en 1892.	373
5.1.3.1. Tercera colaboración con la Sociedad de Conciertos de Madrid.	373
5.1.3.2. Nuevas actividades vinculadas con la Sociedad Coral de Bilbao. El Concurso de Orfeones, Bandas y Charangas de Bilbao y el Certamen de Madrid.	380
5.1.3.3. Concierto en el Palacio Real en honor de los Reyes de Portugal	389

5.2. Las Sesiones de Música clásica de piano.	392
5.2.1. El primer ciclo de Sesiones de música clásica de piano. Febrero-abril 1894	392
5.2.2. El segundo ciclo de Sesiones de música clásica de piano. Marzo-abril 1895.	423
5.3. La actividad interpretativa en los últimos años de la década de 1890.	447
5.3.1 Otros conciertos celebrados en 1895.	447
5.3.1.1. La velada en el Casino Militar de Madrid	447
5.3.1.2. Concierto a beneficio de las víctimas del “ <i>Reina Regente</i> ”.	454
5.3.1.3. Concierto en el Palacio Real de Madrid.	459
5.3.2. Actividad interpretativa en 1896.	463
5.3.2.1. Los conciertos en el Salón Romero.	463
5.3.2.2. El concierto para la Quinta Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes.	470
5.3.2.3. Las veladas a beneficio de la Asociación de la Prensa.	473
5.3.2.4. Conciertos en San Sebastián, Biarritz y Bilbao.	483
5.3.3. Actividad interpretativa en 1897: Los conciertos en Sevilla	503
5.4. Actividad interpretativa durante la primera década del siglo XX. Los últimos conciertos.	512
5.4.1. Los conciertos en el Teatro Español.	512
5.4.2. Los conciertos en el Teatro de la Comedia.	531
CAPÍTULO 6. APORTACIONES DE JOSÉ TRAGÓ A LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA	554
6.1. La labor interpretativa en la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Primera etapa de colaboración (1886-1889)	554
6.2. La <i>Sociedad de Música Clásica di Camera</i>	593
6.2.1. Los conciertos en Oporto. Febrero 1889	595
6.2.2. El regreso a Madrid. El concierto en el Ateneo.	613
6.2.3. La primera serie de conciertos en el Salón Romero. Marzo - abril de 1889	616
6.2.4. Otros conciertos al término de la primera serie. El concierto en el Palacio Real de Madrid.	637
6.2.5. La segunda serie de conciertos. Noviembre 1889 - enero 1890	641

6.2.6. Tercera y última serie de conciertos. Noviembre - diciembre de 1890	673
6.3. Segunda etapa de colaboración de José Tragó con la <i>Sociedad de Cuartetos</i> (1891-1894)	692
6. 4. Otros conciertos de música de cámara	712
6.4.1 Las sesiones de música de cámara con Tomás Bretón y Víctor Mirecki.	712
6.4.2 Los conciertos con Sarasate	714
6.4.3. Los conciertos con el Cuarteto Crickboom	719
CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DEL REPERTORIO	745
VOLUMEN II	
CAPÍTULO 8. JOSÉ TRAGÓ ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO	1
8.1 El nombramiento de José Tragó como Académico de Número.	1
8.2. La labor de José Tragó como Académico de Bellas Artes.	9
CAPÍTULO 9. LA LABOR PEDAGÓGICA DE JOSÉ TRAGÓ EN LA ESCUELA DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.	26
9.1. El ejercicio de oposición	26
9.2. El desarrollo de la función docente 1886-1928: los alumnos	46
9.2.1. La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Emilio Arrieta (1886-1894)	46
9.2.2. La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Jesús de Monasterio (1894-1897)	64
9.2.3. La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Ildefonso Jimeno de Lerma (1897-1901)	69
9.2.4. La labor docente (de José Tragó) durante la primera etapa directiva de Tomás Bretón (1901-1911)	77
9.2.5. La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Cecilio de Roda (1911-1912)	125
9.2.6. La labor docente (de José Tragó) durante la segunda etapa de dirección de Tomás Bretón (1913-1921)	133
9.2.7. La labor docente (de José Tragó) durante la segunda etapa de dirección de Antonio Fernández Bordas (1921-1928). La jubilación.	147

9.3. El magisterio (de José Tragó) en Manuel de Falla y Joaquín Turina	159
9.4. Los últimos años	189
CAPÍTULO 10. ANÁLISIS DE LA OBRA COMPOSITIVA DE JOSÉ TRAGÓ.	205
10.1. Obras para piano	206
10.1.1. Obras de música de salón	209
10.1.1.1 Danzas de salón	209
10.1.1.2 Otras obras de salón	229
10.1.2. Obras basadas en elementos populares	244
10.1.2.1. Obras basadas en la música popular española	244
10.1.2.2. Obras basadas en la música popular foránea	253
10.2. Obras para canto y piano	257
10.3. Obras para solfear	270
CAPÍTULO 11. ANÁLISIS DE LA OBRA TEÓRICA	279
11.1. El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento.	280
11.2. Estudio sobre las figuras de adorno: A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano.	311
CAPÍTULO 12. ANÁLISIS DE LA OBRA DIDÁCTICA	320
12.1. La enseñanza pianística en el conservatorio de Madrid durante el periodo docente de José Tragó (1886-1928). La obra didáctica de Tragó en el marco pedagógico de la época.	320
12.2. Análisis de la colección <i>Escuela de Piano</i> .	336
CAPÍTULO 13. ANÁLISIS DEL REPERTORIO DIDÁCTICO	463
13.1. Análisis del repertorio didáctico interpretado por los alumnos de Tragó en el Conservatorio de Madrid.	463
13.2. Análisis del repertorio pianístico que Manuel de Falla estudió bajo el magisterio de Tragó.	468
13.3. Análisis de las indicaciones manuscritas de Tragó referentes a la interpretación pianística, localizadas en partituras de sus alumnos.	472
CAPÍTULO 14. CONCLUSIONES	516
CAPÍTULO 15. BIBLIOGRAFÍA	520
15.1. Libros	520

15.2. Diccionarios	522
15.3. Catálogos	523
15.4. Capítulos de libros y artículos en revistas	523
APÉNDICE I. CATÁLOGO DE LA OBRA DE JOSÉ TRAGÓ	525
1. Catálogo de la obra compositiva	526
1.1 Obras para piano solo	526
1.2 Obras para canto y piano	531
1.3. Obras para solfear	532
2. Catálogo de la obra teórica	533
3. Catálogo de la obra didáctica	536
3.1. Obra didáctica manuscrita	536
3.2. Obra didáctica impresa: Métodos de piano revisados, ordenados y digitados por Tragó.	537
APÉNDICE II. ESCRITOS DE TRAGÓ	549
2.1. Artículos	549
2.2. Escritos de carácter pedagógico	567
2.3. Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	583
APÉNDICE III. EPISTOLARIO	633
3.1. Correspondencia general.	633
3.2. Correspondencia con Manuel de Falla	639
3.3. Epistolario relacionado con la interpretación de música de cámara	655
3.4. Correspondencia del Conservatorio sobre el ejercicio de oposición.	664
3.5. Correspondencia familiar	666
APÉNDICE IV. REPERTORIO DE JOSÉ TRAGÓ	680
4. 1. Repertorio general	680
4.2. Obras estrenadas por José Tragó	715
4.3. Relación de las obras interpretadas por Tragó con la Sociedad de Cuartetos.	721
4.4. Relación de las obras interpretadas por Tragó en la Sociedad de Música Clásica di Camera	727
4. 5. Repertorio didáctico	732
APÉNDICE V. PROGRAMAS DE CONCIERTOS	737

5.1 Relación general de programas de conciertos	737
5.2. Programas de la sociedad de cuartetos en los que participó José Tragó	786
5.3. Concursos ofrecidos por la Sociedad Música Clásica di Camera	812
5.4. Otros conciertos de música de cámara	825
APÉNDICE VI. OTROS DOCUMENTOS	829
6.1 Títulos	829
6.2. Fotografías	831
APÉNDICE VII. PARTITURAS	836



## **AGRADECIMIENTOS**

Son tantas las personas a las que tengo que estar agradecida por su ayuda en la realización de este trabajo que no sé cómo expresar mi gratitud por todo el apoyo que me han prestado; pero sin duda a la primera persona que quiero dar las gracias es a mi tutor el Dr. Ramón Sobrino. Sin su ayuda, su apoyo constante y vital en los momentos difíciles, su paciencia, su perseverancia y su convicción de que este trabajo podía y debía salir adelante, no hubiera sido posible realizar esta Tesis.

También deseo darlas gracias a la doctora M<sup>a</sup> Encina Cortizo por su constante apoyo y ayuda, al Dr. Emilio Casares y al personal de la SGAE, que me prestaron su ayuda con gran amabilidad. Al personal de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y en especial al que fue su director Carlos José Gosálvez. Al personal de la Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, y al del Archivo Canuto Berea de la Diputación de La Coruña. Al señor Yvan Nommick, antiguo director del Archivo Manuel de Falla y a Alfredo Morán del archivo Joaquín Turina.

Quiero dedicar un especial recuerdo a Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Arana, dos personas maravillosas cuyo testimonio y colaboración fue esencial para la elaboración de este trabajo.

También quiero agradecer a las doctoras de la Universidad de Oviedo Miriam Perandones Lozano, Paula García Martínez, Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo, Eva García Fernández y Mónica García Velasco toda la ayuda y el ánimo constante que me han proporcionado.

En último lugar quiero agradecer a mi familia su constante apoyo. A mis padres que han sido mi ejemplo a seguir, mi faro de guía y mi amparo en los momentos de desasosiego. A mi hermana la Dra. Ruth Sánchez Martínez, que ha sido mi hermana y mi consejera en muchos momentos de la realización de la tesis. Finalmente quiero agradecer a las personas que han compartido conmigo el día a día de este trabajo y sin cuyo apoyo jamás hubiera realizado. Mi marido David, ha sido mi apoyo constante, ha compartido conmigo las alegrías y las penas que surgieron durante el desarrollo de este trabajo, y también quiero agradecer su apoyo a mis hijos Alba y Santiago, a los que adoro y deseo que disfruten tanto del conocimiento de la música como ha disfrutado su madre. A ellos les dedico esta Tesis, tal y como se lo prometí un día mientras les arropaba.

## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Perspectiva historiográfica de la figura de José Tragó

Al abordar el estudio del pianista y compositor José Tragó, pretendemos ampliar el conocimiento existente sobre la figura musical de uno de los intérpretes, compositores y profesores de piano más relevantes del panorama musical español en la transición del siglo XIX al XX.

Uno de los motivos que nos impulsó a hacer este estudio fue la creencia en la necesidad de realizar una investigación documentada sobre una personalidad fundamental en el pianismo español, sobre la que existían muy pocas referencias bibliográficas. Con este trabajo pretendemos hacer una labor de recuperación de una parte de la historia y repertorio pianístico español hasta ahora prácticamente desconocido. Es un patrimonio cultural que existe y que resulta necesario para el estudio del periodo artístico en el que vivió y desarrolló su faceta musical José Tragó. Junto a las figuras más conocidas del panorama pianístico de los siglos XIX y XX, hay otra serie de autores que aparecen muchas veces solamente mencionadas, aunque su participación en la vida musical haya sido importante.

José Tragó fue un músico que gozó de mucha fama en vida. Quizás su popularidad dentro del ambiente musical fue mucho más notable durante el último tercio del siglo XIX, época en la que el pianista se dedicaba especialmente a su labor como concertista. Este hecho lo demuestran la importante cantidad de referencias que encontramos en los periódicos. Con el comienzo del siglo XX, Tragó decide poner fin a su carrera interpretativa y se dedica plenamente a la enseñanza. Es a partir de esta época cuando el pianista decide formar una escuela de intérpretes desde su cátedra de piano del Conservatorio de Madrid. Por este motivo, las referencias sobre su figura en el siglo XX se suelen limitar a la faceta de docente de compositores prestigiosos como Manuel de Falla o Joaquín Turina, y descuidan su actividad interpretativa y compositiva.

La faceta de José Tragó como compositor es prácticamente desconocida. Hasta el momento las alusiones a su obra eran escasas, citándose alguna obra más conocida que el autor había publicado y registrado en la propiedad intelectual como el *Zortzico* o

la colección didáctica *Escuela de Piano*<sup>1</sup>. Tal situación supuso que cuando se procedió a la investigación nos encontramos ante la falta de una catalogación exhaustiva de la obra. A esta circunstancia se une la aparición de partituras manuscritas del autor que necesitarían una nueva edición.

Con la muerte de José Tragó su figura cayó prácticamente en el olvido. Ello provoca que exista mucha más información en fuentes contemporáneas al artista que en publicaciones de nuestros días. Las referencias a la figura de José Tragó se limitaron hasta este momento a breves apuntes biográficos contenidos en diccionarios enciclopédicos, que hacían referencia a la actividad concertística y docente de este pianista. En ellos se descuida todo lo referente a la mención y comentario de sus composiciones y métodos didácticos de piano. Estas fuentes nos aportan datos que en muchos casos resultan poco específicos e incluso en algún caso erróneos.

Es significativo que el nombre de Tragó no aparece en los diccionarios internacionales como el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el *Diccionario Oxford de la Música* o el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*; reduciéndose las consultas a diccionarios de ámbito nacional.

La primera fuente que nos transmite información sobre José Tragó es el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, de Baltasar Saldoni, escrito en 1881. En ella se encuentran datos correspondientes a los primeros años del concertista; pero resulta insuficiente debido a la prontitud de su publicación respecto a la biografía del músico. No obstante, la información aunque escasa es bastante exacta y nos permite una primera aproximación biográfica<sup>2</sup>.

El *Diccionario de la Música* de Luisa Lával, editado en Madrid en 1899, ofrece una breve reseña sobre la vida de Tragó en la que ya se comentan aspectos sobre su labor docente, pero sin ninguna alusión a su faceta compositiva. Hace referencia a aspectos sociológicos como el entusiasmo del público ante los conciertos de Tragó; y de

---

<sup>1</sup> Iglesias Martínez, Nieves (ed.) *La Música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1997, p. 367.

<sup>2</sup> Saldoni, Baltasar: *Diccionario Biográfico- Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Vol. III-IV; s.l. 1881.

la personalidad del artista, explicando que la poca salud de éste no le permite ofrecer conciertos tan frecuentemente como quisiera<sup>3</sup>.

En 1947 se edita el *Diccionario Enciclopédico de la Música* dirigido por A. Albert Torrellas. Esta obra contaba con colaboraciones de músicos de la época tan importantes como Conrado del Campo, Carlos Chávez, Jesús Guridi, Ángel Muñiz Toca, José Subirá Puig y Joaquín Turina entre otros. Es una referencia breve pero que aporta algunos datos referentes a los nombres de alumnos formados por Tragó. También se menciona su inclusión en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. No obstante, no hallamos ninguna fecha concreta sobre conciertos ni nombres de obras escritas por el autor, aunque el diccionario las califique como “obras de gran belleza”<sup>4</sup>. Exactamente la misma información es la que recoge el *Diccionario de la Música Ilustrado*, dirigido por Jaime Pahissa y Clemente Lozano, publicado también en Barcelona. Aunque el libro no muestra ninguna fecha de publicación, el contenido y la editorial hacen suponer que es de las mismas fechas que el diccionario anterior<sup>5</sup>.

El *Diccionario de Música* de Joaquín Pena e Higinio Anglés, aporta datos más precisos que los anteriores. Aparecen por primera vez las fechas de nacimiento y defunción, especificando el día y el mes; y se citan los conciertos en los que Tragó acompañó a Sarasate, aunque sin determinar fechas concretas. También nombra el *Zortzico* para piano como la composición más relevante del autor<sup>6</sup>. El *Diccionario Biográfico de la Música* de J. Ricart Matas designa a los maestros que formaron en España y Francia al pianista, como Eduardo Compta, José Aranguren y Georges Mathias; sin embargo no profundiza en la etapa de concertista y no realiza ninguna alusión a la obra creativa<sup>7</sup>. Una publicación más reciente es el *Diccionario Biográfico Músicos Españoles de Todos los Tiempos* recopilado por Juan Piñero García. Esta obra

---

<sup>3</sup> Lálcal, Luisa: *Diccionario de la Música: técnico, histórico, bio- bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1899, p. 544.

<sup>4</sup> Albert Torrellas, A. (ed.): *Diccionario Enciclopédico de la Música: biografías-bibliografía-monografías- historia- argumento de óperas*, Vol III, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1947, p. 643.

<sup>5</sup> Pahissa, Jaime y Lozano, Clemente (ed.): *Diccionario de la Música Ilustrado: terminología- historia-biografía- bibliografía- organografía- coreografía- iconografía- retratos autógrafos*, Vol. II, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones. (s.f.), p. 1154.

<sup>6</sup> Pena, Joaquín y Anglés, Higinio (ed.): *Diccionario de la Música*, Vol. II, Barcelona, Labor, 1954, p. 2137.

<sup>7</sup> Ricart Matas, Josep: *Diccionario Biográfico de la Música: con ciento ochenta y cuatro retratos*, 3.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Iberia, 1980, p. 1041.

muestra una información muy escasa, que no aporta datos específicos sobre fechas de conciertos ni de los programas. Además menciona datos que deben ser cuestionados, como los conciertos que supuestamente ofreció Tragó en América<sup>8</sup>.

Un error que llama especialmente la atención al consultar estas fuentes biográficas es el cambio que se observa de unos diccionarios a otros en la fecha de nacimiento de Tragó. Se produce una variación según las fuentes, que citan el año 1856 o 1857; siendo mayor el número de diccionarios que toman la segunda fecha como válida. Sin embargo 1857 no es el año correcto de nacimiento, sino el anterior; lo que hace suponer que las diversas biografías toman datos de las anteriores, sin contrastarlos. Diccionarios como el de Saldoni o Luisa Lálcal aportan el año correcto; pero con el paso de los años se produce un error en la datación que ha llegado en algunas fuentes hasta nuestros días. Este hecho nos planteó la necesidad de consultar dos documentos que despejasen la incógnita. Uno de ellos fue la *Partida de Nacimiento* conservada en el Archivo de la Villa de Madrid; y otro la *Partida de Bautismo* que se encuentra en la Parroquia madrileña de San Sebastián.

La referencia más reciente sobre la biografía de José Tragó se encuentra en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>9</sup>, que hemos elaborado a partir de los datos obtenidos de nuestra investigación, recopilados de manera exhaustiva y contrastada. Esta biografía aborda la trayectoria musical de Tragó desde una perspectiva integral, en la que figura el desarrollo cronológico de su faceta interpretativa y el repertorio ejecutado tanto en los conciertos solistas como intérprete de música de cámara, su labor pedagógica y como académico de Bellas Artes, así como el análisis de la obra compositiva. Como complemento a esta biografía se incluye por primera vez un catálogo de la obra del autor, en el que figuran la obra compositiva, los escritos teóricos y las obras didácticas.

Otro tipo de publicaciones en las que encontramos información sobre el autor pertenecen a bibliografías más específicas. Quizás el libro que más información recoge sobre éste es la obra de Rogelio Villar *Músicos Españoles II*, en la que el escritor dedica

---

<sup>8</sup> Piñero García, Juan: *Músicos Españoles de Todos los Tiempos: Diccionario Biográfico*, Madrid, Tres, 1984, p. 425.

<sup>9</sup> Sánchez Martínez, M<sup>a</sup> Almudena: “José Tragó Arana”, *DMEH*, Vol X, Madrid, SGAE, 2002, pp. 435-37.

un capítulo a la figura de José Tragó. En sus páginas encontramos una biografía mucho más detallada del pianista. El autor nombra intérpretes que tocaron junto con Tragó como Sarasate y Albertini; especifica las colaboraciones de Tragó con orquestas como la *Sociedad de Conciertos* y la *Sociedad de Cuartetos*, y transmite la técnica interpretativa que poseía éste cuando tocaba el piano. Rogelio Villar también explica una faceta más personal del artista mencionando las preferencias y pensamiento de Tragó sobre las diferentes corrientes musicales.

“Tragó es uno de nuestros músicos más cultos. Yo que he tenido el gusto de hablar muchas veces con el ilustre maestro, conozco su pensamiento sobre las últimas tendencias del arte musical, del cual conoce y admira su evolución en aquello que representa una novedad positiva; pero como artista equilibrado y serio, le repugnan las extravagancias caprichosas”<sup>10</sup>.

Hay que tener en cuenta que Rogelio Villar y Tragó eran compañeros de profesión. Los dos se dedicaban a la docencia en el Conservatorio de Madrid. Además de la profesión les unía una gran amistad y admiración que queda reflejada en dedicatorias u opiniones que encabezan algunas de sus composiciones<sup>11</sup>.

En 1942 A. Miró Bachs escribe el libro *Cien músicos célebres españoles*. Esta publicación es una recopilación de biografías de músicos españoles de todos los tiempos. El autor muestra biografías de músicos muy cercanos a Tragó como Enrique Arbós, Emilio Arrieta, Ruperto Chapí, Jesús de Monasterio, Pablo Sarasate o Joaquín Malats. Estos nombres forman una larga relación de músicos entre los cuales uno de los grandes ausentes es José Tragó<sup>12</sup>.

La *Historia de la música española e hispanoamericana* de José Subirá hace un breve recorrido por los pianistas españoles más significativos del siglo XIX, partiendo desde los precursores de la escuela de piano española Pedro Ábeniz y Pedro Tintorer, hasta intérpretes más recientes como Albéniz, Granados o Malats. José Tragó solamente aparece nombrado. Subirá aporta como único dato sobre Tragó las fechas de nacimiento

---

<sup>10</sup> Villar, Rogelio: *Músicos españoles II*, Madrid, p.163.

<sup>11</sup> Villar, Rogelio: *Serenata andaluza para piano*, Madrid, A. S. Arista, (s.f.). Dedicatoria: Al Eminente Pianista D. José Tragó.

Villar, Rogelio: *Canciones leonesas*, s.l., s.f. Opinión de Tragó junto con la de Tomás Bretón, Valentín de Arín y Joaquín Larregla sobre esta obra.

<sup>12</sup> Miró Bachs, A. *Cien músicos célebres españoles*, Barcelona, Ediciones Ave, 1942.

y defunción, siendo la primera de ellas errónea<sup>13</sup>. El mismo autor en su obra *La música en la Academia*, menciona con mucha mayor profundidad la labor del músico dentro de esta institución<sup>14</sup>.

Otra referencia bibliográfica que aborda superficialmente la figura de Tragó es el libro de Federico Sopeña *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Aporta aspectos de Tragó relacionados exclusivamente con su actividad docente. Las alusiones a Tragó se refieren su labor como renovador en la enseñanza de piano en el Conservatorio, que hace escuela “europea” al aplicar los conocimientos adquiridos en Francia. También se le señala como maestro de compositores como Falla y Turina. Al final del libro aparecen unas relaciones de personas vinculadas al conservatorio en las que el pianista figura en su actividad de profesor dentro de la categoría de los numerarios de piano; como uno de los primeros alumnos que obtuvo el primer premio de piano en la institución; y en calidad de profesor del Conservatorio que forma parte de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando<sup>15</sup>.

Las *Memorias de Enrique Fernández Arbós*, documentadas e ilustradas por José Luis Temes<sup>16</sup>, son una monografía que ofrece muchos datos sobre la vida de Tragó a través de la visión que de él tiene su amigo Arbós. Este violinista escribe intercalados entre sus vivencias personales, algunos momentos de su vida que compartió con el pianista. Las memorias son una fuente importante para esclarecer conceptos como la formación del *Cuarteto di camera*, la preparación de los dos intérpretes para los conciertos que dieron en Barcelona en la primavera de 1882, o el examen de oposición al Conservatorio de Madrid de Arbós en el que fue acompañado por Tragó.

Los dos músicos, además de colaborar en el *Cuarteto di camera*, habían sido compañeros de claustro en el Conservatorio y miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A estas circunstancias se suma el hecho de que Tragó era asiduo oyente de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós, que

---

<sup>13</sup> Subirá, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p.665.

<sup>14</sup> Subirá Puig, José: *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1980, 247 p.

<sup>15</sup> Sopeña Ibáñez, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.

<sup>16</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904). Notas y Documentación gráfica por José Luis Temes*, Madrid, Alpuerto, 2005.

escuchaba complacientemente las críticas recibidas de su amigo sobre la interpretación<sup>17</sup>.

En la bibliografía musical destacan también dos libros que pretenden mostrar una visión global del panorama musical español durante los siglos XIX y XX. Nos referimos a la *Historia de la música española V. Siglo XIX*, de Carlos Gómez Amat, y la *Historia de la música española VI. Siglo XX*, de Tomás Marco.

El libro de Carlos Gómez Amat ofrece bastantes alusiones a José Tragó. Le califica como “figura importantísima” que introduce en España la escuela chopiniana. No sólo alude el autor a la faceta de profesor de Tragó, sino que menciona sus colaboraciones como miembro de la *Sociedad de Cuartetos* y del *Cuarteto di Camera*. Considera un hecho sin precedentes en la música española que un pianista convocase al público madrileño para que escuchara una serie de sesiones, dedicadas exclusivamente a la música de piano. El autor se refiere con este comentario a las denominadas *Sesiones de música clásica de piano*, ofrecidas por Tragó en 1895. Carlos Gómez Amat recoge en este libro unas palabras de su padre el compositor Julio Gómez, que aunque no había sido discípulo de Tragó recordaba cariñosamente al maestro:

“Su temperamento era tan extraordinariamente sensible, que le costaba a veces una enfermedad el contacto con el público. Recuerdo que los alumnos del Conservatorio le oíamos muchas veces desde los pasillos, con verdadero asombro; pero cuando se daba cuenta que alguien le oía, cerraba el piano e interrumpía nuestra deleitosa audición. En la enseñanza realizó una labor inolvidable”<sup>18</sup>.

La obra escrita por el compositor Tomás Marco se centra exclusivamente en la labor pedagógica del músico. Solamente se le menciona como profesor de compositores del siglo XX como Manuel de Falla, Joaquín Turina, la compositora María Rodrigo y el compositor Jaime Mas Porcel<sup>19</sup>.

En fechas recientes, debemos tener presente las publicaciones que aportan datos sobre Tragó y especialmente sobre el contexto musical de la época como las

---

<sup>17</sup> Testimonio de Carmen y M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

<sup>18</sup> Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. V. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984, p. 80.

<sup>19</sup> Marco, Tomás: *Historia de la música española. VI. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1982.



monografías realizadas sobre Barbieri<sup>20</sup>, por el Dr. Emilio Casares, Sarasate<sup>21</sup> y Chapí<sup>22</sup>, por el Dr. Luis Gracia Iberní, Bretón<sup>23</sup>, por el Dr. Víctor Sánchez, Monasterio<sup>24</sup>, por la Dr<sup>a</sup> Mónica García Velasco, Malats<sup>25</sup>, por la Dr<sup>a</sup> Paula García Martínez, y los estudios sobre Sociedades Musicales de la Época como el de la Sociedad de Conciertos de Madrid del Dr. Ramón Sobrino<sup>26</sup>, la Sociedad de Cuartetos de la Dr<sup>a</sup>, Mónica García Velasco<sup>27</sup>, la Sociedad Coral de Bilbao<sup>28</sup> de la Dr<sup>a</sup>. María Nagore y nuestro estudio sobre la Sociedad de Música Clásica di Camera<sup>29</sup>.

Las referencias hemerográficas coetáneas a Tragó también aportan información interesante sobre la valoración del pianista en su propio contexto histórico y social. Comentamos en primer lugar una obra que resulta fundamental para el estudio de este pianista. Es el compendio de trabajos del crítico musical Esperanza y Sola titulado *Treinta años de crítica musical*. Son un conjunto de artículos periodísticos que Esperanza y Sola había escrito en revistas como la *Ilustración de Madrid*, la *Revista y Gaceta musical* y especialmente en *La Ilustración Española y Americana*. Las alusiones a la actividad concertística de Tragó son numerosas. De manera que encontramos referencias a su persona en artículos referentes a la *Sociedad de Cuartetos* o de manera mucho más específica en extensos artículos que tratan sobre la *Sociedad Música di Cámara* o las *Sesiones de Música Clásica de piano*<sup>30</sup>. Cabe también hacer referencias a artículos aparecidos en la prensa que nos transmiten datos biográficos de Tragó; de tal manera que estos comentarios periodísticos constituyen una de las principales referencias bibliográficas que se tuvieron sobre el tema en un primer momento.

---

<sup>20</sup> Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, ICCMU, 1994.

<sup>21</sup> Gracia Iberní, Luis: Pablo Sarasate, Madrid, ICCMU, 1994.

<sup>22</sup> Gracia Iberní, Luis: Ruperto Chapí, Madrid, ICCMU, 1995.

<sup>23</sup> Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*, Madrid ICCMU, 2002

<sup>24</sup> García Velasco, Mónica: “Jesús de Monasterio y Agüeros”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 2000, pp. 664-676.

<sup>25</sup> García Martínez, Paula: Joaquín Malats y Miarons (1872-1912), en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol XVI, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 111-142.

<sup>26</sup> Sobrino Sánchez, Ramón: “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. VIII-IX, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 125-147

<sup>27</sup> García Velasco, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. VIII-IX, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 149-193

<sup>28</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid ICCMU, 2001.

<sup>29</sup> Sánchez Martínez, M<sup>a</sup> Almudena: “La Sociedad de Música Clásica di Camera”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. XIII-IX, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 195-210.

<sup>30</sup> Esperanza y Sola, José M.: *Treinta años de crítica musical: colección póstuma de los trabajos*, Vol. I, II, III, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1906.

La biografía publicada por Manuel García de Otazo en la revista *La Ilustración Musical Hispano Americana* es una de las fuentes con más información sobre la vida del músico madrileño. En ella el autor ofrece muchos datos sobre la formación académica, los conciertos e incluso algunas de las obras que Tragó tocó en ellos. No obstante esta biografía muestra algunos datos que son inexactos. Además debido a su publicación temprana, en 1888, quedan sin comentarse aspectos que sucederán en un futuro<sup>31</sup>.

El propio Tragó guardaba entre sus recortes de prensa otra biografía sobre él que se había publicado en la revista *El Pentagrama*. Curiosamente esta mención periodística no tiene autor. El texto repasa los aspectos biográficos de los primeros años de la vida concertística de Tragó, haciendo especial hincapié en los años que el intérprete pasó en Francia. Esta referencia presenta el mismo problema que la anteriormente citada. Es un artículo de 1894 que resulta incompleto al no abarcar toda la cronología del músico<sup>32</sup>.

Para finalizar este recorrido hemerográfico sobre la biografía de Tragó, se ha de mencionar un artículo escrito por Adolfo Salazar en el diario *El Sol*, con motivo de la jubilación de Tragó. El crítico hace un repaso de todos los acontecimientos de la vida de Tragó, su formación musical en España y Francia, la actuación como pianista en conciertos con las Sociedades de Conciertos y de Cuartetos; y hace especial mención a su labor como docente. Salazar enumera algunos de los importantes músicos surgidos de las clases de Tragó, y explica la renuncia a la carrera concertística de éste a favor de la enseñanza con las siguientes palabras:

“Era el año de 1886, si no me equivoco; no pasaron muchos más antes de que Tragó pensase que el medio más directo de vigorizar en España la corriente artística era, más que el de ilustrar auditores, el de hacer artistas”<sup>33</sup>.

Respecto a la obra compositiva de Tragó, debemos mencionar que gracias al interés surgido en los últimos años por la recuperación del patrimonio musical

---

<sup>31</sup> García de Otazo, Manuel: “D. José Tragó y Arana” en *Ilustración Musical Hispano Americana*, n.º 20, 15-XI-1888, pp. 153-154.

<sup>32</sup> “Nuestro grabado” en *El Pentagrama: Revista Musical*, n.º 2, 25-III-1894, p. 1.

<sup>33</sup> Salazar, Adolfo: “En la jubilación del maestro Tragó”, en *El Sol*, n.º 3509, miércoles 31-X-1928.

decimonónico, se han publicado dos de sus obras para piano: *Tarantela y Zortzico*<sup>34</sup>. Estas composiciones se integran en un compendio de obras para piano del XIX inéditas del repertorio español, editadas y revisadas por la Dr<sup>a</sup>. Ana Benavides<sup>35</sup>, de las que también se ha realizado una grabación sonora<sup>36</sup>.

## 1.2. Fuentes

La investigación sobre José Tragó planteaba un problema fundamental, que consistía en la escasez de estudios bibliográficos realizados sobre la cuestión. Esta circunstancia hizo necesario recurrir a las fuentes, que se convirtieron en el soporte fundamental de la investigación. Para llevar a cabo su localización, fue necesaria la consulta de los fondos de diferentes archivos y bibliotecas ubicadas preferentemente en la Comunidad de Madrid como la Biblioteca de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, el Archivo de la Unión Musical Española en la Sociedad General de Autores y Editores de España, la Biblioteca Nacional de España, o el Archivo del Real Coliseo de Carlos III en El Escorial. Para recabar una información más precisa sobre la actividad interpretativa en otros lugares de España se consultaron los fondos de archivos y bibliotecas de ciudades como Barcelona, para documentar los conciertos ofrecidos por Tragó y Arbós en la ciudad; Bilbao debido a la intensa participación de Tragó en la vida musical de esta ciudad durante las décadas de 1880 y 1890, o Sevilla, con el fin de obtener información sobre los conciertos ofrecidos de la primavera de 1897. Además, la consulta de estos archivos nos permitió constatar la que la obra compositiva y didáctica de Tragó se había difundido no sólo en Madrid, sino también en otros lugares del territorio nacional. Así por ejemplo localizamos ejemplares de partituras de Tragó en archivos como el Canuto Barea de la Diputación de La Coruña, o el Archivo Vasco de

---

<sup>34</sup> Se trata de una reedición de la *Tarantela para piano*, publicada en Madrid por José Campo y Castro a principios del siglo XX y del *Zortzico*, publicado por Dotésio en Bilbao en la década de 1890.

<sup>35</sup> Benavides González, Ana: *Piano inédito español del siglo XIX: Selección y edición, revisada y digitada, a cargo de Ana Benavides*, Vol. II, Valencia, Piles, 2008, pp. 147-161. En este volumen junto a las obras de Tragó se encuentran composiciones de Adolfo de Quesada, Eduardo Ocón, Eduardo Compta, Juan Bautista Pujol, Dámaso Zabalza, Felipe Pedrell, Claudio Martínez Imbert, Teobaldo Power, Antonio Nicolau, Cipriano Martínez Rücker, Luis Leandro Mariani, Joaquín Larregla, Manuel Guervós, Vicente Zurrón, Joaquín Malats y José M<sup>a</sup> Usandizaga.

<sup>36</sup> Benavides González, Ana: *Piano inédito español del siglo XIX y principios del siglo XX*, Vol. II, doble CD.

la Música ERESBIL. También ha aportado importante información para nuestro trabajo los fondos del Archivo Manuel de Falla de Granada.

Para documentar el periodo de formación en Francia fue necesaria la consulta de los fondos de los Archives Nationales y la Bibliothèque Nationale de France, ambos localizados en París; y para consultar la prensa portuguesa que recogía las críticas de los conciertos en Oporto de la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, fue necesario consultar los fondos de la Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Uno de los lugares más ricos en información para nuestro trabajo fue el domicilio de la familia Tragó. En él se encontraron borradores de escritos del músico, diplomas y títulos; y sobre todo fue un lugar especialmente fecundo en fuentes iconográficas como fotografías, retratos con dedicatorias o recuerdos de conciertos. Como resultado de la búsqueda en las fuentes aparecieron documentos hasta ahora inéditos que resultan enriquecedores para la investigación musicológica. Es importante señalar la importancia obtenida de los testimonios orales de las hijas del pianista Carmen y M<sup>a</sup>. Asunción Tragó Rodríguez, que aportaron valiosa información sobre aspectos de la vida de su padre. Hay que tener en cuenta que algunas de las fuentes se han conservado gracias a la labor del propio José Tragó que recopiló y guardó durante años documentos y artículos periodísticos que él consideraba de importancia. Esta labor comenzada por el padre fue continuada por su mujer y sus hijas.

Mostraremos a continuación el tipo de fuentes que se han consultado. Las clasificaremos en tres grupos - fuentes escritas, iconográficas y sonoras - dependiendo del soporte en que se encuentren. Además de esta clasificación, creemos oportuno hacer una distinción entre fuentes primarias y fuentes secundarias. Consideramos fuentes primarias aquellas que están relacionadas directamente con la persona de José Tragó. Es decir, documentos originales con los que el músico se encuentra verdaderamente relacionado. Clasificaremos en las fuentes secundarias aquellos documentos que estén elaborados por otros autores o testimonios de personas sobre la figura de Tragó.

Entre las fuentes mencionamos en primer lugar los escritos de carácter teórico. Dentro de este apartado se encuentran los propios escritos del autor, los cuales

constituyen una fuente de primera mano sobre su pensamiento musical. Entre ellos destacan el Discurso pronunciado ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en su recepción oficial; y los dos artículos publicados en la *Revista de España* sobre el piano, su historia, los sistemas de enseñanza de este instrumento y las obras más notables compuestas para él. Otra obra teórica que conviene reseñar es la introducción sobre la interpretación de las figuras de adorno titulada *A los profesores y alumnos de la Enseñanza del Piano*. Además de estas obras que han sido publicadas, existen dos borradores manuscritos por José Tragó. Uno corresponde a la preparación del Discurso de Bellas Artes y el otro es borrador de la Memoria presentada para la oposición al Conservatorio de Madrid. En éste último podemos apreciar los apuntes tomados por Tragó durante la exposición del Sr. Monge, que era otro de los opositores, para posteriormente poder rebatirle.

Entre las fuentes no escritas directamente por Tragó destacamos los programas de conciertos, los *Dietarios de Conciertos* registrados por el musicólogo catalán Josep Ricart Matas y todos los artículos y noticias que podemos encontrar en la prensa, entre ellos los recopilados por el propio Tragó en su álbum de prensa, que se encuentra en el archivo del Teatro Real Coliseo de Carlos III de El Escorial.

Dentro de la tipología de fuentes administrativas se consultaron documentos de carácter jurídico como la Partida de Nacimiento, la Partida de Bautismo, la Partida de Defunción, el Padrón Municipal del Ayuntamiento de Madrid, el Testamento de José Tragó, y otras como el expediente de la concesión de la Real Orden de Carlos III. A través de la consulta de los diferentes padrones del Ayuntamiento de Madrid obtuvimos datos como el número de integrantes de la familia, la ocupación de cada uno y el sueldo que se percibía, la fecha y lugar de nacimiento, su nivel cultural, la dirección, o la descripción de la vivienda. De esta información hemos deducido aspectos de la vida de Tragó relacionados con su ambiente social o con su nivel económico entre otros; ya que las calles de Recoletos y de Serrano, que eran las direcciones donde él había vivido, eran un distrito donde se asentaba la burguesía madrileña de aquel momento.

En el Archivo del Conservatorio de Madrid se examinaron documentos administrativos del propio centro como los Libros de Actas de Claustros, los Libros de

Premios y los Libros de Clases en los que se registran las calificaciones, la fecha de ingreso y de baja de cada uno de los alumnos de la clase de Tragó, y el Expediente de profesor de José Tragó, del que también hay documentación en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, y en el Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas de Madrid.

Por otra parte, la documentación correspondiente al Conservatorio de París se ubica en los Archivos Nacionales de París donde se consultaron los libros de clases “Tableaux des clases”. Su consulta nos ha permitido obtener información académica de Tragó como alumno de la clase de Mathias, y también de discípulas de Tragó como Julia Parody, alumna de la clase de Cortot, o Carmen Pérez, alumna de la clase de Delaborde.

Las fuentes epistolares permiten descubrir facetas más relacionadas con la personalidad y el pensamiento musical de José Tragó, es la correspondencia que mantenía con músicos de la época como Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio, Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Enrique Granados<sup>37</sup>. También se ha tenido en cuenta para la elaboración de esta investigación la correspondencia que mantuvo el artista con su familia, en la que figura información relativa a los conciertos ofrecidos junto a Sarasate en 1886 en Bilbao.

Constituyen otras fuentes escritas de carácter secundario las obras de otros autores que contienen escritos sobre Tragó, aunque más bien formarían parte de la bibliografía, puesto que implican en su mayoría un trabajo de carácter histórico. También pueden incluirse como fuentes teóricas secundarias los libros de la biblioteca particular de Tragó, que forma parte del Legado Tragó del Conservatorio de Madrid. Aunque no traten sobre su persona nos pueden aportar información sobre el tipo de lectura que solía hacer Tragó, ya fuese sobre libros de música o escritos literarios.

---

<sup>37</sup> Recopiladas en la Tesis inédita de la Dr<sup>a</sup> Miriam Perandones Lozano, *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Universidad de Oviedo, 2008.

Otro tipo de fuentes escritas son las musicales. Consideramos fuentes musicales primarias a aquellas partituras compuestas por José Tragó junto con los métodos de piano revisados, anotados y digitados por él mismo. Entre las secundarias se incluyen las partituras pertenecientes a su propia biblioteca, o las partituras dedicadas por otros músicos a él, bien con dedicatorias manuscritas o con dedicatorias impresas. Muchas de estas partituras están en la Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, que contiene un fondo de partituras de la biblioteca particular de Tragó donadas por el propio músico. En este fondo aparecen muchas partituras con dedicatorias a Tragó como el método de Salvador Roldán para piano titulado *Mecanismo del Piano* dedicado “Al eminente pianista Sr. D. José Tragó”, las *Escalas y arpeggios mixtos para piano* de Robustiano Montalbán que lleva impresa la misma dedicatoria, *La leyenda de la Giralda* de Joaquín Turina que contiene la dedicatoria “A mi querido maestro Don José Tragó”, o el *Estudio-Improptu para piano op. 16* de Isaac Albéniz que muestra la dedicatoria manuscrita “A Pepe Tragó en recuerdo de las buenas lecciones que le dio al Autor. Madrid 29/11/82”.

Muchas de las fuentes iconográficas encontradas pertenecieron a José Tragó y se localizaron en el domicilio de la familia Tragó. Estas fuentes consisten en fotografías del músico, retratos dedicados a Tragó como el de su maestro Mathias y el del pianista francés Francois Planté. También hemos tenido el privilegio de contemplar los numerosos recuerdos que Tragó conservaba de sus conciertos. Entre ellos figura una placa de la *Sociedad de Conciertos* dedicada en marzo de 1890, dos coronas de metal que imitan a las coronas de laurel, entregadas como premio a sus brillantes actuaciones. Una de ellas lleva inscrito “Al eminente pianista J. Tragó. Sus admiradores 12 de mayo de 1884”. Tragó conservó las medallas obtenidas como premio en los concursos públicos de los conservatorios de Madrid y París y también las conmemorativas de los Certámenes Internacionales de Música de la Villa de Bilbao.

En cuanto a las fuentes sonoras hemos de constatar que no hemos localizado ninguna grabación de música de Tragó contemporánea al autor. La única grabación realizada hasta la fecha es la interpretada por la pianista Ana Benavides perteneciente a la colección *Piano inédito español del siglo XIX* editada en el año 2007. De esta circunstancia deducimos que la obra compositiva de Tragó no tuvo una gran difusión en

su época, mientras que su obra didáctica alcanzó mayores reconocimientos. Además, la falta de documentos sonoros interpretados por el propio José Tragó supone un problema a la hora de hacer una valoración crítica de sus interpretaciones. De esta manera, las fuentes a las que tendremos que remitirnos para aproximarnos a su manera de tocar serán fundamentalmente las críticas de los conciertos escritas en la prensa. La información que remiten estas fuentes periodísticas debe ser examinada con un pensamiento crítico; puesto que estos escritos implican una valoración subjetiva del autor, que en la mayoría de los casos suele ser favorable a los intérpretes.

Para la recopilación de esta información se consultaron los siguientes archivos, bibliotecas y centros de documentación:

Barcelona:

- Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.
- Biblioteca Nacional de Cataluña
- Biblioteca del Instituto de Musicología de Barcelona Josep Ricart y Matas.

Coruña:

- Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de La Coruña.

Madrid:

- Archivo-Biblioteca de la Asociación de la Prensa de Madrid
- Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas
- Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares
- Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
- Archivo General del Palacio Real de Madrid
- Archivo General de Protocolos del Colegio Notarial de Madrid
- Archivo Histórico Nacional
- Archivo Joaquín Turina de Madrid
- Archivo de la Parroquia de San Sebastián de Madrid
- Archivo de la Unión Musical Española en la Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Archivo de Villa del Ayuntamiento de Madrid.
- Biblioteca del Ateneo de Madrid.
- Biblioteca Nacional de España.
- Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid.
- Biblioteca del Real Coliseo Carlos III de El Escorial.
- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Biblioteca particular de la familia Tragó.
- Hemeroteca Municipal de Madrid.
- Registro Civil del Ayuntamiento de Madrid.



Granada:

- Archivo Manuel de Falla de Granada.

París:

- Archives Nationales de France
- Bibliothèque Nationale de France

Sevilla

- Archivo y Hemeroteca Municipal de Sevilla
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Oporto:

- Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Oviedo

- Biblioteca de la Universidad de Oviedo.
- Biblioteca particular del profesor D. Ramón Sobrino.
- Biblioteca particular de D<sup>a</sup> Pilar Junco Quintana

País Vasco:

- Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao
- Archivo Vasco de la Música ERESBIL
- Biblioteca Foral de Bizkaia
- Biblioteca de la Sociedad Bilbaina

### **1.3. Metodología**

Para llevar a cabo esta investigación, elaboramos en primer lugar, un compendio de datos a partir de los recogidos en diccionarios y enciclopedias. De ellos obtuvimos los datos y las coordenadas cronológicas básicas para iniciar nuestra investigación. La información se fue completando a través de la consulta de manuales y otras fuentes bibliográficas que aborasen aspectos relacionados con el entorno socio-cultural de José Tragó, para de esta manera obtener una visión global de la situación histórica y musical española durante los siglos XIX y XX. Una vez establecidas una serie de directrices generales sobre las que sustentar el desarrollo del trabajo, se procedió al vaciado exhaustivo de la prensa periódica de la época, tanto en revistas especializadas en temas musicales como la prensa diaria de carácter general, que paulatinamente ha ido digitalizándose para facilitar su consulta. José Tragó tuvo bastante fama como concertista durante su vida; de ahí que las referencias en la prensa sean muy frecuentes.

Estos datos constituyen una fuente fundamental para obtener datos sobre los programas de los conciertos y sus correspondientes críticas.

De la prensa especializada se consultaron revistas como *Almanaque Musical del Salón Romero*, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, *La Correspondencia Musical*, *Crónica de la Música*, *La Escena*, *La Propaganda Musical*, *La España Musical*, *El Mundo Artístico Musical*, *La Música Ilustrada*, *Fidelio*, *Madrid Cómico*, *Música Álbum*, *El Entreacto*, *El Pentagrama*, *El Herald de las artes, de las letras y de los espectáculos*, *El Domingo*, *El Artista*, *La Batuta*, *La Zarzuela*, *Les Annales du théâtre et de la Musique*, *L'Art Musical*, *Le Ménestrel*, *Revue et Gazette Musical de Paris* entre otras; y de la prensa general *El Imparcial*, *El Tiempo*, *La Iberia*, *La Época*, *La Política*, *El Diario Español*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Correspondencia de España*, *Gaceta de Madrid*, *Nuevo Mundo*, *El Estandarte*, *El Eco Militar*, *El Gráfico*, *El Día*, *La Justicia*, *El Globo*, *El Correo*, *El Resumen*, *El País*, *El Eco Nacional*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *Diario Universal*, *El Mundo*, *La Izquierda Dinástica*, *El Sol*, *El Debate*, *La Vanguardia*, *La Gaceta de Cataluña*, *El Diario de Barcelona*, *El Diluvio*, *La Unión Vasco Navarra*, *El Noticiero Bilbaíno*, *El Porvenir Vascongado*, *El Nervión*, *La Andalucía*, *El Porvenir*, *El Noticiero Sevillano*, *Le Temps*, *La Presse*, *La Correspondencia de París*, *O Comércio Portugêses*, *Primeiro de Janeiro*, *A Actualidade*, *A Provincia*, *Diario do Porto*, *Jornal de Noticias*, *Berliner Lokal-Anzeiger* y *Berliner Tageblatt*.

A continuación se elaboró el catálogo musical de Tragó. Se decidió dividir la obra del autor en tres apartados, que permitiesen diferenciar las obras de la faceta creativa del autor, la obra teórica y las obras que obedecen a criterios didácticos. El primero incluye las obras de composición propia. Está integrado por obras para piano, para piano y canto y para solfear. La obra teórica incluye los discursos y artículos escritos por el autor. El tercer bloque está compuesto la obra didáctica que incluye los métodos para piano de otros compositores revisados, ordenados y digitados por Tragó. La finalidad de estas publicaciones era evidentemente pedagógica, incluyéndose en el plan de estudios del Conservatorio de Madrid.

Con el fin de obtener una primera aproximación sobre el número de obras publicadas por Tragó, se consultó el *Catálogo de la Biblioteca Nacional* en el que se recogen las obras registradas en la Propiedad Intelectual; siendo el resultado de la búsqueda un total de 10 obras, pertenecientes a la colección didáctica *Escuela de Piano*. A partir de este momento comenzó una tarea de investigación en diferentes archivos españoles con el objeto de localizar una obra que a priori se encontraba muy desperdigada. La obra recopilada hasta el momento no es muy abundante, 35 obras; sin embargo hay ciertas partituras que se han reeditado varias veces, de lo que deducimos que obras como el *Zortzico* o la colección *Escuela de Piano* tuvieron gran difusión en aquel momento. Al encontrarnos en algunos casos con hasta tres ediciones diferentes de la misma partitura, se ha elegido la fecha de la primera edición como la más adecuada para el catálogo, figurando las de reimpresiones posteriores en el apartado del mismo correspondiente a observaciones.

Para la elaboración de este catálogo se consultaron varios fondos musicales como el de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, el fondo de la Unión Musical Española de la Sociedad General de Autores y Editores de España, la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Archivo Canuto Berea de la Diputación de Coruña y el Archivo Vasco de la Música, así como otros archivos en los que no se han conservado obras de Tragó.

La Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid es una de las instituciones que más fondos conserva sobre el pianista. Esto es debido a la amistad personal existente entre Tragó y el musicógrafo y Académico de Bellas Artes Víctor Espinós, fundador de esta biblioteca. Espinós quiso crear un centro musical que facilitara el acceso a la música a gente con pocos recursos económicos. Para ello recibió donaciones de libros, partituras e instrumentos de procedencia particular. Entre los legados que recibió esta biblioteca se encuentra el de José Tragó; en él se hallan tanto partituras de su composición como libros y partituras pertenecientes a su biblioteca particular. Sin embargo este legado no se registró en su día y por ello no aparece una relación exacta de los documentos de la donación. Gracias a la amabilidad del personal de esta biblioteca tuvimos acceso a una base de datos en las que figuraban partituras y libros relacionados con Tragó mediante dos registros: *Marcas* y *Donante*. En el primero

de ellos se tienen en cuenta los sellos de Tragó con su dirección o dedicatorias manuscritas a Tragó de músicos como Albéniz, Mathias, Wanda Landowska, Robustiano Montalbán, Antonio Romero, el Marqués de Alta Villa o Adolfo de Quesada. En el segundo consiste en una relación de partituras que los catalogadores han considerado como donaciones de Tragó. Sumando las partituras pertenecientes a cada registro obtenemos un total de 202 documentos pertenecientes a la biblioteca particular de Tragó.

Es significativo que ediciones de un músico que desarrolló casi toda su actividad profesional en Madrid, se encuentren en un archivo fuera de esta ciudad; tal y como ocurre en el Archivo Canuto Berea de la Diputación de La Coruña. Este archivo está compuesto de los fondos que poseía el pianista y editor gallego Canuto Berea. La familia Canuto Berea había regentado un almacén de música en La Coruña y al cierre de este establecimiento sus fondos pasaron a integrar este archivo. El pianista había sido discípulo predilecto en el Conservatorio de Madrid de Tragó, Miralles y Almagro<sup>38</sup>. Esta circunstancia explica que partituras de José Tragó se puedan consultar en este archivo, especialmente las editadas con el título *Escuela de Piano*. Además de este hecho deducimos que la obra de José Tragó tuvo una difusión más amplia que la circunscrita estrictamente al área madrileña.

La consulta de la Biblioteca y el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha sustentado una gran parte de nuestra investigación. En este archivo se han consultado documentos que enriquecen la información sobre el periodo de formación de Tragó como alumno del centro y sobre todo sobre su faceta como docente. Este archivo también alberga ejemplares de obras del catálogo de Tragó y también documentos e información sobre su faceta interpretativa como las actas de la *Sociedad de Cuartetos*, localizadas en el Archivo del Conservatorio gracias a la colaboración de Eva García Fernández y Mónica García Velasco.

La colaboración de la familia Tragó ha sido otro de los pilares que han sustentado nuestra investigación. El testimonio de las hijas del pianista, Carmen y M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, actualmente fallecidas, ha sido de gran valía para

---

<sup>38</sup> Pizzicatto, “Un pianista gallego: impresiones de la prensa de Madrid” en *La Ilustración Musical Hispano Americana*, n.º 205, 30-VII-1896, p.107.

configurar el perfil humano del músico. Además, estas señoras pusieron a disposición de la investigación materiales inéditos conservados por el propio músico como programas de conciertos, recortes de prensa, borradores de escritos teóricos, que han enriquecido notablemente la investigación. Un importante corpus de estos materiales fue donado por las hijas del pianista al Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, que se ha catalogado como Legado Tragó<sup>39</sup>.

Una vez obtenida toda esta información se procedió a estructurar el trabajo en función de las facetas más significativas de este músico: su labor como concertista, su faceta como profesor del Conservatorio y su actividad creativa como compositor o autor de obras teóricas. De esta manera la estructura del trabajo viene dada por: un primer capítulo a modo de introducción metodológica. Un segundo capítulo en el que se analiza el perfil humano del pianista y la relación con el contexto histórico de su época.

Los capítulos tercero, cuarto y quinto realizan un estudio biográfico de la figura de Tragó, así como estudian la faceta interpretativa de Tragó siguiendo un orden cronológico. La numerosa información que se ha logrado recopilar sobre este tema ha obligado a dividir en varios capítulos la biografía y el estudio de la faceta interpretativa. Así, en el capítulo tercero se centra en los primeros años del músico, la etapa de formación en los Conservatorios de Madrid y París y sus primeros conciertos, dedicando una especial atención al magisterio de Mathias como heredero de la escuela pianística de Chopin, y al análisis del manuscrito “Des conseils sur l’étude du Piano”, copiado por Tragó en el que se transmite la técnica pianística que enseñaba Mathias.

El cuarto capítulo recoge la cuantiosa actividad interpretativa de Tragó entre los años 1878 y 1889. En este capítulo se estudia la actividad concertística desde el regreso a Madrid tras finalizar la formación en Francia, y a continuación los conciertos que ofreció en los años en los que vivió entre los dos países. Para la elaboración de este capítulo ha sido necesaria la localización de críticas periodísticas españolas y francesas en archivos y bibliotecas de ambos países. El capítulo finaliza con el regreso definitivo de Tragó a Madrid a principios de la década de 1880.

---

<sup>39</sup> Fondo catalogado por Carmen Fernández-Cabrera Marín e Isaac Tello Sánchez.

En el quinto capítulo se estudia un periodo de gran actividad concertística de Tragó correspondiente a la década de 1890, en el que el pianista actúa junto a intérpretes como Fernández Arbós y entidades como la Sociedad Coral de Bilbao, o la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Se dedica un apartado específico a las *Sesiones de Música clásica de piano*, recitales pianísticos que Tragó ofreció en Madrid durante la primavera de 1894 y 1895, que constituyen uno de los primeros ciclos de música para piano ofrecidos por un intérprete español<sup>40</sup>. El capítulo concluye con los últimos conciertos en la década de 1910.

Decidimos dedicar un sexto capítulo exclusivamente a la actividad de Tragó relacionada con la música de cámara; porque dada su participación durante muchas temporadas en la *Sociedad de Cuartetos*; y su labor como impulsor de la *Sociedad Música di Camera*, consideramos que estas colaboraciones eran motivo de un estudio exhaustivo en sí mismas. En dicho capítulo se recoge información sobre los programas de conciertos y la recepción crítica en la prensa.

El estudio de la faceta interpretativa de Tragó concluye con el séptimo capítulo en el que se realiza el análisis del repertorio interpretado por Tragó. Para su elaboración se ha recopilado información sobre el repertorio a través de fuentes directas como los programas de conciertos; y en aquellos conciertos en los que no se ha localizado el programa se ha reconstruido a través de los datos que contienen las críticas periodísticas. Con esta información se ha elaborado una base de datos que nos ha permitido analizar el repertorio de Tragó correspondiente a obras para piano solo, para piano y orquesta, las obras de música de cámara, así como los periodos de mayor o menor actividad concertística del pianista.

Los dos capítulos siguientes se centran más en la faceta pedagógica de Tragó. El capítulo octavo estudia la labor de Tragó como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su nombramiento en 1907. Para su elaboración ha sido fundamental la consulta del Archivo y Biblioteca de la Real Academia en el que se

---

<sup>40</sup> Una información más detallada sobre estas sesiones se encuentra en nuestro trabajo “Las Sesiones de Música Clásica de Piano. Salón Romero 1894-1895”, *Inter-American Music Review. Festschrift in honor of Royal Academician Don Ismael Fernández de la Cuesta*, Vol. XVIII / 1-2, California, Robert Stevenson and Contributors, 2008.

ha consultado el propio expediente de académico de Tragó, y el de otros músicos como Manuel Manrique de Lara o Manuel de Falla, que tuvieron relación con la actividad de Tragó en esta institución. También se examinaron libros de las Juntas de Académicos, Recepciones de Académicos, Informes y Dictámenes de la Sección de Música, y los propios *Boletines de la Real Academia*.

El capítulo noveno se dedica a la faceta pedagógica de José Tragó como profesor del Conservatorio de Madrid y su trascendencia en la formación de una escuela de piano en España. Este capítulo se ha estructurado siguiendo la labor pedagógica de Tragó en las diversas etapas de directores del Conservatorio, con la finalidad de organizar la numerosa información recabada tanto de Tragó como sus discípulos. Para la documentación de este capítulo se han consultado los anuarios del conservatorio, los discursos para la distribución de premios, los libros de clase con las actas de calificaciones, los libros de alumnado premiado, las actas de claustros, y el expediente de Tragó. Además, se ha consultado la prensa periódica para poder completar la información sobre los programas y el alumnado participante en los conciertos y concursos. Ha servido de gran ayuda el propio álbum de prensa de Tragó en el que el pianista recopiló noticias de prensa de sus alumnos. El capítulo tiene un apartado dedicado por completo al magisterio de Tragó en dos músicos tan importantes como Manuel de Falla o Joaquín Turina. Para su elaboración ha sido de gran utilidad la correspondencia localizada en el archivo Manuel de Falla de Granada, y otros documentos consultados en el archivo Joaquín Turina de Madrid. Finalmente el capítulo nueve concluye con los últimos años de la biografía de Tragó.

Los siguientes capítulos se dedican al análisis de la obra de Tragó, que se estructura en tres grandes bloques relativos a su obra compositiva, su obra teórica y su obra didáctica. El décimo capítulo analiza la obra compositiva, que se divide en tres secciones: obras para piano, obras para canto y piano y obras para solfear. Para el análisis de las obras se ha realizado una distribución de las mismas en géneros musicales, teniendo presente el contexto musical de la época. A continuación se ha realizado un estudio de la forma musical de cada partitura a través de un exhaustivo análisis de la armonía y otros elementos musicales en cada composición. El capítulo once se dedica al análisis de la obra teórica, realizando un estudio pormenorizado de las

obras escritas por Tragó. La obra teórica de Tragó disfrutó en general de una importante difusión, por lo que no ha sido complicado localizar el estudio sobre la interpretación de las notas de adorno, ni tampoco los Discursos pronunciados en la Real Academia de Bellas Artes. Sin embargo, la localización de los dos artículos publicados en la *Revista de España* sobre el piano y su historia<sup>41</sup> ha sido posible gracias a los ejemplares conservados en el domicilio particular de la familia Tragó.

El capítulo doce está dedicado al análisis de la obra didáctica de Tragó. En él se han examinado todas las obras didácticas de piano de otros autores ordenadas, revisadas y digitadas por Tragó pertenecientes a la colección *Escuela de Piano*. Previo a este análisis se ha contextualizado la obra didáctica de Tragó dentro del marco pedagógico de la época, estableciendo una relación de la obra didáctica de Tragó con la de otros docentes del conservatorio madrileño. Hemos constatado que era habitual que los profesores de piano de la época escribieran sus propios métodos, estudios o ejercicios técnicos para piano. Sin embargo, en el caso de Tragó no hemos localizado ninguna obra original en los archivos consultados. Su obra didáctica se basa en la revisión de obras de otros autores, que fue publicando progresivamente en la colección *Escuela de Piano*. La relativa facilidad con la que se han localizado los ejemplares de esta colección en diversos archivos constata la importante difusión que tuvo esta obra en su época. El capítulo trece complementa el capítulo anterior al estar dedicado al análisis del repertorio didáctico que Tragó enseñaba a sus discípulos. Para la elaboración de este capítulo se han consultado fuentes como los anuarios y memorias del conservatorio en las que se indican las partituras que formaban parte del repertorio de sus discípulos. También ha sido de gran utilidad el análisis de las partituras de dos alumnas de Tragó de origen asturiano, Pilar Quintana Lamadrid y María Álvarez Somohano, que conservan las digitaciones manuscritas de Tragó sobre la manera de ejecutar determinados pasajes. Estas partituras se han localizado en los archivos particulares de D<sup>a</sup>. Pilar Junco Quintana, hija de Pilar Quintana Lamadrid, y del Dr. Ramón Sobrino.

Completan este trabajo siete apéndices. El primero corresponde al catálogo de la obra compositiva, teórica y didáctica de Tragó. Como complemento al catálogo se

---

<sup>41</sup> “El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento (I)”, *Revista de España*, año XX, nº 456, 10-IV-1887, pp. 429-45; y El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento (II)”, *Revista de España*, año XX, nº 457, 25-IV-1887, p. 554-62



expone el texto íntegro de la obra teórica en el apéndice segundo. El tercer apéndice recopila el epistolario de Tragó. El cuarto apéndice expone la relación de obras del repertorio interpretativo y las del repertorio didáctico. En el apéndice siguiente figura la relación de programas de conciertos localizados y también de aquellos que se han elaborado a través de la consulta de las fuentes periodísticas, organizados según un criterio cronológico. El apéndice sexto muestra reproducciones de otros documentos y fuentes iconográficas relacionados con José Tragó y el séptimo contiene las reproducciones de las partituras originales de Tragó.

## **CAPÍTULO 2. PERFIL HUMANO Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA FIGURA DE JOSÉ TRAGÓ**

Para realizar una aproximación al perfil humano de José Tragó comenzaremos por contextualizar su biografía dentro del marco histórico de la época. José Tragó nace durante los últimos años del reinado de Isabel II (1856-1868), definidos por una vuelta del partido moderado al poder con los gobiernos de Narváez y O'Donnell. En esta etapa Tragó ingresa en el Conservatorio y durante el primer año de estudios se produce la Revolución de 1868, que trae como consecuencia el destronamiento de la Reina Isabel y su marcha hacia el exilio en Francia. Esta nueva situación política implicará modificaciones en la organización del Conservatorio, que cambia su nombre por el de Escuela Nacional de Música, y tiene a Emilio Arrieta como nuevo director. La etapa del Sexenio Revolucionario (1868-1874) enmarca el final de sus estudios en el conservatorio madrileño (1868-1870), y la época de sus primeros conciertos en Madrid (1870-1874), que se celebraron en una etapa de inestabilidad política marcada por el breve reinado de Amadeo de Saboya y la I República.

El ingreso en el Conservatorio de París coincide con el inicio del reinado de Alfonso XII (1875-1885) y de la Restauración borbónica. Durante los primeros años de reinado de Alfonso XII, Tragó desarrolla su etapa de formación en París, y su labor concertística en auditorios franceses y españoles, así como la de pianista de cámara de la reina Isabel II en el exilio. Su regreso definitivo a Madrid en 1881 se produce en los últimos años del reinado del monarca. El periodo de regencia de la reina María Cristina (1885-1902) se corresponde con su etapa de mayor actividad musical. Durante los primeros meses de la regencia de M<sup>a</sup> Cristina, Tragó realiza el ejercicio de oposición y obtiene la plaza de Catedrático del Conservatorio de Madrid. La mayor parte de su actividad concertística se desarrolla durante este periodo, en especial en el comprendido entre los años 1886 y 1896. En los últimos años de la regencia de María Cristina no hay una actividad concertística tan destacada, quizás ello es debido a circunstancias que causaron una gran conmoción en la sociedad española como el desastre del 98, puesto que en los años 1898 y 1899 no hemos localizado ninguna referencia a la actividad concertística. Durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1923) Tragó finaliza su etapa interpretativa (1902-1908), ingresa en la Real Academia de Bellas Artes (1907) y prosigue con su labor pedagógica como profesor del conservatorio. La Dictadura de

Primo de Rivera (1923-1930) en los años finales del reinado de Alfonso XIII, enmarca el final de la etapa docente de Tragó en el Conservatorio hasta su jubilación en 1928; y el gobierno de la II República (1931-1936) contextualiza los últimos años del pianista hasta su fallecimiento en enero de 1934.

Si analizamos la ubicación generacional de Tragó, debemos tener en cuenta la clasificación generacional realizada por el Dr. Emilio Casares que establece cinco generaciones de músicos en el siglo XIX<sup>42</sup>. La primera generación está integrada por los músicos nacidos en el siglo XVIII, pero cuya obra trasciende hasta el siglo XIX. La segunda generación está formada por el grupo de compositores que se podrían denominar ya románticos, nacidos en torno a 1811, seguidos por los nacidos en torno a 1826, que protagonizaron el romanticismo pleno en España, como Emilio Arrieta (1821), Francisco Asenjo Barbieri (1823), José Aranguren (1821), profesor de armonía de Tragó, o Dámaso Zabalza (1830), que pasados los años sería compañero de Tragó de la cátedra de piano del conservatorio. A la tercera generación pertenecen músicos nacidos en torno a 1841, entre los que se encuentran algunos que tuvieron mucha relación con el pianista como su profesor Eduardo Compta (1835) o Jesús de Monasterio (1836).

Tragó pertenecería a la cuarta generación de músicos cuya fecha central de nacimiento es 1856. Todos son conocedores de las tendencias que disgregan el romanticismo y continúan su obra y magisterio hasta el siglo XX. A este grupo pertenecen: Tomás Bretón (1850), Emilio Serrano (1850), Ruperto Chapí (1851), Vicente Costa y Noguerras (1852), Alberto Cotó (1852), Amancio Amorós (1854), Clemente Baixas (1854), Antonio Trueba (1855), José María Benaiges (1855), Juan Cantó (1856), Joaquín Vehils (1857), Melecio Brull (1858), Roberto Goberna (1858), Antonio Nicolau (1858), José Hurtado (1859), Eusebio Bosch (1860), Felipe Espino (1860), Antonio Noguera (1860), Isaac Albéniz (1860), Enrique Fernández Arbós (1863), Manuel Guervós (1863) y Carlos de Mezquida (1864); y por último una quinta generación nacida en torno a 1871, constituye la generación del nacionalismo musical de finales del XIX y comienzos del XX. Entre sus integrantes figuran nombres tan

---

<sup>42</sup> Casares Rodicio, Emilio: "La Música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", en *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 29-31

importantes en el pianismo español como Joaquín Larregla (1865), Enrique Granados (1867) o José M<sup>a</sup> Guervós (1870).

Al analizar el perfil humano de Tragó y establecer una relación con el contexto cultural de la época, observamos que manifiesta características de los músicos románticos, aunque forme parte de una generación que ya no es plenamente romántica y que desarrolla su trayectoria artística a partir del último tercio del siglo XIX. Una de las características que comparte con las generaciones predecesoras de músicos románticos y con otros músicos españoles coetáneos es la preocupación por lograr una buena preparación intelectual, por el conocimiento de temas de historia, estética, de tendencias musicales y de la literatura.

Alfred Einstein, en su libro *La música en la época romántica*, habla de un fenómeno nuevo que aparece en el romanticismo, una “*nueva versatilidad del artista*<sup>43</sup>”, en el que se borran las fronteras entre las diversas artes especialmente entre la música y la literatura, y el músico desarrolla un doble talento: el musical y el literario. Aunque la obra teórica de Tragó no es muy abundante, en sus escritos deja constancia de una formación adecuada para la escritura de obras de carácter divulgativo o pedagógico. Además, los ejemplares de libros localizados que pertenecían a su biblioteca particular<sup>44</sup> muestran su gran interés por la lectura, especialmente la de temática musical. En su biblioteca se encontraban obras de historia y estética principalmente relacionadas con el periodo clásico-romántico, y abundantes tratados. Algunas de las obras de la biblioteca particular de Tragó que podemos mencionar son las *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música* de Fernando de Arteaga y Pereira, publicada en Barcelona en 1886, los dos volúmenes de Antonio Eximeno titulados *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración* publicados en Madrid en 1796, *La música puesta al alcance de todos* de Frabçois Joseph Fétis, publicada en Barcelona en 1873, *Estudios de Estética* de Alfredo Opisso, Barcelona [19--?]; y obras de Hugo Riemann como *Storia Universale della Musica*, publicada en Turín en 1903, que contiene anotaciones

---

<sup>43</sup> Einstein, Alfred: *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 2004, p. 34

<sup>44</sup> Los fondos de la Biblioteca particular de Tragó que actualmente se ubican en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid han sido catalogados por Carmen Fernández-Cabrera Marín e Isaac Tello Sánchez.

del propio Tragó para traducir términos; *Bajo cifrado: armonía práctica realizada al piano*, Barcelona 1927, y *Manual del pianista*, Barcelona 1928.

Creemos que Tragó adquirió muchas de las obras de su biblioteca durante su estancia en Francia, según se deduce tanto por el texto en francés como por las fechas de edición de las obras. Por otra parte, la preponderancia de ediciones en francés en la biblioteca de Tragó nos hace pensar que Tragó adquiría ejemplares de libros en el extranjero que todavía no se habían impreso en España. Además, la numerosa cantidad de obra en francés nos hace suponer que Tragó leía el idioma francés con facilidad, sobre todo después de haber residido casi cinco años en el país vecino. Entre las ediciones francesas de la biblioteca de Tragó mencionamos *Philosophie de la musique* de Charles Beauquier, publicada en París en 1865, *Traité pratique d'instrumentation* de Ernest Guiraud, París [s.d.], *Elements d'acoustique musicale e instrumentale*, de Victor Charles Mahillon, Bruselas 1874, *Histoire de la musique moderne et des musiciens celebres en Italie, en Allemande et en France depuis l'ere chretienne jusqu'a nos jours*, de F. Marcillac, publicado en París en 1882, las obras de Marmontel como *Histoire du piano et de ses origenes: influencie de la facture sur le style des compositeurs et ses virtuoses*, París, 1885, y *Vade mecum du professeur de piano: catalogue gradué*, París, [s.d.], *Beetvehoven, ses critiques et ses glosateurs*, de Alexandre Oulibicheff, Leipzig, 1857, *L'etude du piano: Manuel de l'élève conseisl pratiques* de H. Parent, París, 1872, *Traité pratique de composition musicale: depuis les premiers elements de l'harmonie jusqu'a la composition raisonnée du quator et des principales formes de la musique pour piano*, de J. C Lobe, Leipzig, 1897, *La main du pianiste: instructions methodiques d'apres les princípes de le prefesseus Leschetitzky pour adquirir un mecanismo birllant et sur*, de Marie Unsdruld de Melasteld, Leipzig 1902.

Otra de las cualidades del movimiento romántico que Tragó recoge es el interés por el mundo que le rodea y por los viajes como experiencia que aporta cultura. En su biblioteca particular se localizó una importante cantidad de bibliografía relacionada con el turismo y patrimonio artístico español y extranjero, e ilustraciones que muestran su curiosidad por reunir material ilustrativo de distintas partes del mundo. Entre ellas podemos mencionar el libro de Karl Baedeker *La Suisse et les parties limthophes de la Savoie et de L'Italie: manuel du voyageur*, Leipzig, 1911, *Portafolios de fotografías de ciudades, paisajes y cuadros célebres de todos los países del mundo*, publicado en

Madrid por el periódico *El Imparcial* en 1896, *Guía de Ávila* de Antonio Blázquez publicada en esa misma ciudad en 1896, *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete*, de Antonio Floriano, publicado en Cáceres en 1918, y otros recuerdos de viajes como el *Souvenir de Reims* que contiene una dedicatoria manuscrita en recuerdo de su estancia en la ciudad con motivo de la celebración de un concierto: “Offers a Monsieur Tragó par le Comité d’organisation du concerts, 1880”<sup>45</sup>.

Tragó manifestó interés por conocer las tendencias contemporáneas en las artes plásticas. Acudía con asiduidad al estudio del pintor Casto Plasencia, sobre todo a raíz del nacimiento de la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, agrupación de cámara integrada por Tragó, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio, que ofreció allí el ensayo previo al comienzo de la segunda serie de conciertos en noviembre de 1889. La prensa deja constancia de la asistencia de Tragó al estudio de este pintor, en un artículo que se publica tras el inesperado fallecimiento de Casto Plasencia en 1890.

“[...] Su nuevo estudio en el pasaje de la Alhambra fue inaugurado en abril de 1888 [...] En medio del estudio, delante del caballete, aparece el maestro, dando las últimas pinceladas a su famoso lienzo *El Mentidero*, al fondo, sobre elegante entarimado, al que dan acceso tres gradas, vese a la joven modelo en actitud de púdica Venus, en ángulo apartado, junto al piano, hay un grupo de amigos y admiradores del maestro, bien conocidos en los círculos artísticos y literarios de esta capital, como el poeta Manuel del Palacio, el pianista Tragó, nuestro director artístico Bernardo Rico [...]”<sup>46</sup>.

Los miembros de la Sociedad di Camera mantuvieron también relación con otros pintores que acudían habitualmente a los ensayos de la agrupación, según relata Arbós en sus *Memorias*<sup>47</sup>. Entre estos se encontraban Alfredo Perea, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy y Cecilio Plá. La amistad entre Cecilio Plá y Tragó se mantendría a lo largo de los años, especialmente en la etapa en que ambos coincidieron como académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En prueba de amistad, Cecilio Plá le regaló a Tragó uno de sus cuadros<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Fondos de la biblioteca particular de José Tragó. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid.

<sup>46</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIV, n° XIX, 22-V-1890

<sup>47</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904). Notas y Documentación gráfica por José Luis Temes*, Madrid, Alpuerto, 2005

<sup>48</sup> El cuadro se encontraba en el domicilio particular de Tragó.

Si tratamos la relevancia de la personalidad musical de Tragó en la sociedad de la época, debemos de comentar que ésta se incrementa progresivamente en la etapa a su regreso de Francia y con el establecimiento de su residencia definitiva en Madrid. Es a partir de esta época en la que comienza a ser valorado tanto por su faceta de concertista como pedagógica. Benito Pérez Galdós recoge en su obra *Arte y crítica* un artículo titulado “La Música del año 1886”, en el que menciona a Tragó como uno de los integrantes de la nueva generación de concertistas españoles con un futuro prometedor.

“Otros concertistas españoles de indudable mérito han dado conciertos interesantísimos en estos últimos días. Albéniz, que es aún muy joven va en camino de ser un Rubinstein. Tenemos una novel generación de músicos, que no desmerece, ciertamente, de nuestra generación de pintores. Junto a Albéniz puedo citar a Tragó y Guervós, ambos jóvenes y muy notables. De los viejos, o relativamente viejos, hay muchos todavía. Murió Guelbenzu, que era el maestro de todos. Zabalza sostiene su puesto entre nuestros primeros pianistas, y cada año presenta discípulos muy notables. En una palabra: que estamos bien de músicos; y ojalá estuviéramos lo mismo de hombres políticos. ¡Oh! Entonces sí que estaríamos bien gobernados. Daría gusto ver a este país, y de seguro, en vez de envidiar a los demás, seríamos envidiados [...]”<sup>49</sup>.

En 1891, Pedrell menciona a Tragó como uno de los concertistas más importantes del panorama musical español. Escribe una “Carta abierta al insigne crítico musical e ilustrado profesor de estética Eduardo Hanslick” en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Hanslick había publicado días antes un artículo sobre la música española, y Pedrell muestra cierta disconformidad con el contenido del mismo, al considerar que realizaba un análisis incompleto del panorama musical español. Pedrell realiza una defensa de la música española y cita a una serie de personalidades de varios ámbitos de la vida musical española decimonónica, cuya labor consideraba que debía ser mencionada.

“[...] Pasando ahora, rápidamente, a los artistas modernos, [...] bien valen una benévola mirada de su atención inteligente, esos artistas españoles modernos que forman cohorte al lado del único de cierto renombre que V. cita Melchor Gomis: bien la merecen esos fundidores que producen la *Lyra Sacro Hispana, Eslava*, el *Diccionario de Efemérides de músicos españoles* (Saldoni), la *Crónica de la ópera italiana en Madrid* (Carmena), *La Ópera en Barcelona* (Virella), *La Ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (Peña y Goñi), el admirable *Cancionero de los siglos XV y XVI* (Barbieri), la *Colección de obras escogidas de Cômes* (Guzmán); las admirables investigaciones en el campo del *Folk-lore*, que tantas cosas útiles han de revelar, de Bastús, Caballero, Leite de Vasconcellos, Segarra, Ledesma, Castro y Machado, Fernán Caballero, *Demófilo*, Lafuente, *Don Preciso*, Navarro, Rodríguez Marín, Luna, Machado y Álvarez, Briz, Milá, Bertrán y Bros, Bosch de la Trinchera, Ocón, Manterola, Santisteban, Maspons y Labrús: bien la merecen esos fundidores que producen *La historia de las ideas estéticas en España* (en la parte que tiene relación con la música), (Menéndez Pelayo), la *Estética* y el *Tratado teórico práctico de Canto gregoriano* (P. Uriarte),

---

<sup>49</sup> Pérez Galdós, Benito: *Arte y crítica*, Madrid, Renacimiento, 1923, p. 29.

la colección de los *Año pasado* (Ixart); bien la merecen los críticos musicales que se llaman Esperanza y Sola, Jimeno de Lerma, Piferrer, Peña y Goñi, Sánchez Torres, P. Uriarte, Virella; la Sociedad de cuartetos Monasterio, y la Sociedad de conciertos de Madrid; los concertistas Albéniz, Arbós, Rubio, Sarasate, Tragó y otros; los cantantes; los compositores de música de zarzuela, de la cual se podría formar una antología llena de notas de color y de notables y peregrinas adivinaciones lírico dramáticas; los didácticos Eslava, Asís Gil, Frontera de Valldemosa, Iñíguez, Pérez Gascón, Romero, Almagro, Ubeda y otros [...]”<sup>50</sup>.

En noviembre de 1897 el pianista alemán Harold Bauer menciona a Tragó como uno de los intérpretes más importantes del pianismo español. Bauer en aquel momento se encontraba en Madrid para tocar en dos conciertos junto a la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por el maestro Giménez. La profesora de piano del Conservatorio de Madrid, Pilar Fernández de la Mora, escribió una crítica en el periódico *El Liberal* en la que felicitaba al pianista alemán por su actuación. Sin embargo, el tema principal del artículo era poner en duda la labor de los críticos españoles que en su opinión eran excesivamente benevolentes cuando juzgaban las interpretaciones de los concertistas extranjeros. Pilar Fernández de la Mora mencionaba en el artículo a importantes pianistas europeos como Rosenthal, De Greeff, Paderewski, Planté, Diémer, y dentro del pianismo nacional nombraba únicamente a Riera y Malats, aunque lamentaba que en España no hubiese “abundancia de verdaderos pianistas”<sup>51</sup>.

Bauer contesta unos días después a Pilar Fernández de la Mora en una carta dirigida al director de *La Época*, en la que además de reconocer la labor de los críticos madrileños, menciona tres omisiones de nombres importantes en el pianismo español: Teresa Carreño, Tragó y Albéniz.

“[...] debo indicar respetuosamente a la señora o señorita que se ha dignado a hablar de mí en *El Liberal*, que en su artículo noto tres omisiones importantes al tratar de los grandes pianistas españoles. En primer lugar, no menciona a la gloriosa compatriota de ustedes, Teresa Carreño, la incomparable pianista que combina, merced a su talento maravilloso, un mecanismo y un temperamento musical masculino con la gracia y la exquisita delicadeza de la mujer. Teresa Carreño, aplaudida en todas las grandes ciudades del mundo con el mismo entusiasmo, arrebatará al público de Madrid el día que éste tenga ocasión de oírla. [...] Las otras dos omisiones son: la del insigne Tragó, cuyo nombre esclarecido no se cita en el artículo “Tema sin variaciones”, pareciéndose ese silencio una falta imperdonable en quien, como madame Mora, parece poseer cultura musical, y la de Isaac Albéniz, uno de los artistas más festejados y aplaudidos por los públicos de París y Londres [...]”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Pedrell, Felipe: “Carta abierta al insigne crítico e ilustrado profesor de estética Eduardo Hanslick”, en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 91, Barcelona, 30-X-1891, p.664

<sup>51</sup> Fernández de la Mora, Pilar: “Tema sin variaciones”, *El Liberal*, año XIX, nº 6614, jueves 11-XI-1897

<sup>52</sup> “Una carta del maestro Bauer”, *La Época*, año XLIX, nº 17047, viernes 19-XI-1897



Manuel Manrique de Lara en una crítica en *El Imparcial* sobre la pianista argentina María Luisa Guerra, alude a Tragó como una autoridad en materia del piano cuyas opiniones son incuestionables.

“[...] -Es una personalidad -me decía en cierta ocasión el Sr. Tragó, refiriéndose a la señorita Guerra- y es tal la autoridad del gran pianista español, que su juicio basta por sí solo a justificar el entusiasmo con que modestamente formulo yo aquí el mío [...]”<sup>53</sup>.

A.M. en *Nuevo Mundo* también cita a Tragó como ejemplo para los pianistas españoles que quieren proseguir sus estudios en París.

“Han comenzado los concursos en el Conservatorio de París, y bueno es hablar de ellos, siquiera por que pueden enseñarnos a los españoles: aquí hay muchos artistas jóvenes, laureados en nuestra Escuela de Música, que sueñan con serlo también en la de Francia, siguiendo las huellas de otros que, como Tragó, por no citar más, lo fueron, y eso prueba el gran valor artístico de las ambicionadas recompensas por que ahora luchan los mejores escolares músicos franceses [...]”<sup>54</sup>.

La dedicación a la faceta pedagógica en detrimento de la actividad concertística en Tragó, se ve reflejada en las referencias periodísticas publicadas sobre el pianista en el siglo XX. Paulatinamente va incrementándose la consideración de su autoridad como profesor de piano en detrimento de la faceta interpretativa. Rogelio Villar, en la biografía que escribió sobre Tragó en *La Ilustración Española y Americana*, comenta su faceta pedagógica:

“[...] De no haberse dedicado Tragó a la enseñanza, que absorbe todas las energías y es poco el tiempo disponible, hubiera sido uno de los concertistas europeos de mayor nombre; pues sus extraordinarias actitudes y su arte de tocar el piano, que tantos triunfos le ha valido, le hubieran hecho brillar como astro de primera magnitud. [...]. Como profesor, honra al Conservatorio, tanto por su seriedad, como por el resultado pedagógico de sus procedimientos de enseñanza, verdaderamente artísticos, como puede juzgarse por el número y la calidad de sus discípulos, entre los que figuran artistas tan conocidos como Falla, Turina, Fuster, Aroca, Balsa, Carmen Pérez, Julia Parody, Maria Servat y otros muchos [...]”<sup>55</sup>.

Estas notas biográficas de Rogelio Villar también nos aportan una información muy interesante que nos acerca a la técnica interpretativa de Tragó:

“[...] La técnica de Tragó es perfecta. No hay dificultades que no venza su talento; pero esta cualidad es secundaria si recordamos su admirable manera de interpretar las obras de los más variados estilos; la poesía y el encanto que Tragó tiene, el don de comunicarlas sin *rubatos* ridículos ni otros defectos de dicción y fraseo que algunos instrumentistas de mal gusto y poco

---

<sup>53</sup> Manrique de Lara, Manuel: “Una pianista argentina. M<sup>a</sup> Luisa Guerra”, *El Imparcial*, año XXXVII, n<sup>o</sup> 12870, lunes 2-II-1903

<sup>54</sup> A.M. “Fuera de España. Los concursos del Conservatorio de París”, *Nuevo Mundo*, año XI, n<sup>o</sup> 551, jueves 28-VII-1904

<sup>55</sup> Villar Rogelio: “Artistas Españoles. José Tragó”, *La Ilustración Española y Americana*, n<sup>o</sup> 35, 22-IX-1918, p. 530

respetuosos con el texto musical le desnaturalizan falseándole con el pretexto de un equivocado expresionismo [...]”<sup>56</sup>.

Adolfo Salazar, en el artículo que publicó en *El Sol* con motivo de la jubilación de Tragó, destaca la importancia de Tragó como maestro de pianistas, y especialmente de Manuel de Falla.

“[...] D. José Tragó y Arana, en efecto, decano de los profesores de piano en el Conservatorio Nacional, tiene, entre otros muchos, un honor que seguramente no consta en su hoja de servicios, pero que es uno de sus títulos más preclaros: el de haber sido el maestro de Manuel de Falla. [...] Porque Tragó que es uno de nuestros más grandes pianistas, y que pudo circular por el mundo en el carro de fuego de la virtuosidad, ha preferido renunciar a los aplausos de la muchedumbre, a fin de poder dedicarse a un menester mucho más hondo: el de hacer artistas [...]”<sup>57</sup>.

La labor de Tragó fue también objeto de reconocimiento a través de varias condecoraciones. En 1871 fue nombrado Comendador ordinario de la Real y Distinguida Orden de Carlos III<sup>58</sup>. En 1895 fue condecorado con la Cruz de primera clase del Mérito Naval con distintivo blanco<sup>59</sup>, reservado a civiles que habían realizado servicios especiales a favor de la Armada, por su participación en el Concierto a beneficio de las víctimas del naufragio del crucero Reina Regente celebrado el 21 de abril de 1895 en el Teatro del Príncipe Alfonso. La noticia la pública días más tarde el diario *El Imparcial* “El eminente pianista Sr. Tragó ha sido agraciado por S. M. la Reina con la cruz de primera clase del Mérito naval con distintivo blanco, por su cooperación

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Salazar, Adolfo: “En la jubilación del maestro Tragó”, *El Sol*, nº 3509, 31-X-1928

<sup>58</sup> “Decreto de 24 de diciembre de 1871.

Vengo en nombrar Comendadores ordinarios de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero a Don Vicente Escolano, Don Emilio Herrera y Ojeda, Don Damián Piñol, Don Joaquín de Tamarit y Catalá de Monsonis, Don Vicente Astor y Segura y Don Vicente Picatoste, los dos últimos libres de gastos con arreglo a la ley de presupuestos de mil ochocientos cincuenta y nueve; y Caballeros a Don José Vinent y Valiente, Don Francisco Vinent y Valiente, Don Francisco Parra y Pérez Don Rafael García de la Lastra, Don Damián González la Cárcel de Segovia, Don Manuel Mir y Navarro, Don Antonio Masferrer, Don Romualdo Rovira, Don José Tragó y Arana, Don Rafael Esleva y López, Don Bernardo Domínguez, Don Julio Segarra, Don Tomás Gómez y Don Gabino Andrés Leiba, los dos últimos libres de gastos con arreglo a la citada Ley. Dado en Palacio a veinticuatro de Diciembre de mil ochocientos setenta y uno. (Firmado): El Ministro de Estado. Bonifacio de Blas”.

“El Diputado que suscribe ruega al Sr. Ministro de Estado una orden pequeña de Carlos 3º a favor del artista español D. José Tragó y Arana: (Firmado): Gregorio Zabalza. Hágase (Firmado)”. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Orden de Carlos III 5-XI-1871 a 31- XII-1871

<sup>59</sup> El Reglamento de la Orden del Mérito Naval aprobado por R. D. de 1º de abril 1891 expone en su artículo primero: “La orden del mérito naval, instituida para recompensar los servicios especiales y extraordinarios de todos los individuos de la Armada nacional, formará parte integrante del sistema general de recompensas para la Armada, prescrito en la ley de 15 de julio de 1890”. “Artículo 4º. [...] A los funcionarios del orden civil y a individuos particulares no podrá concedérseles, en ningún caso, más que condecoraciones de esta Orden con distintivo blanco y sin pensión”. Julián Sosa: *Condecoraciones militares y civiles de España: Legislación anotada y concordada*, Vol II, Madrid, Juan Pérez Torres, 1915, pp. 176-179.

en el concierto dado en el Príncipe Alfonso en favor de los naufragos del *Reina Regente*”<sup>60</sup>.

Tragó también fue condecorado con la Encomienda de Alfonso XII<sup>61</sup>. Aunque no hemos podido datar con precisión la concesión de esta condecoración, pensamos que ha pudo concederse en 1902 o 1903, ya que la orden fue creada en 1902, y en 1903 Tragó escribe una hoja de méritos para el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>62</sup>, en la que menciona las tres condecoraciones a las que hemos aludido. La Encomienda de Alfonso XII se concedía como recompensa a los servicios prestados en pro de la cultura del país, probablemente en reconocimiento a la trayectoria de Tragó como concertista y especialmente como profesor del Conservatorio<sup>63</sup>.

En 1904 la prensa menciona que Tragó era una de las personas que formaba parte de la asamblea general<sup>64</sup> de la orden que se encargaba de representar a la corporación en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

“En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 15 del reglamento vigente para la concesión de la orden civil de Alfonso XII, se ha resuelto por el ministerio de Instrucción pública que la asamblea general a que dicho artículo se refiere, encargada de establecer y mantener las relaciones que como corporación debe sostener la expresada orden con el ministerio citado, quede constituida en la siguiente forma: Presidente, D. Eugenio Montero Ríos, vicepresidente, D. Marcelino Menéndez Pelayo; vocales: D. Fernando Díaz de Mendoza, D. Alejandro Ferrant, D. Bartolomé Maura, D. Adolfo Fernández Casanova, D. José Tragó, D. Augusto Fernández Victorio y don Salvador Sobrini y Argullós”<sup>65</sup>.

En enero de 1929, con motivo de la jubilación y en reconocimiento a la larga trayectoria docente, el Claustro de profesores del Conservatorio realizó una propuesta al

---

<sup>60</sup> *El Imparcial*, año XXIX, nº 10078, viernes 31-V-1895

<sup>61</sup> En el expediente de académico de José Tragó de la Academia de Bellas Artes de San Fernando figura un currículo manuscrito por Tragó en el que menciona que posee esta distinción.

<sup>62</sup> El documento se expone en el capítulo dedicado a la labor de Tragó como académico de Bellas Artes.

<sup>63</sup> “Artículo I. La orden civil de Alfonso XII tiene por objeto recompensar servicios eminentes prestados a la instrucción pública en sus diversos ramos, creando, dotando o mejorando establecimientos de enseñanza, publicando obras científicas, literarias y artísticas de mérito reconocido, o contribuyendo de cualquier modo al fomento de cuanto concierne a la difusión y engrandecimiento de las ciencias, de la literatura, de las artes y de sus aplicaciones prácticas”. Julián Sosa: *Condecoraciones militares y civiles de España: Legislación anotada y concordada*, Vol III, Madrid, Juan Pérez Torres, 1915, p. 2

<sup>64</sup> “Artículo 15. Para la representación oficial, y con el fin de establecer y mantener las relaciones de esta Orden, como corporación, con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y con el Gobierno, habrá en Madrid una Asamblea, compuesta del caballero gran cruz más antiguo, presidente; el que le siga en antigüedad, vicepresidente, y siete vocales más, condecorados, tres por lo menos, con la encomienda, ejerciendo de secretario el más moderno”. Julián Sosa: *Condecoraciones militares y civiles de España: Vol III... Op. cit.*, p. 2

<sup>65</sup> *El Imparcial*, año XXXVIII, nº 13277, jueves 17-III-1904, p. 5

Ministro de Instrucción Pública para la concesión de la Gran Cruz del Mérito Civil a Tragó. Sin embargo, no tenemos constancia de su concesión<sup>66</sup>.

Al realizar un análisis de la figura de Tragó dentro del contexto social de la época, podemos afirmar que Tragó creció en una familia<sup>67</sup> de la burguesía media de Madrid con una posición económica desahogada, pues tenemos constancia de que su padre Nicolás Tragó ejercía la medicina y además era una persona destacada dentro de los círculos bursátiles madrileños. Este entorno familiar favoreció la posibilidad de que los dos hijos varones de la familia realizaran sus estudios musicales y que Tragó pudiera más adelante ampliar sus estudios musicales en el Conservatorio de París. Con el paso de los años Tragó adquiere un gran prestigio como concertista y se relaciona con personas de las clases altas, con la nobleza e incluso con los propios monarcas. Durante el

---

<sup>66</sup> “Real Conservatorio de Música y Declamación. Nº 39.

Excmo. Sr.

De todos los tiempos es la costumbre, que una práctica continuada ha hecho derivar en algo parecido a Ley consuetudinaria, el que al llegar un funcionario perteneciente a cualquiera de las varias especialidades integrantes de la Administración del Estado al término que la Ley preceptúa para el ingreso en situación pasiva, bien porque la suma de sus servicios acreditase suficientemente el celo y laboriosa constancia desplegados por el funcionario en el ejercicio de su cargo o ya cuando la índole de los trabajos realizados por el mismo había adquirido el necesario relieve para alcanzar el calificativo de meritorios es lo cierto que los altos poderes ejerciendo la misión tutelar que les compete, han acordado conceder al funcionario de referencia la recompensa honorífica más apropiada a su clase y circunstancia. Y no sólo para que el otorgado galardón hubiese de significar de manera ostensible y solemne el justo aprecio de los dilatados o eminentes servicios del favorecido sino también por cuanto de ello pudiera deducirse para estímulo y noble emulación de los demás.

Análogo a estos que se consignan es el caso del profesor numerario de este Conservatorio Don José Tragó y Arana, jubilado recientemente por haber cumplido la edad reglamentaria y quien si en su gloriosa carrera de pianista, interpretando ante el público las grandes creaciones de los más geniales compositores con el perfecto dominio de la técnica del instrumento y haciendo sentir a su auditorio la emoción intensa de un arte exquisitamente depurado, hubo de alcanzar las cumbres, como profesor, en su vida oficial académica (labor cotidiana de duración aproximada a los nueve lustros =1885-1928=) prodigó sus enseñanzas a un núcleo de alumnos que, sin exagerar la hipérbole pudiera denominarse más propiamente “legión de pianistas”, legión de la que han salido muchos de los profesores que actualmente regentan cátedras en varias escuelas provinciales y algunos que al pertenecer a este Claustro alcanzaron el honor de venir a ser compañeros de su antiguo maestro.

Tan sólidos y efectivamente positivos como son los merecidísimos que en el doble aspecto de artista y profesor contrajo en su dilatada carrera el Sr. Tragó, siendo para todos notorio a quienes hasta ayer y honrándose con ello, fraternalmente hubieron de compartir con el ilustre maestro las tareas docentes, corresponde apreciar tales méritos en la justa proporción de su verdadera transcendencia. Así, confiados en ella, dados los precedentes que mencionados quedan y en la certidumbre de que el propósito de enaltecer prestigios legítimamente cosechados en la divulgación de la cultura ha de ser favorablemente acogido; el Claustro de Profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación acude en pleno a V.E. en súplica de que a Don José Tragó y Arana le sea otorgada la Gran Cruz del Mérito Civil.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid 8 de enero de 1929.

Fdo: El Director.

Exmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes”.

Expediente de Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>67</sup> Se realiza un estudio más detallado del entorno familiar en el apartado del capítulo dedicado específicamente a este tema.

periodo de estancia en París había sido pianista de cámara de la Reina Isabel II; ofreció conciertos en el Palacio Real de Madrid y en el Palacio de Miramar de San Sebastián en época de la reina regente María Cristina; y mantuvo siempre una relación cordial de amistad con la Infanta Isabel de Borbón, conocida popularmente como “La chata”, que era gran aficionada a la música; y prácticamente de su misma generación lo que favoreció que su amistad perdurase muchos años<sup>68</sup>.

Tragó mantuvo siempre una vinculación con la vida cultural de Madrid, especialmente durante su etapa de concertista de piano. En esta etapa participa en actividades promovidas por asociaciones culturales como el Ateneo de Madrid, la Asociación de la Prensa, el Círculo de Bellas Artes, y también otras asociaciones españolas como El Sitio de Bilbao. Su actividad interpretativa también estuvo vinculada a las sociedades de los casinos<sup>69</sup>, como el Casino Militar de Madrid, el Gran Casino de San Sebastián, o el Gran Casino de Biarritz. Los conciertos celebrados en los casinos, a los que solía acudir la aristocracia y la alta burguesía, tenían un carácter de acontecimiento social más acentuado que en otras sociedades como los ateneos o liceos.

El cese de su actividad concertística a favor de una mayor dedicación a la docencia, hizo que tuviera una mayor vinculación con el contexto musical propio del Conservatorio de Madrid, así como también con la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>70</sup>, a partir de su nombramiento como académico en 1907.

Respecto a las ideas políticas de Tragó no hemos localizado hasta la fecha documentación sobre este tema, lo que parece indicar que no era una persona muy activa en la vida política. Consideramos que dada su estrecha relación con la familia Real sería partidario de la monarquía. Su labor como pianista de la reina Isabel II probablemente le acercaría más hacia postulados liberales. Nos consta que el padre de Tragó simpatizaba con las ideas liberales, ya que formaba parte de la *Asociación Nacional para el Estudio y Reforma de los Presupuestos* constituida para potenciar la puesta en práctica de medidas económicas de carácter liberal. En una carta de la

---

<sup>68</sup> Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez comentaban que Tragó iba con regularidad a visitar a la Infanta Isabel al Palacio de Quintana, yendo ellas también cuando eran niñas en varias ocasiones.

<sup>69</sup> Alonso, Celsa: “Casino”, *DMEH*, Vol. III, Madrid, 1999, pp. 314-15

<sup>70</sup> Tragó entabló una gran amistad con el Conde de Romanones, fundamentalmente durante su etapa en la Academia de Bellas Artes, de la que Romanones era presidente. Testimonio de Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez

correspondencia familiar el padre de Tragó advierte a sus hijos que no frecuenten mucho en Bilbao la Sociedad Euskalerría, para que no se pensara de ellos que eran carlistas. “[...] Os aconsejo que no vayáis mucho a la Euskalerría para que no os señalen como Carlistas pues vosotros debéis indistintamente alternar con todo el mundo [...]”<sup>71</sup>. Es probable que siguiendo las indicaciones de su progenitor, Tragó no fuera proclive a expresar en público sus ideas políticas, reservándolas para el ámbito familiar.

Por otra parte, el testimonio de las hijas<sup>72</sup> de Tragó relata que con el estallido de la Guerra Civil en 1936, los soldados de las tropas republicanas fueron a buscar a su padre a su domicilio con la intención de hacerle prisionero, lo que nos hace pensar que estaría próximo a postulados conservadores. Sin embargo, este propósito no se llevó a cabo pues el pianista ya había fallecido dos años antes.

Para aproximarnos a la descripción física de Tragó, son de gran valía los retratos conservados de Tragó a lo largo del tiempo, que se han localizado tanto publicados en la prensa como en su domicilio particular. A pesar de que los retratos que han llegado hasta nosotros carecen de color, se vislumbran los rasgos físicos más representativos del músico como su buen porte y complexión media, de estatura más bien alta, pelo oscuro, tez no muy morena, nariz alargada y grandes y característicos ojos azules. Peña y Goñi hace alusión a los rasgos físico de Tragó con estas palabras: “un intérprete excepcional, lleno de originalidad y de encanto, *coqueluche*<sup>73</sup> de las damas”<sup>74</sup>. Víctor Espinós describirá tiempo después el aspecto físico de Tragó con el paso de los años, recordando sus últimos conciertos en el Teatro Español en 1900: “Su alta figura, un poco desgarbada, de modesto y recogido continente, adquiría de pronto prestigios insospechados frente al teclado [...]”<sup>75</sup>.

Uno de los primeros retratos que tenemos de Tragó es un grabado de *La Ilustración Española y Americana*<sup>76</sup> en el que el músico tiene 21 años, publicado a raíz del concierto ofrecido junto al violinista cubano Rafael Díaz Albertini en el Teatro de la

---

<sup>71</sup> Correspondencia de la familia Tragó. Carta del 1-VIII-1886.

<sup>72</sup> Este testimonio también lo corrobora Alfredo Morán, yerno de Joaquín Turina.

<sup>73</sup> Coqueluche (francés): ser el preferido de

<sup>74</sup> Peña y Goñi, Antonio: “Tragó. Instantánea”. [1896] Recogido el artículo un año después por el periódico *El Porvenir*, nº 15169, Sevilla, miércoles 14-IV-1897.

<sup>75</sup> Espinós, Víctor: “Un gran pianista que desaparece. Ha muerto el maestro Tragó”, *La Época*, año LXXXVI, nº 29346, viernes 5-I-1934”.

<sup>76</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº 14, 15-IV- 1878,

Comedia. Este grabado aparece junto al retrato de otros músicos de la época que el periódico califica con el título de “Notabilidades Artísticas” entre los que están Mariano Vázquez, como director de orquesta del teatro Real de Madrid, Manuel Fernandez Caballero, como autor de la música de la zarzuela *El Salto del Pasiego*, Fernando Valero y Toledano, segundo tenor del teatro Real de Madrid, Rafael Díaz Albertini, violinista y primer premio del Conservatorio de París, y José Tragó como pianista, y primer premio de los Conservatorios de Madrid y París. En 1881 *La Correspondencia de París*<sup>77</sup>, publica un retrato grabado de Tragó en el que ya aparece su característica barba, que no tiene en los retratos de juventud. La prensa francesa publica este retrato tras el concierto que interpretó en la Sala Érard de París en abril de 1881 junto a la orquesta de Jules Pasdeloup y la soprano Salvadora Abella. En *La Gaceta de Cataluña*<sup>78</sup> aparece un grabado también de sus años de juventud junto a Enrique Fernández Arbós, ilustrando la crítica musical sobre el concierto que ambos intérpretes ofrecieron en el Teatro del Liceo en mayo de 1882.

La prensa también publica varias fotografías relacionadas con su labor docente. En 1888, la revista *La Ilustración Musical Hispano Americana*<sup>79</sup>, publica una foto de Tragó junto a sus discípulos distinguidos con el primer premio en el Conservatorio. Un año después el periódico *El Resumen*<sup>80</sup> muestra un grabado que sirve de ilustración al artículo que elogia los méritos obtenidos por los alumnos de Tragó en los exámenes del Conservatorio. El periódico *El Gráfico*<sup>81</sup>, contiene una foto de 1904 en la que aparece Tragó junto a sus discípulos José Balsa y Ermerinda Ferrari, ganadores de los premios Érard y Stela respectivamente. Un año más tarde Tragó dedica a Falla una fotografía en reconocimiento a su victoria en el certamen del premio Ortiz y Cussó. Es una de una de las imágenes que más difusión han tenido del músico, ya que la persona a la que va dedicada es una figura de gran trascendencia en la música española. Se trata de un retrato de estudio en plano medio en el que Tragó aparece sentado. En el pie de foto Tragó escribe a Falla la siguiente dedicatoria: “a mi admirable discípulo Dn. Manuel de Falla, vencedor en el Concurso Ortiz y Cussó de 1905, en testimonio de verdadero

---

<sup>77</sup> *La Correspondencia de París*, nº 205, 27-IV-1881

<sup>78</sup> *La Gaceta de Cataluña*, año V, nº 1544, martes 30-V-1882, p. 3

<sup>79</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 20, 15-X-1888, pp. 153-158

<sup>80</sup> *El Resumen* año V, nº 1679, 19-X-1889

<sup>81</sup> *El Gráfico*, año I, nº 164, jueves 24-XI-1904, p. 8.

afecto y admiración. Firmado: José Tragó. Madrid, mayo 1905”<sup>82</sup>. Un retrato muy similar probablemente realizado en el mismo estudio es el que figura en los volúmenes de la colección *Escuela de piano*. En él Tragó muestra una apariencia de un hombre de mediana edad, al igual que en el dedicado a Falla, por lo que ambos pueden ser de principios del siglo XX.

Con motivo de la aparición de la *Sociedad de Música Clásica di Camera* en 1889, aparece en *La Ilustración Musical Hispano Americana*<sup>83</sup>, un grabado de Tragó, Arbós y Rubio, como integrantes de la agrupación al finalizar la primera serie de conciertos de la primavera de 1889. De la misma época es una fotografía<sup>84</sup> tomada por una cámara automática de los tres miembros de la *Sociedad di Camera* durante un ensayo en el domicilio de Tragó.

La relevancia de la figura de Tragó como concertista también se vio reflejada en la prensa a través de caricaturas como la que le dedicó la revista satírica *Madrid Cómico*<sup>85</sup> en 1885, o el periódico *ABC*<sup>86</sup> en 1908. También contribuye a describir los rasgos físicos un busto de Tragó esculpido en bronce por el famoso escultor Agustín Querol y Subirats (1860-1909). Esta obra se ubicaba en el domicilio particular de Tragó, y consideramos que puede datar de la década de 1890, época en la que el escultor establece su taller en Madrid.

En relación a la condición física de Tragó, debemos resaltar que con el paso de los años, Tragó empezó a sufrir una serie de dolencias: reumáticas, del aparato respiratorio; y otras que se fueron sumando de tipo nervioso o del aparato gástrico. Este empeoramiento progresivo de su estado de salud hizo que acudiese prácticamente todos los años a algún balneario, generalmente en la zona norte de España para recibir algún tratamiento termal. Documentos como las noticias de prensa que anunciaban la llegada del pianista, cartas escritas por Tragó desde estos destinos, o los certificados médicos que figuran en su expediente de profesor constatan esta situación

---

<sup>82</sup> Imagen recogida en el libro de Javier Suárez Pajares: *Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*. Madrid, SGAE, 1995, p. 176.

<sup>83</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año II, nº 31, 23-IV-1889, p. 58

<sup>84</sup> Fotografía cortesía de José Luis Temes

<sup>85</sup> *Madrid Cómico*, año V, nº 125, 12-VII-1885

<sup>86</sup> *ABC*, año IV, nº 1037, martes 7-IV-1908



Así en la carta que Tragó escribe a Falla el 30 de agosto de 1906 desde el Balneario de Mondariz el pianista hace alusión a su delicado estado de salud:

“[...] Poco de nuevo puedo decirle de mi vida en esta. Esta se concreta a tomar las aguas, pasear un poco y tratar de pasarlo lo menos mal posible, cosa que no siempre consigo, pues ya sabe que ando muy desanimado, por mi estado de nervios, etc, etc. en cuanto a la pérdida de fosfatos, eso no me preocuparía poco si mi estado general fuese mejor. Los médicos se han empeñado en que al salir de aquí vaya a probar los baños de La Toja que parece ser son muy buenos como reconstituyente [...]”<sup>87</sup>.

En otra carta escrita a Falla en abril de 1909 también habla de sus problemas de salud provocadas por la neurastenia.

“Querido Falla:

Hace mucho tiempo que deseaba escribir a Vd. pero el tiempo se ha ido pasando en llevar a cabo mi deseo. Bien es verdad que aparte de las ocupaciones habituales, he pasado un invierno bastante malo con la neurastenia, y demás zarandajas patológicas que me han tenido, y me tiene, bastante fastidiado; por no variar [...]”<sup>88</sup>.

Los certificados médicos que figuran en su expediente de profesor nos informan de que en varias ocasiones debía ausentarse durante el mes de septiembre de Madrid e incorporarse más tarde a las clases del Conservatorio para recibir tratamiento hidrotermal en un balneario. Un certificado<sup>89</sup> del año 1892 informa de que Tragó sufría un reumatismo articular agudo, que probablemente le fuera mermando sus facultades para proseguir la carrera de concertista.

En 1918, Tragó manifiesta importantes problemas de salud a causa de una enfermedad pulmonar crónica que le impedía estar en lugares fríos, circunstancia que pone en conocimiento de la dirección del Conservatorio<sup>90</sup>. Quizás este empeoramiento

---

<sup>87</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla. 30-VIII-1906. Archivo Manuel de Falla. Granada

<sup>88</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla. 11-IV-1909. Archivo Manuel de Falla. Granada

<sup>89</sup> “El médico cirujano que suscribe

Certifica: que D. José Tragó y Arana está sufriendo un reumatismo articular agudo, por cuya causa no puede trasladarse a Madrid. Para que así conste expido este certificado en Bilbao a 1 de septiembre de mil ochocientos noventa y dos [...]”. Expediente de profesor de Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>90</sup> “D. Felipe García Triviño, Doctor en Medicina, Profesor del Instituto Rubio y con patente de 6ª clase número 361

Certifica: Estar asistiendo a D. José Tragó y Arana, profesor del Conservatorio, vecino de Madrid y de 53 años de edad, el cual padece de una “bronquitis crónica con enfisema pulmonar” a cuya afección perjudica notablemente la estancia en locales fríos, razón por la que le he aconsejado la no permanencia en lugares que estén a baja temperatura por carecer de calefacción. Y para que conste, expido y firmo la presente en Madrid a 3 de marzo de 1918. Fdo. Felipe García Triviño”. Expediente de profesor de Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

progresivo de la salud en los últimos años influyó también en su carácter, que se fue volviendo cada vez más aprensivo<sup>91</sup>.

La documentación localizada también nos informa de que Tragó estuvo en los balnearios de Alzola<sup>92</sup> en Guipúzcoa en 1877, en Larrauri en Vizcaya en septiembre de 1899, en septiembre de 1924 en el balneario de Marmolejo en Jaén, y al año siguiente en las mismas fechas en el balneario de Vichy.

También visitó el balneario de *La Toja*, lugar donde comentaban sus hijas había conocido a su mujer Carmen Rodríguez Yáñez; con quien contrajo matrimonio en 1913<sup>93</sup>. Tragó con el paso de los años fue disminuyendo la costumbre de pasar la temporada de verano en balnearios, que casi siempre se ubicaban en provincias del norte peninsular. Probablemente el inicio de una vida familiar hizo que fijara como lugar de veraneo el municipio madrileño de San Lorenzo del Escorial, en el que la familia adquirió una segunda residencia<sup>94</sup>.

Las críticas de la prensa recogen algunos rasgos del carácter de Tragó como la modestia y la timidez. Rogelio Villar nos da algunos detalles de la personalidad del pianista al comparar las composiciones de Tragó con ciertos rasgos de su carácter:

“[...] Tragó, como compositor, ha escrito algunas piezas de una cierta belleza melódica y sentimental en carácter con su temperamento un poco sombrío y reconcentrado, pero siempre

---

<sup>91</sup>Pilar Junco Quintana comenta que cuando su madre recibía clases con Tragó en su domicilio particular, si se abría la puerta de la calle Tragó se abrigaba porque era muy aprensivo a las corrientes de aire.

<sup>92</sup> El periódico *El Imparcial* nombra a Tragó entre una serie de personalidades de la vida política y social del país que se encuentran durante el mes de julio en este balneario. “[...] porque a pesar de hallarse aquí representada la Iglesia [...] y de tener el Estado representación tan digna y completa como el duque de Abrantes, el marqués de Isasi, los condes y condesas de las Quemadas, Valdelagrana y Torreflorida, los generales Cervino, Enríquez y Blanco, el presidente de la Sala primera del Tribunal Supremo, D. Hilario Igón; los diputados a Cortes Sres. Cepeda, Molleda y Róspide; el antiguo profesor del colegio de Segovia, coronel de artillería Sr. Zapata, el acaudalado propietario Sr. Galindes, el literato y poeta filipino Sr. Paterno, el artista Sr. Tragó, el insigne académico D. Aureliano Fernández Guerra, y otros muchos apreciables señores [...]”. *El Imparcial*, año XXI, nº 7256, viernes 5-VIII-1887.

<sup>93</sup> Exponemos una información más extensa sobre este tema en el capítulo dedicado al entorno familiar.

<sup>94</sup> En el expediente de profesor de Tragó encontramos varios documentos en el que el pianista comunica el lugar donde va a pasar sus vacaciones, a la vez que concede permiso a la persona habilitada para percibir sus haberes durante este periodo. “Ilmo. Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación:

El Profesor que suscribe, cumplimentando el art. 32 del Reglamento de este Centro de su digna dirección, tiene el honor de poner en el conocimiento de V. S. que en virtud de la licencia concedida a los Profesores durante las vacaciones, permanecerá en El Escorial dejando autorizado al Habilitado del personal del Conservatorio para firmar la nómina y cobrar sus haberes el tiempo que permanezca ausente.

Dios guarda a V. S. muchos años

Madrid 2 de julio de 1924. Fdo. José Tragó. V.B. El Director Antonio Fernández Bordás”

afabilísimo y bondadoso como todo artista de corazón. Lo que le indignan son las injusticias y las exageraciones de la prensa y del público, cuando se trata de juzgar el mérito de los artistas extranjeros [...]”<sup>95</sup>.

Algunas críticas y comentarios nos indican que Tragó debía ser una persona poco proclive a mostrar las emociones con vehemencia. Quizás este rasgo de carácter influía en su manera de interpretar a la que algunos la encontraban carente de sentimiento. En una carta de Granados escrita el 23 de marzo de 1895 a su mujer Amparo Gal, el músico catalán comenta que había escuchado tocar a Tragó pero que le había parecido frío en su interpretación: “[...] Ayer fui a oír a Tragó que estuvo admirable en algunas cosas y muy mal en otras. Lo que le falta es un poco de corazón [...]”<sup>96</sup>. El concierto al que hacía referencia Granados en la carta era la sesión inaugural del segundo ciclo de *Sesiones de Música clásica de piano* celebradas en el Salón Romero en la primavera de 1895. Granados residió temporalmente en Madrid durante los años 1894 y 1895 con la intención de presentarse a la cátedra de piano del conservatorio que finalmente no obtuvo. Durante esta época entabló amistad con Tragó, y con otros profesores del Conservatorio como Ildefonso Jimeno de Lerma, Felipe Pedrell o Jesús de Monasterio. Granados comenta en las cartas enviadas a su esposa y familia política cómo era el trascurso de su vida diaria en Madrid. “[...] ¡Ayer estuve un buen rato con Tragó! Me trata con bastante cariño, me parece que le soy simpático [...]”<sup>97</sup>.

Otro rasgo que debemos destacar de Tragó es su voluntad para colaborar con las personas que necesitaran algún tipo de ayuda, por lo que era habitual su participación en conciertos benéficos. Tragó donó parte de sus fondos de partituras a la Biblioteca Musical Circulante que fundó Víctor Espinós, con la intención de que pudieran servir a gente sin recursos. También colaboró junto a su hermano Nicolás en el Centro Instructivo y Protector de Ciegos<sup>98</sup>, cuyo objetivo era proporcionar educación al colectivo de personas ciegas, formando parte del Consejo Consultivo. Fue socio de la

---

<sup>95</sup> Villar Rogelio: “Artistas Españoles. José Tragó”, *La Ilustración Española y Americana*, nº 35, 22-IX-1918, p. 531

<sup>96</sup> Carta de Granados a Amparo Gal. Madrid, 23 de marzo de 1895. Carta incluida en el epistolario de la Tesis Doctoral de la Dra. Miriam Perandones, *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Universidad de Oviedo, 2008.

<sup>97</sup> Carta de Granados a Amparo Gal. Madrid, [26 de abril de 1895]. Carta incluida en la Tesis Doctoral de la Dra. Miriam Perandones, *La canción lírica de Enrique Granados...* Op. cit.

<sup>98</sup> Nicolás Tragó, hermano de José Tragó fue presidente de esta entidad. Se amplía esta información en el capítulo dedicado al entorno familiar.

*Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*<sup>99</sup>, sociedad de carácter mutual, constituida en 1860, cuya finalidad principal era obtener medios económicos para atender a sus afiliados en caso de necesidad. En el anuario de esta sociedad correspondiente al año 1919, figura el nombre de Tragó como socio de número 1316. Además, aparece mencionado dentro de la relación de socios que realizaban aportaciones económicas con carácter permanente destinadas al fondo social de la entidad: “Los inscriptos con letra versalita [corresponden a] los que han capitalizado la cuota mensual, perpetuando así su nombre en la Sociedad”<sup>100</sup>.

En ocasiones la prensa se hace eco de la faceta humanitaria de Tragó.

“Sociedad de Socorros Mutuos de cocheros de Madrid.

La junta directiva, a nombre de sus asociados, y en vista del aviso publicado por la *Sociedad Constructora de Carruajes* sobre supresión de aguinaldos a los cocheros, rechaza con desdén, tanto los aguinaldos, como la forma impropia en que dicha sociedad ha hecho pública su resolución, y aprovecha esta oportunidad para rendir un testimonio de aprecio a los constructores D. Agustín Martín, D. José Tragó, D. Mateo Alonso (Q.E.P.D) y otros, que crearon aquella costumbre”<sup>101</sup>.

La correspondencia familiar contiene información muy interesante sobre aspectos que nos acercan a la personalidad del músico. En agosto de 1886, los padres de Tragó enviaron varias cartas desde Madrid a sus hijos José y Nicolás, que se encontraban en Bilbao. Se trata de cartas que escribían tanto el padre como la madre, en las que se comentan cuestiones del ámbito familiar, y también información muy interesante sobre los conciertos que Tragó ofreció en Bilbao, especialmente de los dos celebrados junto a Sarasate<sup>102</sup>. De las palabras de la madre en una de estas cartas se deduce que Tragó era bastante reservado, quizás debido a su modestia. Ésta pide a su hermano Nicolás que le comente cómo ha sido el resultado del concierto en la *Sociedad El Sitio*: “[...] Laslas dime tú valiéndote de tu muchacho si sabe escribir, porque Pepito no me dirá nada, lo que digan de él mañana en esa sociedad donde toca [...]”<sup>103</sup>. También la madre, insiste a

---

<sup>99</sup> Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina y Sobrino Sánchez, Ramón: “El asociacionismo musical en España”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. VIII-IX, Madrid, SGAE, 2001, pp. 11-16

<sup>100</sup> *Anuario y Estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Aprobada por el Gobierno en Real decreto de 1º de octubre de 1858 y constituida legalmente en 24 de junio de 1860*. Año LIX. 1919. Madrid, Ducázcal, 1919, p. 35-43

<sup>101</sup> *El Imparcial*, año XVI, n<sup>o</sup> 5582, martes 19-XII-1882

<sup>102</sup> Un información más precisa se encuentra en el capítulo dedicado a la labor interpretativa de Tragó.

<sup>103</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 14-VIII-1886. “Laslas” era el nombre familiar de Nicolás Tragó, que era invidente desde su nacimiento y por ello necesitaba la ayuda de una persona del servicio para escribir. En otra carta de esta correspondencia, el padre menciona que Nicolás Tragó utilizaba el sistema Braille de escritura “Siento que Laslas no me haya dejado un abecedario de su sistema de escritura porque

sus hijos en que sigan la recomendación médica de su propio padre, y tomen baños termales una vez finalizados los conciertos.

“Que deseo que lo paséis bien y que estéis siempre que podáis de diversión, de lo que dice Papá que en el momento que te quedes libre que marchéis a las Arenas o donde queráis y yo digo que es mejor en S. Sebastián a que toméis baños y luego papá y yo queremos que tomes algunos baños y aguas sulfurosas y sabes que dice papá que debíais de ir a donde va Felisa [a] Arechabaleta<sup>104</sup> que son muy buenas aguas sobre todo lo pensáis bien que no quiero que te quedes sin esas aguas y es mejor que las tomes después de los baños de mar [...]”<sup>105</sup>.

En las cartas se menciona la afición de los hermanos Tragó a la pelota vasca. El padre les despide en una carta haciendo alusión a este deporte: “[...] Nada más, divertíos en el partido de pelota y mandar a vuestro padre [...]”<sup>106</sup>. También la madre hace referencia a esta afición mostrando su temor a que Tragó se lesione en la mano antes de los conciertos: “[...] Pepito ten cuidado del juego de pelota por tu mano no te haga mal y mucho más de no tener costumbre [...]”<sup>107</sup>. Y el padre dos días más tarde escribe “[...] En vuestra última carta leí por un lado con gusto que Pepe iba a jugar un partido de pelota porque se habrá divertido, pero con temor de que haya tenido agujetas que le fastidien para tocar [...]”<sup>108</sup>.

Tragó también era aficionado a los toros. Según comenta su padre en esta correspondencia, estaba abonado a la temporada taurina: “Hoy vamos a sacar el abono de los toros de Pepe”<sup>109</sup>. Los hermanos Tragó prolongan su estancia en Bilbao durante unos días del mes de septiembre, por lo que la madre escribe que debido a la ausencia de su hijo el padre ha asistido a las primeras corridas del abono “[...] Mañana irá también papá a tu abono también estaba en la primera corrida y nos figurábamos que para esta hubieras estado aquí [...]”<sup>110</sup>. El pianista conservaría esta afición a los toros a lo largo de los años, ya que según sus hijas continuaba asistiendo a espectáculos taurinos en la época en que ellas eran niñas.

---

hubiera podido escribirme alguna carta que yo hubiera descifrado poco a poco”. Carta escrita el 5-VIII-1886

<sup>104</sup> Este balneario estaba en la provincia de Guipúzcoa

<sup>105</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 12-VIII-1886

<sup>106</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 6-VIII-1886

<sup>107</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 20-VIII-1886

<sup>108</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 22-VIII-1886

<sup>109</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 29-VIII-1886

<sup>110</sup> Correspondencia de la familia Tragó. 11-IX-1886

También podemos mencionar su gusto por el juego del billar. Según escribe Tomás Bretón en su *Diario*, ambos músicos jugaron una partida en el Círculo de Bellas Artes el 1 de noviembre de 1886. “[...] Fui al Círculo; jugué al billar con Tragó, que me ganó”<sup>111</sup>. Bretón menciona a Tragó en su diario en varias ocasiones, ya que mantenían una relación fluida. Los dos músicos habían participado en un concierto de música de cámara en 1884, y en aquella época habían coincidido en sesiones privadas en las que se interpretaba la música de cámara. Además, con el ingreso de Tragó como profesor del Conservatorio en 1886, los dos músicos serían también compañeros en el claustro de profesores.

Para completar el perfil humano de Tragó debemos mencionar sus profundas creencias religiosas que compartía junto con su esposa. Sabemos que Tragó formó parte de la orden seglar franciscana de tipo penitencial conocida como Orden de los Terciarios Franciscanos, con la que estableció una importante vinculación a través de su director espiritual el padre Legísima. Es un hecho que revela el carácter humilde y la religiosidad de Trago, que en su esquel mortuoria sólo apareciese su vinculación con esta orden religiosa, sin mención alguna a su prestigiosa trayectoria artística y académica. Víctor Espinós finaliza el artículo que escribió como homenaje a Tragó tras su fallecimiento haciendo alusión a esta circunstancia: “Descanse en paz el gran pedagogo de arte y el ejemplar cristiano, que a la hora de las póstumas vanidades, no ha querido que de él se dijera sino que era “José Tragó Arana, terciario franciscano”<sup>112</sup>.

Joaquín Turina también hace referencia a la religiosidad de Tragó escrito a raíz de la pérdida de su querido maestro: “Al perder al maestro, que para nosotros era como un padre, siento una emoción infinita; porque este hombre, de recios y sanos sentimientos, de profundas raíces religiosas, se hacía querer de cuantos le trataban [...]”<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*, edición, estudio e índice de Jacinto Torres, Vol II, Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Acento, 1994, p. 567

<sup>112</sup> Espinós, Víctor: “Un gran pianista que desaparece. Ha muerto el maestro Tragó”, *La Época*, año LXXXVI, nº 29346, viernes 5-I-1934”.

<sup>113</sup> Turina, Joaquín: “El ilustre maestro Tragó falleció ayer en Madrid”, *El Debate*, año XXIV, nº 7521, jueves 4-I-1934, p. 14

## CAPÍTULO 3. LOS PRIMEROS AÑOS. ENTORNO FAMILIAR Y FORMACIÓN PIANÍSTICA

### 3.1. ENTORNO FAMILIAR

José Tragó y Arana nació el 25 de septiembre de 1856 en Madrid. Fue el hijo primogénito del matrimonio de D. Nicolás Tragó y Villa y D<sup>a</sup> Antonia Arana Oballe, ambos naturales de Madrid<sup>114</sup>. A los dos días de su nacimiento José Tragó fue bautizado en la parroquia de San Sebastián de Madrid con el nombre de José María Bernardo Lope<sup>115</sup>.

José Tragó nace en el seno de una familia de origen madrileño, sus padres habían residido en la capital desde su infancia. Sin embargo, si ahondamos en la genealogía de la familia Tragó observamos que sus raíces provienen de diversos lugares del territorio español. Su abuelo paterno fue D. José Tragó<sup>116</sup>, natural de Rialp, una población de la provincia de Lérida, y su abuela paterna D<sup>a</sup> María Villa era natural de Medina de Rioseco, provincia de Valladolid. Los abuelos maternos eran D. Francisco

---

<sup>114</sup> Partida de Nacimiento. Año 1856, nº 577. Archivo de la Villa de Madrid. Madrid. Nacimiento de José. El día veinte y cinco del corriente a la hora de las diez de la noche. En la C<sup>o</sup>. del Sordo núm. 21. Es hijo legítimo de D. Nicolás Tragó, natural de Madrid. D<sup>a</sup> Antonia Arana, natural de Madrid.

Abuelos Paternos. D. José natural de Rialp. D<sup>a</sup> María Villa, Medina de Rioseco.

Abuelos maternos. D. Francisco, natural de Zalla. D<sup>a</sup> Bernarda Oballe, Madrid.

Se bautizó en la Parroquia de San Sebastián a veinte y ocho de Setiembre de mil ochocientos cincuenta y seis.

<sup>115</sup> Partida de Bautismo. Archivo de la Parroquia de San Sebastián. Libro 82. Folio 22.

José María Bernardo, hijo de Don Nicolás Tragó y de Doña Antonia Arana.

En la Villa de Madrid, Provincia del mismo nombre en veinte y siete de Setiembre de mil ochocientos cincuenta y seis; Yo Don José Lázaro, Presbítero con licencia del Señor Cura propio de esta Iglesia Parroquial de San Sebastián, hizo los exorcismos a José María Bernardo Lope por haber sido bautizado en caso de necesidad por el facultativo Don Antonio Giménez Vélez, según certificación firmada por el mismo, que nació en veinte y cinco del actual, a las diez de la noche, hijo legítimo de Don Nicolás Tragó y de Doña Antonia Arana, ambos naturales de esta Corte, viven en la calle del Sordo de esta Feligresía; Son sus Abuelos Paternos: Don José natural de Rialp y Doña María Villa, natural de Medina de Rioseco; Maternos: Don Francisco, natural de Zalla y Doña Bernarda Oballe, natural de esta Corte. Fueron sus Padrinos; Don Bernardo Ruiz y Doña Carmen Arana, a quienes les advertí el parentesco espiritual y la obligación de enseñarle la doctrina cristiana y lo firmé= José Lázaro.

<sup>116</sup> Hemos localizado la esquila publicada en *La Correspondencia de España* con motivo del fallecimiento del abuelo paterno de Tragó, cuyo texto es el siguiente: “El señor Don José Tragó y Camp, falleció el 6 de marzo de 1873. R.I.P. Su hijo D. Nicolás, su hija política Doña Antonia Arana, sus nietos y demás parientes, ruegan a sus amigos se sirvan encomendarle a Dios y asistir a la misa de novenario que por el eterno descanso del finado se celebrará el sábado 15 del corriente a las nueve y media de la mañana, en la parroquia de San Sebastián”. *La Correspondencia de España*, año XXIV, nº 5584, viernes 14-III-1873.

Arana natural de Zalla, de la provincia de Vizcaya y D. Bernarda Ovalle, natural de Madrid. Entre esta diversidad de procedencias familiares descubrimos el origen del apellido Tragó en la provincia de Lérida. Es oriundo del lugar de Tragó, una pequeña población cercana al río Segre, perteneciente a la comarca del alto Urgel<sup>117</sup>.

El padre de José Tragó se llamaba Nicolás Carlos Tragó y Villa<sup>118</sup>, había nacido el 6 de noviembre de 1830 en Madrid. La única fuente donde viene reflejada la fecha completa del día de su nacimiento es el Padrón Municipal de 1890, primer empadronamiento que se conserva de la ciudad de Madrid. Resulta complejo fijar con exactitud las fechas de nacimiento de habitantes madrileños nacidos en la primera mitad del siglo XIX. Esta problemática es debida a que no se hacen constar los nacimientos en el Registro Civil madrileño hasta la década de 1840. Las únicas fuentes de consulta sobre nacimientos madrileños anteriores a los años 40 son las partidas de bautismos<sup>119</sup> contenidas en los libros de los archivos parroquiales, siendo la información que éstos contienen bastante imprecisa.

Nicolás Tragó y Villa era un hombre de gran cultura, licenciado en medicina y cirugía, que ejerció durante muchos años la profesión de médico. Como premio a su aplicación en el estudio de la medicina se le obsequió en 1846 con un ejemplar de la

---

<sup>117</sup> El apellido Tragó es originario del lugar de Tragó perteneciente al partido judicial de Balaguer (Lérida). Se extendió por esta provincia. Una de sus casas radicó en La Seo de Urgel y otra en Castellbó. Las armas de los Tragó de Seo de Urgel son: en campo de oro, un dragón de sinople. Las de los de Castellbó: de oro, con dos alas de sinople, puestas en situación de faja. A. y A. García Carrafa *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Vol 85, Madrid, Antonio Marzo, 1920-1963, pp. 168-169.

<sup>118</sup> Empadronamiento general de los habitantes de Madrid verificado el día 1º de diciembre de 1890. Archivo de Villa. Madrid.

<sup>119</sup> La partida de bautismo de Nicolás Tragó se encuentra en el expediente matrimonial de Nicolás Tragó y M<sup>a</sup> Antonia Arana que se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Sección Real Capilla. Caja 414. Expediente 19.

D. Manuel Ortes Pbtro, encargado del despacho de la Iglesia Parroquial de S. Pedro el Rl. de esta Corte, certifico que en el libro catorce de bautismos de otra Iglesia y al folio ochenta y cuatro se halla la partida que dice así: En la Villa y Corte de Madrid, en la Iglesia Parroquial de San Pedro el Rl. de la misma, en el día once de diciembre de mil ochocientos treinta, yo D. Antonio Tolosa, y Casadevall Pbtro, teniente mayor de cura de la misma, Bauticé solemnemente a un niño que nació en nueve de otro mes y año, al que puse por nombre Nicolás Carlos hijo legítimo de Francisco José Juan Tragó natural de la villa de Rialp, obispado de Urgel en Cataluña, y de María Regina Villa, natural de Medina de Rioseco, que viven en la calle Segovia Casa de Abrantes. Abuelos paternos, Antonio Tragó, difunto, y Madalena Camp. Maternos Andrés Villa y Teresa Bajo difuntos, naturales de Medina. Fue su madrina D<sup>a</sup> Ana López a nombre de la Excma. Sra. Duquesa de Abrantes a quien advertí lo necesario, y lo firmé: D. Antonio Tolosa y Casadevacas.

Concuerda con su original a la letra a el que me remito, y para que conste a petición de parte legítima doy la presente en S. Pedro el Rl. de Madrid siete de noviembre de mil ochocientos cuarenta y ocho. Manuel Ortes.



obra *Traité d'Anatomie Descriptive* de Jean Cruveilhier<sup>120</sup>, profesor por aquella época de la facultad de medicina en París. Esta obra la componen cuatro volúmenes en cuya encuadernación reza la siguiente inscripción: “Cruveilhier. Anatomie. Premio a D. Nicolás Tragó. Año de 1846”.

Sus inquietudes en el campo de la medicina no cesaron con el paso del tiempo. En el año 1868 realiza junto con el doctor Joaquín Gassó un ambicioso proyecto consistente en la traducción al castellano del *Tratado de Patología Interna* de Edouard Monneret<sup>121</sup>. Esta obra había sido escrita por el médico francés, profesor de patología interna de la Facultad de Medicina de París dos años antes. La obra está compuesta por tres extensos tomos en los que se pretende dar una visión íntegra sobre los diferentes aspectos de esta disciplina. En el tratado traducido por Nicolás Tragó y Joaquín Gassó se exponen las enfermedades descubiertas en aquella época, los síntomas, las causas, las lesiones y las deducciones que guían al médico para su posterior tratamiento.

La difusión que en la época tuvo la traducción al castellano realizada por los doctores Joaquín Gassó y Nicolás Tragó fue significativa, llegando incluso a traspasar las fronteras del territorio español. Prueba de ello son los ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Nacional de Francia.

El veintidós de octubre de 1855 en la Parroquia del Buen Retiro de Madrid<sup>122</sup>, Nicolás Tragó se casa con María Antonia Arana, una joven madrileña nacida en

---

<sup>120</sup> Cruveilhier, Jean: *Traité d'Anatomie descriptive*, deuxième édition, 4 vols., Paris, Imp. de Felix Lecquin, 1843-1845. Se conserva un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Nacional de España y otro en la biblioteca particular de José Tragó.

<sup>121</sup> Monneret, Edouard : *Traité élémentaire de Pathologie interne*, Paris, Bechet, 1864-1866.

Monneret, Edouard : *Tratado elemental de patología interna*, traducido al castellano por D. Joaquín Gassó y D. Nicolás Tragó, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1868.

<sup>122</sup> Matrimonios año 1855. Archivo de Villa. Madrid.

Parroquia del Buen Retiro (Hoja 2, nº 5)

Madrid a *veintidós de Octubre* de mil

Ochocientos  *cincuenta y cinco*. D. *Nicolás Carlos Tragó*

Natural de *Madrid* Provincia de \_\_\_\_\_

De edad de *veinticuatro años*

Su estado *soltero*

Profesión *Médico*

Contrae matrimonio con D<sup>a</sup> *María Nicolasa Arana*

Natural de *Madrid* Provincia de \_\_\_\_\_

De edad de *treinta años*

Su estado *soltera*

Viven en *el Retiro* núm. *veintidós*

Cuarto \_\_\_\_\_ Se desposan en la Parroquia del *Buen Retiro*

1825<sup>123</sup>. El nombre de bautismo de la que sería madre de José Tragó era María Nicolasa Atanasia<sup>124</sup>. En el año 1838 recibió el sacramento de la confirmación y cambió su nombre por el de María Antonia<sup>125</sup>. A partir de esta fecha la madre de Tragó utilizaría la denominación de María Antonia tanto en el entorno familiar como en el ámbito público.

Los dos cónyuges habían sido vecinos del mismo distrito madrileño del Buen Retiro antes de contraer matrimonio. La cercanía de los domicilios familiares y las declaraciones que ante el Notario Mayor de la Real Capilla de S. M. realizaron los tres

---

Padres del Contrayente *D. Francisco José* Su profesión \_\_\_\_\_ *D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Regina Villa*.

Padres de la Contrayente. *D. José*. Su profesión \_\_\_\_\_ *D<sup>a</sup> Micaela de Ovalle*.

<sup>123</sup> Nos ha sido imposible concretar la fecha de nacimiento de Antonia Arana Ovalle. Tomando como base los documentos del expediente matrimonial de la pareja y la partida de bautismo de Antonia Arana podemos afirmar que nació en 1825. Por ser anterior a 1840 no se conserva su partida de nacimiento en el Registro Civil de Madrid. Al consultar los diferentes padrones madrileños encontramos la siguiente diversidad de fechas de nacimiento: Antonia Arana Ovalle, Fecha de nacimiento 2 de mayo de 1830. Empadronamiento general de los habitantes de Madrid verificado el día 1º de Diciembre de 1890.

13 junio 1832, Padrón de los habitantes de Madrid, formado en 1º de Diciembre de 1895.

15 marzo 1832. Padrón Municipal Quinquenal. Año 1905.

<sup>124</sup> La partida de bautismo de Antonia Arana se encuentra en el expediente matrimonial de Nicolás Tragó y M<sup>a</sup> Antonia Arana que se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Sección Real Capilla. Caja 414. Expediente 19.

“Como teniente mayor de la Iglesia Parroquial de Sta. Cruz de esta villa de Madrid. Certifico que en el libro treinta y seis de Bautismos al folio cincuenta y uno se halla la siguiente Partida.

En la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de esta villa de Madrid en dos de mayo de mil ochocientos veinte y cinco; yo D. Francisco López Quiroga, Cura Párroco de la villa del Corral en la Mancha y con licencia del Señor cura propio de esta, bauticé solemnemente una niña que nació en otro día, mes y año, hija legítima de D. José Francisco de Arana, natural de Zalla en el Señorío de Vizcaya Obispado de Santander y de D<sup>a</sup> Bernarda Micaela de Ovalle natural de esta corte, parroquianos de esta Iglesia que viven Plazuela de S. Esteban número ocho, púsela por nombre María Nicolasa Atanasia: Abuelos paternos D. Domingo de Arana y D<sup>a</sup> Teresa de Villanueva, y maternos D. Manuel de Ovalle y D<sup>a</sup> Antonia García, fueron sus Padrinos que la tuvieron en la pila D. Alonso de Nicolás y D<sup>a</sup> María del Álamo parroquianos de San Luis, advertíles el parentesco espiritual y la obligación de enseñarla la doctrina cristiana y lo firme = D. Francisco López Quiroga=

Concuerda con su original. Santa Cruz de Madrid y octubre seis de mil ochocientos treinta y ocho. = Anselmo Asoreno”.

<sup>125</sup> El certificado de la confirmación de Antonia Arana se encuentra también en el expediente matrimonial de Nicolás Tragó y M<sup>a</sup> Antonia Arana. Archivo General del Palacio Real de Madrid. Sección Real Capilla. Caja 414. Expediente 19.

“Como Cura Ecónomo de la R<sup>1</sup>. iglesia parroquial de Santiago y S<sup>n</sup>. Juan Bautista de esta Corte: Certifico que en el libro primero y único de confirmaciones que da principio el año de mil ochocientos veinte y ocho se halla al folio sexto la lista de los confirmados en el día ocho de octubre de mil ochocientos treinta y ocho verificadas por el Excmo. e Ilmo. Señor D. Pedro González Vallejo, Obispo que fue de Mallorca, Arzobispo electo de Toledo y Gobernador nombrado el Excmo. Cabildo primado de las Españas y según la referencia vista se administró el Sto. Sacramento de la Confirmación en el mencionado día, mes y año y referida iglesia a D<sup>a</sup> María Antonia, hija legítima de D. José Arana y de D<sup>a</sup> Bernarda Oballe, feligreses entonces y actualmente de esta parroquia y por ser verdad y para los efectos convenientes doy ésta que firmo en Santiago y S<sup>n</sup>. Juan Bautista de Madrid a once de enero de mil ochocientos cuarenta y cuatro. = Eusebio Tarancón”.

testigos del matrimonio, que afirmaban conocer a los contrayentes desde mucho tiempo atrás, nos incitan a deducir que el matrimonio Tragó se conocía desde hacía años<sup>126</sup>.

Es un dato significativo que Don Francisco José Tragó, padre de Nicolás Carlos Tragó hubo de conceder su permiso paternal para que se efectuara el matrimonio, pues su hijo, que tenía 24 años, era todavía menor de edad según la legislación de la época. En el caso de la novia no fue necesario que el padre diera su consentimiento para celebrar el enlace, pues ella ya había alcanzado la mayoría de edad.

“Consentimiento. En la Villa de Madrid a doce de Octubre de mil ochocientos cincuenta y cinco ante mi el Notario Mayor del Tribunal de la Real Capilla compareció Don Francisco José Tragó vecino de esta Corte habitante en el Real Sitio del Buen Retiro, y a presencia de los testigos que se expresarán, dijo: Que por el presente y en la vía y forma que más haya lugar en derecho Otorga: Que da y concede su bendición y paternal licencia a su hijo Don Nicolás Carlos Tragó y Villa de estado soltero y menor de edad, para que sin incurrir en pena alguna de las que imponen las leyes de estos Reinos a los hijos menores que se casan sin este requisito pueda llevar a efecto su concertado matrimonio con Doña María Antonia de Arana del mismo estado y residencia, en atención a hallarse adornada de honestidad, virtudes y demás circunstancias que para el caso se requieren. Y asegura, y en caso necesario jura, que para conceder esta licencia no ha mediado coacción, ni violencia sino que antes por el contrario, se la Otorga de su libre voluntad y por conocer que de este enlace ha de resultar el bien estar de los esposos. Así lo dijo Otorga y firma con dos testigos de conocimiento siéndolo de este acto don Silverio de la Torre, Don José Pérez Rubio y Don Vicente Santos vecinos y residentes en esta Corte. = José Tragó, Vicente Santos Ramos, José Pérez Rubio. Ante mí Leandro Pulido”<sup>127</sup>.

Fruto del matrimonio de Nicolás Tragó y de M<sup>a</sup> Antonia Arana nacieron tres hijos. José Tragó era el mayor de tres hermanos, le sucedían su hermano Nicolás nacido el 21 de julio de 1858, y su hermana Matilde venida al mundo el 2 de marzo de 1864<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Expediente matrimonial de Nicolás Tragó y M<sup>a</sup> Antonia Arana. Archivo General del Palacio Real de Madrid. Sección Real Capilla. Caja 414. Expediente 19. El matrimonio civil fue legitimado por el juez interino de la Real Capilla de Madrid Don José Pulido Espinosa.

“Don Nicolás Carlos Tragó, residente en el Retiro desde febrero del presente año, y antes S. Sebastián dos años y antes S. Luis, soltero, natural de esta Corte, hijo de D. Francisco José y de D<sup>a</sup> María Regina Villa edad 24 años a la fecha.

Con

D<sup>a</sup> María, Nicolasa conocida como Antonia nombre de la confirmación, Antonia de Arana, residente en el Retiro id. y antes San Martín y más antes Santa Cruz, soltera, natural de esta Corte, hija de D. José y de D<sup>a</sup> Bernarda Micaela de Ovalle edad 30 años a la fecha.

1.- D. Silverio de la Torre, del Comercio, C<sup>o</sup>. De Preciados n<sup>o</sup>, conocimiento 10 años. (Este dato se refiere a los años transcurridos desde el que el testigo conoce a la pareja). Edad 25 a la fecha.

2.- D. José Pérez Rubio, id. C<sup>o</sup>. del Carmen n<sup>o</sup> 39, conocimiento 12 años. Edad 30 a la fecha.

3.- D. Vicente Santos, Empleado, C<sup>o</sup> del Carbón n<sup>o</sup> 8, conocimiento siempre. Edad 26 a la fecha.

<sup>127</sup> Expediente matrimonial de Nicolás Tragó y M<sup>a</sup> Antonia Arana. Archivo General del Palacio Real de Madrid. Sección Real Capilla. Caja 414. Expediente 19.

<sup>128</sup> Archivo de Villa. Madrid. Índice de Población de Madrid de 1890.

La familia Tragó Arana se alojó en un primer momento en la calle del Sordo<sup>129</sup> nº 21. Esta vía es conocida actualmente como calle Zorrilla, ya que en el año 1893 cambió su nombre por la actual denominación. Su situación se encuentra próxima al Congreso de los Diputados y al Teatro de la Zarzuela, lugares ubicados en el corazón de la ciudad de Madrid, en el barrio de las Cortes.

Con el paso de los años el domicilio familiar del matrimonio Tragó Arana se instalaría en la Calle de Recoletos nº 19. Este espacio era uno de los lugares de residencia más apreciados por la burguesía madrileña de la época, puesto que era un emplazamiento céntrico en el conocido barrio de Salamanca, muy próximo al inicio de la calle de Serrano y a la famosa puerta de Alcalá.

La familia Tragó residió en el edificio del número 19 de la calle Recoletos en régimen de alquiler. En los primeros años se alojaron en el piso principal y más adelante en el segundo piso. No será hasta la muerte de Antonia Arana en 1907, ya por aquellos años viuda de Nicolás Tragó y Villa, cuando los miembros de la familia Tragó Arana abandonarán el domicilio de la calle Recoletos 19 para iniciar cada uno una nueva vida fuera del hogar paterno<sup>130</sup>.

El matrimonio Tragó Arana inculcó en sus hijos el estudio de la música, especialmente en los dos varones. José Tragó encaminó sus estudios musicales hacia la interpretación del piano. Nicolás Tragó, segundo hijo de la familia, había nacido ciego y mostraba gran disposición para tocar el violín. La hermana menor, Matilde, cantaba obras del repertorio lírico, aunque no tenemos conocimiento de que se hubiese dedicado profesionalmente a la música. Una crítica aparecida en el periódico *La Iberia* en 1881 referente al concierto que Tragó dio en París junto a la orquesta de Padeloup, nos informa de que su hermana Matilde había interpretado una zarzuela de Chapí en una velada musical celebrada en el domicilio familiar. La circunstancia de que Matilde Tragó interpretase música de Chapí no era un hecho casual. La hermana de Tragó debía

---

<sup>129</sup> La dirección familiar figura en la partida de bautismo de José Tragó y Arana. La calle del Sordo tomaba el nombre del propietario de una venta que era así apodado. El 10 de febrero de 1893, el nombre fue sustituido por el de calle de Zorrilla. Aparisi Laporta, Luis Miguel: *Toponimia Madrileña. Proceso evolutivo*, Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, del Ayuntamiento de Madrid. 2001, p. 1002.

<sup>130</sup> Empadronamiento general de los habitantes de Madrid verificado el día 1º de Diciembre de 1890. Padrón de habitantes de Madrid, formado en 1º de diciembre de 1895. Padrón municipal quinquenal, diciembre de 1905. Ver apéndice de documentos.

conocer muy bien la música este maestro, ya que se había casado con José Estremera Cuenca (1852-1895)<sup>131</sup>, libretista habitual de Chapí. Fruto del matrimonio nacieron dos hijos, María, y Antonio Estremera Tragó (1884-1938)<sup>132</sup>, quien seguiría los pasos de su padre como escritor de libretos teatrales.

“[...] No hace muchas noches asistíamos en un salón particular de Madrid a una bonita zarzuela del maestro Chapí. La única actriz que figuró en aquella escena era una joven y encantadora señorita de voz angelical, de timbre dulce, de modulación clara y simpática y de porvenir brillante, si sus progresos se dirigieran a la carrera lírica en vez de limitarse a las gratísimas veladas familiares -perdónesenos la indiscreción- era Matilde Tragó, hermana del pianista compatriota nuestro, que representaba en su propia casa [...]”<sup>133</sup>.

Nicolás Tragó y Villa, padre de la familia Tragó Arana, fue el principal artífice del fomento de la educación musical en el ámbito familiar. Este cirujano conjugaba la dedicación a su profesión médica con el profundo interés por cuestiones de índole musical. No tenemos constancia de que Nicolás Tragó y Villa hubiese realizado estudios en el lenguaje musical o en la interpretación de algún instrumento. Sabemos sin embargo que él fue el principal impulsor de la educación musical de su hijo José, tanto en sus primeros años en el Conservatorio de Madrid como con posterioridad cuando sufragó los gastos económicos de la estancia y formación de éste en el Conservatorio de París.

Uno de los testimonios que corroboran los desvelos de Nicolás Tragó en favor de la música, fue el nombramiento como Socio Honorario de la Sociedad Coral de Bilbao en 1892. La entidad musical vasca agradecía de esta manera a Nicolás Tragó y Villa su colaboración en la organización de la estancia en Madrid de los orfeonistas, que habían acudido a la Corte para participar en el Concurso de Orfeones de Madrid celebrado el 28 de octubre de 1892 en el Salón Romero. El nombramiento de Socio Honorario sólo era otorgado a aquellas personas que habían prestado servicios

---

<sup>131</sup> José Estremera Cuenca era Doctor en Derecho e historiador del Teatro Español, así como asiduo colaborador en el *Madrid Cómico*. Fue libretista habitual de Chapí en el género lírico, con quien le unió una buena amistad. Entre sus obras figuran libretos para entremeses, juguetes, melodramas, óperas, operetas, tonadillas y zarzuelas.

<sup>132</sup> Antonio Estremera Tragó, tuvo al igual que su padre una amplia obra como libretista. Alternó su faceta de libretista con la composición de alguna de sus propias obras. Colaboró con libretistas de renombre como Antonio Paso Cano, Carlos Arniches, Linares, Becerra, López de Ayala y Paso Díaz. Iglesias de Souza, Luís: “José Estremera Cuenca, Antonio Estremera Tragó”, *DMEH*, Vol IV, Madrid, SGAE, 1999, p. 833.

<sup>133</sup> *La Iberia*, año XXVIII, nº 7521, sábado 30-IV-1881.

relevantes a la Sociedad o que poseían unas dotes artísticas excepcionales<sup>134</sup>. Debemos constatar que además de Nicolás Tragó y Villa figuraron entre los Socios honorarios de la Coral de Bilbao sus dos herederos José y Nicolás Tragó y Arana. Paradójicamente los hijos habían sido nombrados Socios Honorarios en 1891, un año antes que su progenitor.

Los miembros de la Sociedad Coral de Bilbao expresaron su agradecimiento a la labor de Nicolás Tragó y Villa a favor de dicha Sociedad con unas palabras que figuran en la Memoria de la Sociedad Coral del año 1893. Con ellas la Junta Directiva de la entidad rendía homenaje a los socios que habían fallecido durante ese año entre los que figuraba el padre de José Tragó. “[...] No hemos de terminar esta Memoria sin consignar las irreparables pérdidas que la Coral ha experimentado en algunos de sus miembros más valiosos. Durante el año actual han fallecido: Don Nicolás Tragó, socio honorario a quien debemos multitud de servicios que practicó movido por el interés que le inspiraba nuestra asociación [...]”<sup>135</sup>.

Además de ejercer profesionalmente la medicina y colaborar con entidades relacionadas con la música, Nicolás Tragó fue una persona destacada dentro de los círculos bursátiles madrileños. La prensa de la época nos informa de que ejerció diversos puestos directivos. En 1877 fue nombrado contador de la Junta Directiva del Casino de la Bolsa, y en 1884 ocupó el cargo de vocal adjunto del Círculo de Bolsistas<sup>136</sup>. También tenemos conocimiento de que formó parte de asociaciones destinadas a promover el progreso económico del país como la Asociación Nacional

---

<sup>134</sup> Reglamento general interior de la Sociedad Coral de Bilbao. Capítulo II “De los Socios” Art. 9º. “Son socios protectores los individuos inscriptos en la lista de la Sociedad, quienes, procurando el progreso y el bienestar de la misma, contribuyen a su sostenimiento sin formar parte de la masa Coral”.

<sup>135</sup> Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao. Año 1893. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao.

<sup>136</sup> “En la reunión general que celebraron anoche en el *Casino de la Bolsa* los socios de dicho círculo, quedó nombrada la Junta directiva en la forma siguiente: *Presidente*, D. Román Lúa.- *Vicepresidentes*, D. Martín Larrea y D. Manuel Ortiz de Pinedo.- *Tesorero*, don Vicente Rodríguez.- *Contador*, D. Nicolás Tragó.- *Secretario*, D. José María Gómez.- *Vicesecretario*, D. Darío Corral.- *Adjuntos*, D. Manuel de Palacios D. Juan Goizueta y D. Luis García Viguera- *Suplentes*, don Ángel Riaño y D. Luís R. De Robolleda”. *El Imparcial*, año XI, nº 3653, viernes 27-VII-1877.

“Círculo de bolsistas. Según estaba anunciado, anoche se reunieron en junta general los socios de este Círculo, con el fin de acordar definitivamente el nombramiento de la directiva. Leída y aprobada el acta de la anterior, se procedió a la votación, resultando elegidos los señores siguientes:

*Presidente*: D. Pablo Fernández Barrios. *Vicepresidentes*: D. Vicente Hernández de la Rúa y D. Joaquín Gallardo. *Secretarios*: D. Luís Gómez Centurión y don Gaspar Roda. *Contador*: D. José López Díaz *Tesorero*: D. Manuel Frade. *Vocales adjuntos*: D. Nicolás Tragó, D. José Cosmén y D. Benito Sardá. *Suplente*: D. Maximino de la Peña y D. Joaquín Corredor. La sesión terminó a las once y media”. *La Iberia*, año XXXI, nº 8522, miércoles 5-III-1884.

para el Estudio y Reforma de los Presupuestos. Esta entidad se creó en 1870, durante el periodo de regencia del general Serrano, a iniciativa del Círculo de la Unión Mercantil de Madrid. Aglutinaba a personas en su mayoría de la burguesía, con gran influencia en los círculos económicos e intelectuales del país. Los integrantes firmaron un manifiesto publicado en el diario *La Época*, en el que figuraban junto al nombre de Nicolás Tragó, los de profesionales del comercio la industria y la banca, representantes de la abogacía, el periodismo, y de la política como el republicano Francisco Pi y Margall, profesores vinculados al pensamiento krausista como Francisco Giner de los Ríos y Gumersindo de Azcárate, escritores como Rafael María Labra y compositores como Francisco Asenjo Barbieri. La finalidad para la que se había constituido esta sociedad era potenciar la puesta en práctica de medidas económicas de carácter liberal social que estimularan la precaria economía nacional, como la abolición del sistema rentístico, la reducción de impuestos para fomentar la producción y el consumo, ya que consideraban que la gestión financiera del gobierno había sido insuficiente<sup>137</sup>.

Uno de los miembros de la familia Tragó Arana que no tuvo una implicación directa con el mundo musical fue M<sup>a</sup> Antonia Arana. No han llegado hasta nosotros testimonios en los que se constate que la madre de la familia Tragó hubiese recibido formación musical. A pesar de ello siguió siempre con gran inquietud la trayectoria musical de su hijo. Mostraba un especial interés por todo lo referente a los conciertos que José ofrecía, la acogida que habían recibido del público, los comentarios emitidos por la prensa y además manifestaba su preocupación porque su hijo, al que ella llamaba familiarmente Pepito, se cuidara y se encontrara en condiciones óptimas para tocar en un concierto. Un ejemplo de estos cariñosos desvelos maternos está reflejado en la correspondencia que el matrimonio Tragó mantuvo con sus hijos a finales de agosto de

---

<sup>137</sup> “[...] Esta asociación se ha constituido provisionalmente en Madrid [...] su primer acto debe ser llamar y atraer a la realización de su pensamiento a las demás poblaciones, agrupando en una vasta unidad colectiva a todos los que, bien penetrados de que los grandes males de la patria no se curan con estériles lamentos, se sientan dispuestos a contribuir con activa cooperación, para que puedan encontrarse y aplicarse los remedios eficaces al malestar económico del país, que lastima por igual a los intereses más vitales de las clases todas de la sociedad [...]. Dos hechos tristemente notorios, en que se cifra la actual situación económica del país, bastan a explicar la razón del espontáneo nacimiento de esta asociación y determinar su objeto: Por un lado el empobrecimiento progresivo del Estado, que [...] por el resultado de un sistema rentístico pertinazmente sostenido, obliga a agotar hasta los últimos recursos tributarios del país, sin satisfacer la inextinguible suma de sus necesidades; y refluyendo con sus crecientes exacciones contra la producción y el consumo, seca todas las fuentes de la prosperidad en el interior, al paso que, forzándonos a mendigar en el exterior [...]. Por otro lado, la probada insuficiencia de la acción oficial de los poderes del Estado, no ya para remediar radicalmente el mal, sino aún para contener siquiera sus alarmantes progresos [...] Madrid 21 de febrero de 1870”. *La Época*, año XXII, nº 6883, lunes 21-III-1870.

1886, mientras los dos hermanos se hallaban en Bilbao. La preocupación de la madre sobre el desarrollo de los conciertos queda patente en párrafos como éste que le escribe a su hijo José:

“[...] Nada nos dices del concierto que me figuro que será hoy y me figuro que tú no lo quieres decir porque no estemos con cuidado, que no dejéis de decirnos todo y sobre todo quien me lo debía decir porque me daría mas pormenores es Laslas [apelativo familiar de Nicolás Tragó Arana] pero no quiere. Pepito ten cuidado con no jugar a la pelota no sea que te siente mal a tu brazo[...]<sup>138</sup>.”

“[...] Mis queridos hijos me ha puesto de tan mal humor el no tener carta vuestra en la que nos figurábamos nos darías detalles del concierto y como no la tenemos estamos con mucho cuidado. No dejéis de poner aunque no sea más que cuatro letras, que esperamos el correo con un ansia porque es el único momento que disfrutamos en que todo va bien [...]”<sup>139</sup>.

Nicolás Tragó y Arana, segundo hijo de la familia, había nacido ciego y tocaba el violín. Fue un intérprete conocido en la sociedad musical madrileña especialmente en el último cuarto del siglo XIX, aunque con el paso de los años fue abandonando su actividad concertística.

Las primeras noticias sobre audiciones musicales ofrecidas por Nicolás Tragó las tenemos en la primavera de 1879. El 8 de mayo de este año participa junto con diversos artistas en un concierto en el salón de la Escuela Nacional de Música de Madrid con fines benéficos. El músico interpreta junto con el pianista Rey y el violoncellista Gerner el “andante” del trío en *re menor* para piano, violín y violoncello de Mendelssohn y el “andante cantabile con variazioni, minueto y finale” del trío en *do menor*, para piano violín y violoncello de Beethoven. Éste último causó tan grata impresión en el público asistente que fue repetido tal y como era costumbre en la etiqueta de asistencia a los conciertos de aquella época<sup>140</sup>.

En esta sesión musical se conjugaron piezas vocales, instrumentales y declamadas. En él aportaron sus interpretaciones cantantes, como Dolores Buireo - primer premio del Conservatorio- y el Sr. Serrano, arpistas como las señoritas Bregante

---

<sup>138</sup> Palabras de Antonia Arana en una carta de Nicolás Tragó y Villa y Antonia Arana fechada en Madrid el 22 de agosto de 1886.

<sup>139</sup> Palabras de Antonia Arana en una carta de Nicolás Tragó y Villa y Antonia Arana fechada en Madrid el 26 de agosto de 1886.

<sup>140</sup> *El Globo*, año V, nº 1802, viernes 9-V-1879.



y Martínez, Durán y Palafoy y actores como los señores Vallejo y Besteiro y las señoritas Graciano y Álvarez<sup>141</sup>.

Nicolás Tragó y Arana colaboró durante los años 1879 y 1880 en varias veladas musicales organizadas por la Institución Libre de Enseñanza. Este organismo había sido fundado en 1876 por Giner de los Ríos (1839-1915) y numerosos profesores universitarios que abogaban por el derecho a una libertad de cátedra en la enseñanza. La Institución Libre de Enseñanza se convirtió en el primer centro libre educativo del país y en ella se aplicaron las ideas del movimiento filosófico krausista que Giner de los Ríos había adquirido de su maestro Julián Sanz del Río. El krausismo español dentro de la esfera pedagógica abogaba por una formación integral de la personalidad y dentro de ella había un lugar para la música. El propio Giner de los Ríos, aunque no era un experto en esta materia, se preocupaba por cuestiones de índole musical y creía necesario entre otros aspectos la creación de una cátedra de estética y literatura musical en la entonces Escuela Nacional de Música.

Entre las actividades que este organismo había programado para el año 1879 figuraban unas conferencias musicales que se venían ofreciendo desde cursos anteriores por Gabriel Rodríguez y José Inzenga. Gabriel Rodríguez era compositor y crítico musical además de catedrático de la escuela de ingenieros de Barcelona, diputado tras la Revolución de 1868 y profesor de Ciencias Políticas en la Institución Libre de Enseñanza<sup>142</sup>. Amigo íntimo de Francisco Giner de los Ríos fue uno de los socios fundadores de la Institución Libre de Enseñanza. Compartía la idea de Giner de los Ríos de fomentar el estudio de la música. La idea de difundir la música a través de estas

---

<sup>141</sup> “NOTICIAS DE ESPECTÁCULOS

El jueves, 8 del corriente, se verificará en el salón de la escuela Nacional de Música un gran concierto vocal, instrumental y declamación, a beneficio del Hospital francés, cuyo programa es el siguiente:

Primera parte.- La comedia en un acto, *Mas vale maña que fuerza*, por las señoritas Graciano y Álvarez, y los señores Vallejo y Besteiro.

Segunda parte.- “Sólo de arpa”, de la ópera *Vísperas Sicilianas*, ejecutado por la señorita Bregante y Martínez, Borio.- “Le Chant du Soir”, para canto, por la señorita Buireo, Mozart.- “Andante” del trío (en *re menor*) para piano, violín y violoncello, por los señores Rey, Tragó y Gerner, Mendelssohn.- “La Charité”, poesía declamada en francés por la señorita Ibarra, de seis años de edad. - “La donna amata”, romanza, por el señor Serrano, Pinauti.- “Gran dúo” a dos arpas, de la ópera *Rigoletto*, por las señoritas Durán y Palafoy, Ramara.- “Adelaide” aria para canto, por la señorita Buireo, Beethoven.- “Andante” cantábile con variazioni, menuetto e finale del trío (en *do menor*) para piano, violín y violoncello, por los señores Rey, Tragó y Gerner, Beethoven.

Tercera parte.- La comedia en un acto, *Las hijas de Elena*, por las señoritas Graciano y Álvarez, y los señores Vallejo y Besteiro [...]. *El Globo*, año V (segunda época), nº 1800, miércoles 7-V-1879.

<sup>142</sup> Alonso, Celsa, *Gabriel Rodríguez*, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid, Dir. Emilio Casares, SGAE, 2002, pp. 267-268.

conferencias musicales había sido reconocida por la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que había felicitado a los dos ponentes. Con estas sesiones se pretendía “interpretar el género clásico, mostrar las afinidades que las escuelas modernas tienen con él, juzgar con severa y alta crítica los principales maestros; vulgarizar el género sinfónico, y explicar la significación de ciertos pasajes más o menos confusos de determinadas obras, ilustradas con demostraciones prácticas al piano”<sup>143</sup>.

En la primavera de 1879 la Institución Libre de Enseñanza ofrece tres veladas musicales. En las dos últimas colabora Nicolás Tragó y Arana junto otros músicos que también le habían acompañado en la audición realizada en el salón de la Escuela Nacional de Música. La segunda velada tuvo lugar el 13 de abril, y en ella se interpretaron en la primera parte un trío de Haydn y otro de Beethoven, para piano violín y violoncello, ejecutados por Alejandro Rey (piano), Nicolás Tragó (violín) y Agustín Rubio (violoncello). A continuación Dolores Buireo interpretó la romanza de Mozart “Le chant du soir”, y Alejandro Rey interpretó al piano un *capricho* de Schumann y un *scherzo* de Mendelssohn, que fueron repetidos. Completaban el concierto la romanza *L’absence* de Mendelssohn cantada por el Sr. Zuazo, y los dos últimos tiempos del trío op. 1 nº 3 en *do menor* de Beethoven, interpretado por Rey, Tragó y Rubio. La prensa realizaba el siguiente comentario sobre la interpretación de Nicolás Tragó: “El Sr. Tragó, hermano del distinguido pianista del mismo apellido, recibió muestras inequívocas de aprecio por parte del público; pues a pesar de estar privado de la vista, ejecuta al violín de una manera magistral y acabada”<sup>144</sup>.

En la tercera velada, celebrada el 22 de abril, Tragó, Rey y Rubio volvieron a interpretar el trío en *do menor* de Beethoven, y ejecutaron también otros dos tríos para piano, violín y violoncello de Mozart y Mendelssohn. Los intérpretes tocaron también obras a solo. Nicolás Tragó interpretó una *romanza en fa* de Beethoven, Rey la polonesa en *do* de Chopin, y Agustín Rubio una romanza en *la* de Beethoven. Con el paso de los años, este violonchelista sería uno de los músicos que más tocaría junto a José Tragó, especialmente en las interpretaciones de música de cámara. La crítica relata así la interpretación a solo de la romanza en *fa* de Beethoven por Nicolás Tragó:

---

<sup>143</sup> *Crónica de la Música*, año II, nº 33, jueves 8-V-1879. pp. 1-2.

<sup>144</sup> *El Imparcial*, año XIII, nº 4263, lunes 14-IV-1879.

“La tercera velada musical ha sido la mejor a nuestro juicio. La romanza (en *fa*) para violín de Beethoven, ejecutada por el Sr. Tragó, la dijo admirablemente el concertista, siendo de notar que ni aun la dureza característica del tono, defecto tan frecuente en los ciegos, oscureció la interpretación de la difícil pieza musical. Mide el Sr. Tragó con gran precisión, afina mucho, y toca con exquisito gusto: solo es de desear que pierda el miedo al público, si no ha de aparecer como falta de seguridad lo que es exceso de modestia”<sup>145</sup>.

El 31 de octubre de 1879 la Institución organiza una sesión extraordinaria de música clásica destinada a recabar fondos para los afectados por las inundaciones de Murcia. En ella participan de nuevo la cantante Dolores Buireo, y la agrupación formada por Rey, Rubio y Nicolás Tragó que interpretan el trío nº 39 (Hob. XV 25) en *sol mayor* de Haydn, y nuevamente el trío en *do menor* op. 1 nº 3 de Beethoven. Además ejecutan fragmentos del trío op. 1 nº 1 en *mi bemol mayor* de Beethoven, y el segundo y tercer movimiento del trío op. 49 nº 1 en *re menor* de Mendelssohn. Entre las obras del programa figuraba una transcripción para violín del *largo* del quinteto para clarinete y cuerdas en *la mayor* K. 581, interpretado a solo por Nicolás Tragó.

[...] PRIMERA PARTE.

1º Trío (en *sol*), para piano, violín y violoncello.- I. Andante.- II. Poco adagio cantabile.- III. Finale, rondó all’Ongarese, presto. – Por los Sres. Rey, Tragó y Rubio.- Haydn.

2º *Margarita*, melodía cantada por la señorita Buireo.- Schubert.

3º *Larghetto* del quinteto (en *la*), transcripción para violín, por el Sr. Tragó.- Mozart.

4º Adagio cantabile del trío (en *mi bemol*) para piano, violín y violoncello, por los señores Rey, Tragó y Rubio.- Beethoven.

SEGUNDA PARTE

5º Andante con moto tranquilo, y Scherzo, del trío (en *re menor*) para piano, violín y violoncello, por los Sres. Rey, Tragó y Rubio.- Mendelssohn.

6º *Piangete*, melodía (del siglo XVIII) cantada por la Srta. Buireo.- Carissimi.

7º Romanza sin palabras (en *re*) para violoncello, por el Sr. Rubio.- Mendelssohn.

8º Trío (en *do menor*) para piano, violín y violoncello.- I. Allegro con brío.- II. Andante cantabile con variazioni.- III. Menuetto, quasi allegro.- IV. Finale, prestísimo.- Por los Sres. Rey, Tragó y Rubio.- Beethoven [...]<sup>146</sup>.

La prensa destaca aspectos del concierto como la actuación de Dolores Buireo. De la interpretación de esta cantante se valora la afinación, el fraseo y la seguridad demostradas en el ataque de las notas. La crítica también ensalza la ejecución de las obras de Mendelssohn realizadas por Tragó, Rey y Rubio.

[...] Los Sres. Rey, Rubio y Tragó, ejecutaron sus respectivas partes tan brillantemente como siempre, mereciendo los honores de la repetición el *scherzo* del trío (en *re menor*) de Mendelssohn y el *Piangete* de Carissimi (siglo XVII), que arrebató al público, produciendo

<sup>145</sup> *Crónica de la Música*, año II, nº 33, jueves 8-V-1879. pp. 1-2.

<sup>146</sup> *La Iberia*, año XXVI, nº 7047, viernes 31-X-1879.

verdadero entusiasmo, y la romanza sin palabras, de Mendelssohn, para violoncello, ejecutada admirablemente por el Sr. Rubio [...] <sup>147</sup>.

En febrero de 1880 Alejandro Rey, Nicolás Tragó y Agustín Rubio vuelven a participar en una de las sesiones programadas por la Institución Libre de Enseñanza en los viernes de Cuaresma. Eligen un programa compuesto mayoritariamente por piezas de música de cámara de autores clásicos. El programa es novedoso al menos para el público que asiste a las sesiones musicales de la Institución Libre de Enseñanza, pues la prensa comunica en el anuncio del concierto que “todos los números de esta velada se ejecutan por primera vez” <sup>148</sup>. Entre las obras que se tocaron figuraban un trío en *mi bemol* de Mozart, la sonata en *fa* para piano y violoncello de Beethoven y el cuarteto en *mi bemol* (arreglado del quinteto obra 16) del mismo autor. En la interpretación de este cuarteto participó también Luis Amato, que ejecutó la parte de viola. Para finalizar se interpretó una obra ya escuchada en anteriores sesiones: el gran trío en *re menor* op. 49 de Mendelssohn, cuya interpretación obtuvo de nuevo una gran acogida especialmente en el *molto allegro* y en el *scherzo* <sup>149</sup>.

Años más tarde tenemos referencias sobre la actividad musical de Nicolás Tragó en una velada musical, organizada por la sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid el 10 de diciembre de 1884, en la que actúa junto a otros intérpretes. Curiosamente volvemos a encontrar entre los participantes al erudito Gabriel Rodríguez que también mantenía una estrecha vinculación con el Ateneo de Madrid además de con la Institución Libre de Enseñanza. El polifacético compositor ofrece una conferencia titulada “Consideraciones generales acerca del origen y naturaleza de la música”. La presencia de Gabriel Rodríguez en esta velada literario musical en la que interviene también Nicolás Tragó puede indicarnos que el vínculo del violinista con las personas próximas a la Institución Libre de Enseñanza se afianzó con el paso de los años.

Nicolás Tragó vuelve a interpretar obras de música de cámara en este concierto del Ateneo. En esta ocasión está acompañado por el pianista José González de la Oliva, que años más tarde sería profesor de piano del Conservatorio de Madrid <sup>150</sup>, y el violonchelista Gerner. Los tres intérpretes ofrecieron una audición de un trío de

---

<sup>147</sup> *Crónica de la Música*, año II, nº 59, jueves 6- XI- 1879, p. 2.

<sup>148</sup> *La Iberia*, año XXVII, nº 7134, viernes 13-II-1880.

<sup>149</sup> *Crónica de la Música*, año III, nº 74, jueves 19-II-1880, p. 3.

<sup>150</sup> José González de la Oliva fue profesor de piano del Conservatorio de Madrid desde 1911 hasta 1925.

Mendelssohn, autor que Nicolás Tragó ya había tocado en anteriores ocasiones. Entre las personas que colaboraron en la velada se encontraban las señoritas Ortiz, Guidotti y Lorenzo que cantaron cantos populares de diversas épocas históricas, el terceto de *El matrimonio secreto*, de Cimarosa y la balada de Schubert *El rey de los álamos*<sup>151</sup>. Es significativa la presencia del maestro Arrieta que fue el encargado de iniciar la velada con un discurso en ciertos momentos de tomo humorístico y ameno que produjo un gran entusiasmo entre los concurrentes<sup>152</sup>. La prensa también destaca la elocuencia y amenidad de la conferencia de Gabriel Rodríguez, así como la variedad de los ejemplos musicales que fueron en su mayoría repetidos con gran aplauso del auditorio<sup>153</sup>.

“Ateneo. La Sección de Bellas Artes del Ateneo celebrará esta noche, a las nueve la sesión inaugural de sus estudios en el presente curso, bajo la presidencia del Sr. Arrieta.

El Sr. D. Gabriel Rodríguez explicará una conferencia sobre el tema “Consideraciones generales acerca del origen y naturaleza de la música”.

La explicación del Sr. Rodríguez será acompañada de los siguientes ejercicios.

1º Canto popular árabe de la huerta de Murcia.

2º Dos cantos populares del siglo XVI, tomados de la obra de Salinas, *De música libri septem*.

3º Trío de *El matrimonio secreto*, de Cimarosa, música cómica.

4º *El rey de los álamos* (Goethe y Schubert) música trágica.

5º Trío en *do* de Mendelssohn; música pura e independiente.

La parte musical estará desempeñada por los señores González (piano), Tragó (violín), Gerner (violoncello), las señoritas Ortiz, Guidotti y Lorenzo y el Sr. Inzenga.

El Sr. Zozaya cede generosamente para este acto un piano Érard de gran cola”<sup>154</sup>.

En junio de 1887 volvemos a encontrar una referencia periodística sobre una audición de carácter privado que Nicolás Tragó ofreció junto al violonchelista Víctor Mirecki y la pianista María Luisa Chevallier. La velada se celebró en la residencia de los señores de Chevallier, y entre los concurrentes se encontraban el compositor Chapí, profesores de la Escuela de Música como Vázquez, Inzenga, Aranguren, Font y Manuel de la Mata, junto a algunos periodistas. La audición se había organizado con el objeto de dar a conocer en Madrid la obra del autor francés F. Bernard. Durante el concierto Nicolás Tragó, Mirecki y María Luisa Chevallier interpretaron tres tríos para piano, violín y violonchelo. Comenzó la velada con la ejecución del trío en *si bemol mayor* nº 7, op. 97 de Beethoven, conocido como “Archiduque”, cuyo segundo tiempo *Scherzo-Allegro* fue gratamente acogido por los asistentes. La parte central del concierto estaba destinada al trío en *la menor* op. 30 del autor francés al que se dedicaba la velada, y para

---

<sup>151</sup> Traducción que en aquella época era frecuente para referirse al lied *Erlkönig*. Traducido actualmente como *Rey de los Elfos* o *Rey de los alisios*.

<sup>152</sup> *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 206, jueves 14-XII-1884, p. 3.

<sup>153</sup> *La Iberia*, año XXXI, nº 9199, domingo 29-III-1884.

<sup>154</sup> *La Iberia*, año XXXI, nº 9094, miércoles 10-XII-1884.

finalizar se interpretó el trío en *si bemol mayor* op. 52 de Antón Rubinstein. La prensa dedica el siguiente comentario a la actuación de Nicolás Tragó en este concierto: “D. Nicolás Tragó, hermano del gran pianista de este apellido y totalmente ciego, tocó de memoria causando asombro en los espectadores, pues las piezas eran de verdadero empeño para todos los tres ejecutantes”<sup>155</sup>.

La participación de Nicolás Tragó en diversas audiciones musicales nos muestra el compromiso de este violinista con las instituciones de difusión cultural de la sociedad madrileña. La Institución Libre de Enseñanza y el Ateneo de Madrid habían nacido con el ascenso social de la burguesía, y pretendían contribuir a la democratización de la cultura. Por estos foros de discusión pasaron intelectuales y profesionales para enseñar o para recibir una educación, sin embargo a pesar de sus propósitos estas fundaciones fueron más bien el refugio de una minoría de intelectuales que formaban la elite mejor preparada del país.

También tenemos constancia de que el primogénito de la familia Tragó Arana, José Tragó, mantuvo trato con personas vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza; no obstante no tenemos noticia de que ofreciera algún tipo de velada musical en esta asociación. Esta relación queda patente en una nota que José Tragó escribe al compositor Gabriel Rodríguez en agradecimiento por el envío de unas melodías para canto y piano compuestas por el ilustrado músico y político:

“Señor D. Gabriel Rodríguez,  
Muy señor mío: Ruego a usted dispense mi poca puntualidad en escribirle, pues causas ajenas a mi voluntad me impidieron hacerlo a su debido tiempo.  
Doy a usted mil gracias por la delicada atención que tuvo conmigo al enviarme un ejemplar de sus melodías para canto y piano, y al mismo tiempo que le doy gracias y le felicito por sus distinguidas composiciones, me repito como siempre afectísimo y atento seguro servidor, q. s. m. b.,  
José Tragó.  
Hoy 8 de Diciembre de 1894”<sup>156</sup>.

Los dos hermanos Tragó mantuvieron siempre un vínculo fraternal muy fuerte debido en parte a que entre ellos la diferencia de edad era apenas de dos años. Es una característica común en los dos hermanos la participación en asociaciones con objetivos de difusión musical. Su implicación no sólo tuvo lugar en sociedades madrileñas sino

---

<sup>155</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, nº 10665, sábado 4-VI-1887.

<sup>156</sup> Fondos de la Institución Libre de Enseñanza. Carta facilitada por Leticia Sánchez de Andrés.

que también colaboraron con asociaciones de Bilbao. La integración de la familia Tragó Arana en el ambiente social vasco era lo suficientemente importante para que con frecuencia la prensa bilbaína anunciase su llegada desde Madrid. La familia Tragó solía pasar el verano en aquella villa. Una prueba de su vinculación con Bilbao es el nombramiento de los dos hermanos como socios honorarios de la Sociedad Coral de Bilbao en 1891, un año antes que su padre tal como ya habíamos mencionado.

Solamente tenemos constancia de que los hermanos Tragó hubiesen interpretado obras juntos en una ocasión. Tal concierto tuvo lugar en Bilbao en agosto de 1886 en la sociedad Euskalerría. Esta entidad había sido fundada por Fidel de Sagarmínaga a principios de los años 1880 con el objetivo de propiciar la causa fuerista desde una ideología liberal. La sociedad fomentaba el amor por el País Vasco y entre las actividades que realizaba cobraban especial importancia las musicales, en las que participaban músicos tan destacados del momento como Aureliano Valle, Cleto Alaña, Lucio Anitua y Anselmo Azurmendi<sup>157</sup>. José Tragó y su hermano frecuentaban durante el verano la sociedad Euskalerría y en ella ofrecieron un concierto que la prensa refleja de la siguiente manera:

“Nuestros estimados amigos el eminente pianista Sr. Tragó y su señor hermano, violinista de mérito, tocarán en la Sociedad Euskalerría escogidas piezas musicales. Los socios de la Euskalerría están sumamente agradecidos a los hermanos Tragó, que diariamente frecuentan los salones de la patriótica sociedad, y con galantería digna de aplauso han dado ya antes de ahora pruebas de aprecio a los socios de la misma, mostrando su habilidad artística por propia iniciativa. Los hermanos Tragó permanecerán entre nosotros hasta fines del presente mes”<sup>158</sup>.

La asiduidad con que los dos hermanos frecuentaban esta sociedad no era vista con agrado por su padre. Éste les advierte por vía epistolar que la asistencia regular a esta sociedad puede ser interpretada por el entorno social como el acercamiento de la familia hacia ciertos postulados políticos: “[...] Os aconsejo que no vayáis mucho a la Euskalerría para que no os señalen como Carlistas pues vosotros debéis indistintamente alternar con todo el mundo [...]”<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Nagore Ferrer, María. *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 170-171.

<sup>158</sup> *La Unión Vasco Navarra*, año VII, nº 1768, viernes 13-VIII-1886.

<sup>159</sup> Palabras de Nicolás Tragó y Villa en una carta de Nicolás Tragó y Villa y Antonia Arana fechada en Madrid el 1 de agosto de 1886.

A pesar de las prevenciones paternas Nicolás Tragó seguirá colaborando con dicha asociación y en agosto de 1888 participará en una velada musical junto con el orfeón de la Sociedad Euskalerría, dirigido por el maestro Aureliano Valle<sup>160</sup>. Tras el nombramiento de Aureliano Valle en 1889 como director de la Sociedad Coral de Bilbao parece escindirse la vida del Orfeón de la Sociedad Euskalerría. Se puede ver en la Sociedad Euskalerría uno de los gérmenes que contribuyó a la formación de la Sociedad Coral de Bilbao, y esta puede ser la causa que nos explique el vínculo artístico de los hermanos Tragó con la Sociedad Coral Bilbaína.

Otra de las sociedades de las que formó parte Nicolás Tragó fue el Centro Instructivo y Protector de Ciegos, (CIPA) años más tarde. Ejerció varios cargos de la Junta Directiva de esta entidad. En 1898 fue nombrado Secretario primero<sup>161</sup>; y al año siguiente ocupó la Presidencia, manteniéndose en el cargo durante varios años. Su hermano, José Tragó formó parte del Consejo Consultivo en el que se encontraban otros músicos como Felipe Espino (1860-1916). Este compositor salmantino había obtenido por oposición en 1897 la plaza de profesor de música del Colegio de Ciegos y Sordomudos de Madrid, a la que renunció al obtener la de profesor de Acompañamiento de Piano en el Conservatorio de Madrid<sup>162</sup>.

“El Centro Instructivo y Protector de Ciegos, en junta general ha nombrado su consejo facultativo y consultivo, formado por los señores D. Manuel Blasco y Urgel, director del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, como presidente; vocales, los Sres. D. Felipe Espino, D. Juan Manuel Portales, profesores del citado colegio; D. José Tragó, profesor de la Escuela de Música y Declamación, y don Manuel Uribe, párroco de Nuestra Señora del Carmen Calzado.

También han sido elegidos: para presidente de esta sociedad, D. Nicolás Tragó, secretario primero, D. Carlos Gómez; idem segundo, don Bernardino de la Vega; archivero bibliotecario, D. Antonio Sánchez Andreu, y vocal protector D. Pedro Molina, profesor del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos”<sup>163</sup>.

El Centro Instructivo y Protector de Ciegos había sido creado en 1894 por Nicasio del Hierro López, Antonio Ortega Rodríguez, Mariano Castellón y Juan Antonio

---

<sup>160</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...* Op. cit., p. 171.

<sup>161</sup> “La junta directiva del Centro Instructivo y protector de Ciegos, ha quedado constituida en la siguiente forma: Presidente honorario. D. Miguel Granell. Id. efectivo, D. José Guixot.- Vicepresidente primero, D. Eugenio Canosa.- Id. segundo, don Ramón López.- Secretario primero, D. Nicolás Tragó.- Id. segundo, D. Carlos Gómez.- Director de estudios, D. Antonio Santos.- Archivero-bibliotecario, D. Antonio Galbis.- Tesorero, D. Venancio Serrano.- Contador, D. Santiago Vergara.- Vocales protectores: D. Miguel Granell.- D. José del Real Carrera.- D. Felino Monge y Negro.- Vocales efectivos: D. Manuel Sánchez Benito.- D. Félix Gómez”. *El Imparcial*, año XXXII, nº 11064, lunes 14-II-1898.

<sup>162</sup> Sobrino, Ramón: “Felipe Espino Iglesias”, *DMEH*, Vol IV, Madrid, SGAE, 1999, pp. 777-778.

<sup>163</sup> *El Imparcial*, año XXXII, nº 11472, miércoles 29-III-1899. La misma noticia aparece el mismo día en *La Correspondencia de España*, año L, nº 15030.



Sánchez Andreu, antiguos alumnos del Colegio nacional de ciegos de Madrid. Nació con el objetivo de proporcionar ayuda y educación al colectivo de personas ciegas. Tuvo su primera sede en una modesta buhardilla de la calle Santa Brígida de Madrid. En el centro se impartían clases de cultura general mediante la utilización de distintos sistemas de lectura para invidentes (Braile, Abreu y Ballu), y se enseñaban disciplinas relacionadas con los pilares de la enseñanza de las personas ciegas en aquella época: instrucción elemental, instrucción manual e industrial y formación artística<sup>164</sup>. De este modo se proporcionaba a las personas discapacitadas una formación que les permitiese subsistir en el futuro.

El centro favoreció que las personas invidentes pudieran tener acceso a una educación musical, ofreciendo clases de solfeo y de diversos instrumentos musicales. Nicolás Tragó contribuyó al fomento de la enseñanza musical en esta asociación, colaborando en la organización de actos en los que la música tuviera un papel destacado. Entre ellos destacaban las funciones religiosas que se celebraban anualmente con motivo de la festividad de la patrona de la sociedad, a las que acudían personas vinculadas a la monarquía y a la alta sociedad madrileña. La capilla musical de la asociación era la encargada de interpretar obras que en ocasiones se habían compuesto para ser interpretadas ese día, como la Misa en *sol* compuesta por el maestro Eugenio Canora en el año 1899.

“A las once de la mañana de ayer se celebró en la iglesia del Carmen una función religiosa en conmemoración del quinto aniversario de la fundación del Centro Instructivo y Protector de Ciegos, dedicada a su patrona Nuestra Señora del Rosario.

A la función religiosa asistieron, además de Su Alteza Real la Infanta D<sup>a</sup> Isabel, acompañada de la marquesa de Nájera y del Sr. Coello, distinguidas personalidades de la nobleza y la cátedra, y una numerosa y escogida concurrencia.

La parte musical estuvo a cargo de la capilla de la Sociedad, bajo la dirección de D. Eugenio Canora, ejecutándose por vez primera una notable Misa (en sol) a grande orquesta, compuesta y dedicada a la Sociedad por el referido maestro.

La oración sagrada, de que estuvo encargado el elocuente orador sagrado D. Manuel González Reyes, capellán de honor de S. M. fue notabilísima.

Después de la ceremonia religiosa, los socios del Centro celebraron un banquete en el antiguo café del Siglo.

Pronunciáronse algunos brindis, que fueron reasumidos por el presidente de la Sociedad, D. Nicolás Tragó, abogando todos por el engrandecimiento de una institución que tantos beneficios presta”<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Burgos Bordonau, Ester: *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España: 1830-1938*, Madrid, ONCE, 2004, p. 239.

<sup>165</sup> *La Época*, año LI, nº 17733, viernes 20-X-1899.

En 1903 tenemos noticias de que el propio Nicolás Tragó fue el encargado de dirigir la agrupación que interpretaba la parte musical de esta ceremonia: “[...] Las obras musicales estarán a cargo de la capilla de la Sociedad, aumentada con algunos elementos extraños a la misma, bajo la dirección de D. Nicolás Tragó, presidente de dicha Sociedad [...]”<sup>166</sup>. También en este año se organiza una velada en la sede de la asociación en la que actúan varios de los socios del centro, entre los cuales figura el nombre de Nicolás Tragó. El concierto dio comienzo con la actuación del conjunto instrumental de guitarras, bandurrias y laúdes, y el de violines, formados ambos por intérpretes ciegos dirigidos por el profesor Zacarías López Debesa. Otras de las obras del programa de la velada fueron la *Gran marcha húngara* de Kobalski, interpretada al piano por López Debesa, y el *Adiós a la Alambra* de Monasterio ejecutado en el violín por Nicolás Tragó acompañado al piano por Debesa. “[...] El notable violinista D. Nicolás Tragó, presidente del Centro de Ciegos, acompañado al piano por aquel profesor [López Debesa], ejecutó de una manera delicadísima el *¡Adiós a la Alhambra!* de Monasterio, admirando a todos con su seguridad y su sentimiento artístico. Tragó es un artista bien conocido para que necesite nuevos elogios [...]”<sup>167</sup>. El concierto se completaba con la interpretación de fragmentos de obras compuestas por López Debesa como un aria para soprano de la zarzuela *Ángeles* y un pasodoble, y lectura de poesías recitadas por invidentes.

Dos años más tarde, el periódico madrileño *Nuevo Mundo* publica un breve reportaje sobre el Centro Instructivo y Protector de Ciegos, que se realiza gracias a una iniciativa de Nicolás Tragó, en la que invitaba a miembros de la prensa a conocer la sede de la sociedad. En el reportaje se hace referencia a la finalidad benéfica de la asociación, y se informa de las diferentes actividades de formación que se realizaban en el centro como los talleres de cestería, tipografía y la enseñanza musical. El reportaje se ilustra con varias fotografías de las clases y el alumnado, correspondiendo una de ellas al aula de música, en la que nos parece reconocer a uno de los dos hermanos Tragó, junto al grupo de violinistas.

[...] La escuela está montada a la moderna utilizándose en ella el método para ciegos sistema “Braillé” que de tan justo crédito goza. A ella concurren muchos niños de ambos sexos, recibiendo una completa y esmerada educación, pues todo el profesorado se toma un grandísimo interés por aquellos seres desvalidos. Tanto el Sr. Tragó, presidente de la sociedad y hermano del profesor del Conservatorio igualmente apellidado, como el inteligente director de estudio Sr.

<sup>166</sup> *El Imparcial*, año XXXVII, nº 13134, domingo 25-X-1903.

<sup>167</sup> *La Época*, año LIV, nº 19033, domingo 7-VI-1903.

Moraleda, son dignos de todo elogios por el impulso que han dado a tan simpática y bienhechora sociedad”<sup>168</sup>.

Por último, dentro de la actividad de Nicolás Tragó como miembro del Centro Instructivo y Protector de Ciegos, queremos mencionar su participación en la Primera Asamblea Nacional para el Mejoramiento de la Suerte de Sordomudos y Ciegos, auspiciada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este acto tuvo lugar los días 27, 28, 29 y 30 de diciembre de 1906 en Madrid, en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos. En él intervinieron importantes pedagogos españoles, personas vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza, representantes de congregaciones religiosas, y veintitrés vocales que formaban el Comité Ejecutivo de la Asamblea entre los que figuraba Nicolás Tragó como presidente del CIPA<sup>169</sup>. Varios de los temas tratados en esta asamblea estaban relacionados con los sistemas pedagógicos dirigidos a las personas ciegas, y uno de los asuntos de discusión se centraba en el papel de las enseñanzas artísticas en los centros para invidentes. En la sección de ciegos de la Asamblea, fueron 7 los temas a debate:

1. Ventajas o inconvenientes de la asistencia de los niños ciegos y deficientes visuales a la escuela primaria común.
2. Plan de organización de la educación y enseñanza de los niños ciegos.
3. Condiciones legales y técnicas exigibles al profesorado para ciegos. Aptitud de las personas ciegas para el profesorado.
4. Las enseñanzas artísticas e industriales en los centros para ciegos.
5. Instituciones y leyes protectoras para las personas ciegas.
6. Tratamiento médico e higiénico de las personas ciegas colegiadas.
7. Métodos, sistemas, procedimientos y formas de enseñanza en cada una de las materias de la educación primaria y profesional<sup>170</sup>.

El fallecimiento de los progenitores de la familia Tragó Arana marcaría un nuevo camino en la andadura familiar. El 18 de noviembre de 1893 fallece Nicolás Tragó y

---

<sup>168</sup> *Nuevo Mundo*, año XII, nº 603, jueves 3-VIII-1905, p. 21.

<sup>169</sup> Consuegra Cano, Begoña: “Antecedentes históricos de las colecciones del Museo Tiflológico”. *Integración. Revista sobre ceguera y deficiencia visual*, nº 36, 2001, p. 17-28.

“Veintitrés vocales formaron el Comité Ejecutivo de la Asamblea, entre los que destacaríamos a Antonio Zozaya, presidente del Consejo Facultativo y Consultivo del CIPA y famoso periodista; Miguel Granell, director accidental del Colegio Nacional y Presidente honorario del CIPA; Nicolás Tragó, Presidente del CIPA; Agustín Sardá, Director de la Escuela Normal de Maestros, Senador y Abogado del Colegio de Madrid además de publicista; Domingo Vaca, Profesor de la Institución Libre de Enseñanza, Álvaro López Núñez, Secretario del Instituto de Reformas Sociales; Ezequiel Solana, publicista, pedagogo y director de “*El Magisterio Español*”; Godofredo Escribano, profesor de la Escuela Normal de Maestros y director de “*La Enseñanza Privada*” y Pedro Molina, Profesor de enseñanza de estudios generales de ciegos y Secretario del Colegio Nacional de Madrid [...]”. Burgos Bordonau, Ester: *Historia de la enseñanza musical...* Op. cit., p. 252.

<sup>170</sup> Burgos Bordonau, Ester: *Historia de la enseñanza musical...* Op. cit., pp. 252-3.

Villa<sup>171</sup>. Esta circunstancia supone una terrible pérdida para el hijo primogénito que estaba muy unido a su padre. Ese vínculo sentimental entre el padre y el hijo primogénito lo demuestran las cartas, instrumental médico y otros objetos que José Tragó guardó como recuerdo a la muerte de su progenitor.

Tras la muerte de Nicolás Tragó y Villa la familia Tragó sigue alojándose en su residencia de la calle de Recoletos nº 19. En el domicilio paterno vivían además de la madre y su hijo primogénito José, la hermana menor Matilde que había quedado viuda de José Estremera con sus dos hijos Antonio y María<sup>172</sup>. El segundo hijo, Nicolás Tragó Arana<sup>173</sup> ya no residía en este domicilio de la calle Recoletos, esto es debido a que al contraer matrimonio con Concepción Seco Picaro la nueva familia se había trasladado a un nuevo domicilio madrileño en la calle de Belén.

El 15 de febrero de 1907 fallece Antonia Arana. Esta circunstancia motiva que los demás miembros de la familia abandonen la vivienda de recoletos. Matilde Tragó se trasladará con sus hijos a una casa en la calle Santa Teresa<sup>174</sup>. Por su parte José Tragó también realiza un cambio de domicilio aunque solamente a unas pocas manzanas de distancia. El pianista se traslada a la contigua calle de Villamar nº 6. En su nuevo domicilio cuenta con la asistencia de dos personas de servicio. Un criado llamado José Jorque Garrido, natural de la provincia de Tarragona, y la doncella Inés Barros Martín, natural de Salamanca<sup>175</sup>.

Después de un largo periodo de soltería José Tragó y Arana contrae matrimonio con Carmen Rodríguez Yáñez en la Iglesia de San Lorenzo de Valladolid el 21 de julio de

---

<sup>171</sup> El funeral por Nicolás Tragó y Villa se celebró el 30 de noviembre en la Iglesia Parroquial de los Jerónimos. El Arzobispo de Valladolid, concedía ochenta días de indulgencia a todos los fieles por cada misa que oyeran, Sagrada Comunión que aplicaran o parte de Rosario que rezaran en sufragio del alma del finado.

<sup>172</sup> Padrón de habitantes de Madrid, formado en 1º de diciembre de 1895.

<sup>173</sup> Nicolás Tragó Arana falleció en mayo de 1908. La prensa madrileña menciona de esta manera el triste suceso: “En Madrid ha fallecido D. Nicolás Tragó, hermano del eminente pianista, profesor del Conservatorio, D. José. El finado, que sufría la desgracia de ser ciego, era también un notable violinista. Enviamos a las dos familias dolientes nuestro sentido pésame”. *La Época*, año LX, nº 20789, jueves 10-IX-1908.

<sup>174</sup> Padrón Municipal Quinquenal. Diciembre de 1905.

<sup>175</sup> Padrón Municipal Quinquenal. Diciembre de 1910.

1913<sup>176</sup>. La novia es una joven de la aristocracia gallega natural de la población lucense de Monforte de Lemos. Debido a la diferencia de edad existente entre la pareja, los contrayentes tuvieron que luchar contra una fuerte oposición familiar de la familia de la novia. Fruto del matrimonio nacerán sus tres hijas: Carmen, María Asunción y Antonia que falleció prematuramente en mayo de 1934, tan sólo unos meses después de su padre a consecuencia de una enfermedad pulmonar. La joven contaba tan sólo en ese momento con 16 años de edad.

La nueva familia Tragó Rodríguez se instala en un amplio piso en la calle Serrano nº 5 esquina con la calle de Recoletos, la calle en la que José Tragó había vivido desde su juventud<sup>177</sup>. El pianista residirá en este edificio hasta su fallecimiento en enero de 1934.

---

<sup>176</sup> Certificado de Matrimonio. Este documento se encuentra dentro del expediente de la jubilación de José Tragó como profesor del Conservatorio. Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas. Subdirección General de Gestión de Clases Pasivas.

<“Nº 182 Don José Tragó y Arana con Dª María del Carmen Rodríguez Yáñez

Don Julio Yaque Laurel Juez Municipal suplente en funciones del Distrito de la Plaza de esta Ciudad y encargado del Registro Civil.

CERTIFICO que en dicho Registro Civil en el tomo cuarenta y seis de la sección de matrimonios al folio dos vuelto aparece un acta que copiada literalmente dice así: En la ciudad de Valladolid a veintiuno de Julio de mil novecientos trece ante el Señor Don Casimiro González García, Valladolid Juez Municipal del Distrito de la Plaza y Don E. Mario Aparicio Tablares Secretario se procede a transcribir el acta de matrimonio canónico del tomo siguiente = En la Ciudad de Valladolid a las nueve de la mañana del día veintiuno de julio de mil novecientos trece hallándome yo el infrascrito Don E. Mario Aparicio Tablares en la Iglesia Parroquial de San Lorenzo a donde me trasladé como Delegado nombrado por el Señor Juez municipal del Distrito de la Plaza para asistir en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo setenta y siete del Código Civil a la celebración del matrimonio convenido entre Don José Tragó y Arana y Doña María del Carmen Rodríguez Yáñez y en virtud de aviso previo declaro que a mi presencia ha procedido el Presbítero Don Manuel Gutiérrez cura Párroco de la misma a unir en matrimonio canónico a los referidos Don José Tragó natural de Madrid de cincuenta y seis años de edad soltero profesor del conservatorio y domiciliado en Madrid hijo legítimo de Nicolás y de Antonia naturales de Madrid difuntos y a Doña María del Carmen Rodríguez natural de Monforte de Lemos de veinticinco años de edad soltera su sexo y domiciliada en la calle de Santiago número cincuenta y uno hija legítima de Don Javier y Doña Asunción naturales de Monforte de Lemos él viudo y ella difunta habiendo asistido además a dicho acto los testigos Don Bonifacio Casal y Don Alfonso Pinilla mayores de edad y de esta vecindad y para que conste levanto la presente acta de inscripción del expresado matrimonio la cual será trascrita inmediatamente en la sección correspondiente del Registro Civil del Juzgado Municipal de dicho Distrito a los efectos del artículo referido firmado conmigo los contrayentes y testigos de que certifico. Los contrayentes = José Tragó = Carmen Rodríguez Yáñez = Testigos = Bonifacio Casal = Alfonso Pinilla = El Delegado E. Mario Aparicio = El acta trascrita obra archivada con el número de la presente en el legajo veintisiete de la sección de matrimonios de que certifico = Casimiro González García Valladolid = E. Mario Aparicio = Rubricado.

Y para que conste a instancia de parte interesada expido la presente que firmo con el Secretario de este Juzgado y sellada con el del mismo en Valladolid a diez y ocho de Enero de mil novecientos treinta y cuatro. = Firmado: Julio Yaque”.

<sup>177</sup> Padrón de Diciembre de 1915. Archivo de Villa. Ver apéndice de documentos.

## 3.2. LOS PRIMEROS ESTUDIOS MUSICALES Y CONCIERTOS EN MADRID

### 3.2.1. Estructura organizativa del Conservatorio madrileño durante los años de formación de José Tragó (1867-1870).

Desde muy temprana edad José Tragó había comenzado a estudiar de manera particular solfeo y piano<sup>178</sup>. Cuando está a punto de cumplir once años se matricula en el “Real Conservatorio de Música y Declamación”, hoy denominado “Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. De este modo Tragó comienza a recibir formación musical dentro del sistema oficial de enseñanza vigente. El día 16 de septiembre de 1867 ingresa en el Conservatorio Madrileño en la clase del profesor de piano Eduardo Compta Torres.

El Real Conservatorio había sido fundado en 1830 por iniciativa de la Reina M<sup>a</sup> Cristina de Nápoles esposa de Fernando VII. La Reina, tan sólo unos pocos meses después de su llegada a la corte española, quiso crear un centro musical a semejanza de los Conservatorios de su ciudad natal que habían nacido con el propósito de promover la enseñanza musical entre las gentes de origen humilde. La dirección del nuevo centro se confiaría al cantante italiano de ópera Francesco Piermarini<sup>179</sup>.

Tras una primera etapa de dirección de Piermarini que abarca los años 1831-1838, el Conservatorio de Madrid pasa a ser dirigido por la figura del regente o viceprotector, cargo que no suele recaer en un músico sino en una personalidad de prestigio. Este será el sistema de dirección empleado durante la época de reinado de Isabel II (1851- 1868). Entre las personalidades que ocuparon este cargo de regente figuran los nombres de Tabuérniga, nombrado regente en 1851, Ferrer, nombrado en 1853, Ventura de la Vega, en 1856 y López de Ayala en 1866.

---

<sup>178</sup> *Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 20, 15-XI-1888, pp. 153-154.

<sup>179</sup> “La reina Cristina, italiana y artista de corazón, comprendió desde luego la predisposición natural de los hijos de España para el cultivo del arte, y dispuso levantarle un templo digno, creando a los pocos meses de su llegada a Madrid el magnífico *Conservatorio de Música y Declamación* que llevó su nombre, confiando su dirección al inteligente tenor *Piermarini* y a su esposa [...] Este Conservatorio, inaugurado en 1830, estaba situado en la casa llamada de la Patriarcal, en la plazuela de los Mostenses, y era la misma que en 1823 había ocupado la *Gran Asamblea de los Comuneros*”. Mesonero Romanos, Ramón: *Memorias de un setentón*, Madrid, Castalia, 1994, p. 439.

José Tragó comienza su formación como alumno oficial del Conservatorio madrileño en el curso 1867-1868. En aquel tiempo los alumnos recibían sus clases en el edificio del Teatro Real de Madrid, lugar que albergaba las dependencias del Conservatorio desde 1852. El emplazamiento del Conservatorio en el edificio del Teatro Real se prolongará hasta el año 1925, fecha en la que el centro de enseñanza trasladará su sede a la Casa Aeolian. Curiosamente después de un largo peregrinar por diferentes edificios madrileños el Conservatorio volverá a ubicarse en 1966 en el Teatro Real<sup>180</sup>.

El Conservatorio del que Tragó va a formar parte como alumno vive en estos años una etapa de cambios estructurales. El actor Julián Romea desempeñaba la regencia del centro. Éste había sido nombrado para el cargo el 30 de agosto de 1866 en sustitución de Adelardo López de Ayala, gran figura de la política y de la literatura cuya designación había propuesto el gobierno moderado de Narváez.

El funcionamiento del Conservatorio estaba regido en base a la aplicación de una legislación que databa del año 1857. En dicho año se habían redactado dos Reglamentos del Conservatorio uno fechado el 5 de mayo y otro el 14 de diciembre. El primero había sido firmado por Nocedal y el segundo por Salaverría. Esta es una etapa de reformas en la enseñanza que se centran en la famosa Ley Moyano de 9 de septiembre de 1857.

El Reglamento creado el 14 de diciembre de 1857 será la legislación que estará en vigor durante el primer año de estudios de José Tragó en el Conservatorio. Dicha ley establecía que la dirección y administración del Real Conservatorio estuviesen a cargo de un director nombrado por el Gobierno con el sueldo anual de 30000 reales, bajo la dependencia del Gobierno y del rector.

Se mantiene la idea ya propuesta por el primer reglamento del año 1857 de una Junta Consultiva formada por profesores de composición, historia, canto, declamación, órgano, y tres representantes de los estudios de piano, violín y viento. Se permite también al director del centro la convocatoria de Juntas de Profesores. Los docentes se

---

<sup>180</sup> Sopena Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1967, apéndice II.

clasifican en numerarios y supernumerarios, siendo permitido exclusivamente a los numerarios ejercer la docencia en las clases superiores.

El reglamento del 14 de diciembre de 1857 establece una distinción fundamental entre dos categorías de estudios: *estudios superiores* y *estudios de aplicación*. Los estudios superiores finalizan con el título de “Maestro Compositor”. Para lograrlo eran necesarios seis años de estudios estructurados de la siguiente manera: Primer año, melodía y contrapunto, segundo y tercero, melodía y fuga, cuarto, estudio de la instrumentación y composición dramática, quinto, composición religiosa, composición instrumental, composición libre, historia y literatura del arte dramático y de la música. Se exigían además los seis años de estudios demandados por la Ley de Instrucción Pública y una calificación de aprobado en piano, acompañamiento y armonía superior.

Los *estudios de aplicación* comprendían la enseñanza de órgano, armonía, piano y acompañamiento elemental y superior, solfeo preparatorio para canto, solfeo general, lengua italiana, piano, instrumentos de cuerda y de viento. Los *estudios de aplicación* constituyeron el plan de enseñanza musical que mediatizó la formación del pianista madrileño. Dicho procedimiento de instrucción contemplaba un periodo de seis años para el estudio de un instrumento cuya enseñanza se recibía mediante clase individual y diaria con el apoyo de una obra de texto señalada por el Gobierno a propuesta del director, previa audiencia de la Junta Consultiva<sup>181</sup>.

José Tragó se matricula directamente en el tercer año de los estudios de piano y cursa solamente los tres últimos años del plan de la enseñanza de piano. Esta circunstancia nos hace suponer que en el momento de su ingreso en el centro, el joven alumno poseería un nivel de estudio musical suficiente para ingresar el tercer año de piano, sin necesidad de cursar los seis años en que se dividían los *estudios de aplicación*.

El año 1868 va a marcar el comienzo de una nueva etapa de cambios en el funcionamiento del centro de enseñanza musical. En septiembre de dicho año un movimiento revolucionario cuyo origen se gesta en Andalucía se extiende por diversos

---

<sup>181</sup> Sopeña, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid...* Op. cit., pp. 63-64.



territorios del país dando lugar a la *Revolución de 1868* conocida como *La Gloriosa* o *Septembrina*. Dicho levantamiento era la culminación de un proceso de crisis política, económica y social comenzado en los años 60. El levantamiento provoca el destronamiento de la Reina Isabel II que tiene que partir hacia Francia al exilio. Comienza en este momento un periodo conocido como el Sexenio Revolucionario (1868-1871) al frente del cual se instaura un Gobierno Provisional bajo la presidencia del general Serrano.

Antes de que se sucediesen los hechos revolucionarios de septiembre el establecimiento ya había sufrido una permuta en su organización a consecuencia de un decreto promulgado por el Ministro de Fomento D. Severo Catalina el 17 de junio de 1868. El decreto tiene como fin la inclusión del Conservatorio dentro de un régimen especial que lo aleje de la centralización administrativa. Es una época de duras restricciones económicas en la que se rebajan los sueldos de los docentes y se reduce el número de plazas de profesorado.

Tras la revolución de septiembre el Gobierno Provisional nombra como Ministro de Fomento a Manuel Ruiz Zorrilla, que decreta el 15 de diciembre de 1868 la disolución del Conservatorio y se crea en su lugar la Escuela Nacional de Música y Declamación, denominación que se mantuvo hasta 1900.

Por primera vez un compositor va a ocupar la Dirección de la Escuela, el nombramiento recae en la persona de Emilio Arrieta el 16 de diciembre de 1868 que se mantendrá en el cargo hasta 1894. Arrieta era uno de los profesores más antiguos del centro. Su amistad con Adelardo López de Ayala antiguo regente del Conservatorio, diputado del partido liberal y literato implicado directamente en los hechos revolucionarios de septiembre, es una circunstancia que influye en la decisión de asignarle la nueva regencia del centro.

La Escuela de Música tiene por fin a la cabeza de la institución una persona perteneciente al claustro de profesores que parece inaugurar un periodo de estabilidad para la enseñanza musical, sin embargo Emilio Arrieta cuenta con un reducido claustro de profesores. Los treinta y cuatro profesores que tenía el anterior Conservatorio quedan reducidos a doce con plaza en propiedad: Emilio Arrieta, director y maestro de

composición, Hilarión Eslava profesor de armonía, Manuel Mendizábal y Dámaso Zabalza de piano, Juan Gil de solfeo, Camilo Melliez de fagot, Pedro Sarmiento de flauta, Antonio Romero de clarinete, Manuel Muñoz de contrabajo, Jesús de Monasterio de violín y viola y José Inzenga de canto<sup>182</sup>.

La escasez de recursos destinados a la enseñanza musical con que se inicia el sexenio revolucionario no desanimará a una nueva clase burguesa que cultivará el estudio del piano aunque sea simplemente “como clase de adorno”.

### **3.2.2. Alumno en la clase de piano de Eduardo Compta**

José Tragó se matricula del tercer año de piano que cursa en la clase del profesor Eduardo Compta y Torres. Este compositor y pianista había nacido en Madrid en 1835. Su familia era oriunda de Vich (Cataluña). Inició los estudios del piano con su padre para posteriormente continuarlos en el Conservatorio de María Cristina como alumno de Pedro Albéniz y después de Manuel Mendizábal. En 1856, tras obtener en el conservatorio madrileño el segundo premio de piano<sup>183</sup>, se trasladó a París para completar su formación en la clase de Marmontel y al año siguiente viajó a Bruselas para perfeccionar sus conocimientos con Dupont. En el conservatorio de la capital belga realizó además estudios de armonía y composición con Fetis.

Durante esta época dio conciertos en Holanda y a su regreso a París en 1861 tocó ante Napoleón III y su corte. Desde este año hasta 1862 dio conciertos en Barcelona, Tarragona, Valencia y Madrid. En la capital acompañó a destacados instrumentistas del momento, como los pianistas Mendizábal y Zabalza o el violinista Jesús de Monasterio en conciertos a beneficio de la Sociedad de Socorros Mutuos, en el salón del Conservatorio o en otros auditorios madrileños. Fue nombrado profesor auxiliar de piano del Real Conservatorio en septiembre de 1864, tarea por la que no percibió en un principio sueldo alguno<sup>184</sup>. En 1873 fue nombrado profesor numerario<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Cortizo, M<sup>a</sup> Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1998, p. 436.

<sup>183</sup> *La Zarzuela*, año I, n<sup>o</sup> 44, 1-XII-1856, pp. 346-347.

<sup>184</sup> *Almanaque Musical de 1868*, año I, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1868, p. 79.

La dedicación a la enseñanza fue apartando progresivamente a Eduardo Compta de la vida concertística y la composición. Según Pedrell “Era Compta un artista por demás notable en todas las manifestaciones del arte, aunque las tareas acaparadoras del profesorado le absorbieron todo el tiempo, apartándose de la composición para la que, a juzgar de las muestras publicadas, estaba muy bien dotado”<sup>186</sup>.

José Tragó ingresa en la clase de este profesor que enriquecía a la escuela madrileña con su conocimiento de otras corrientes de enseñanza europeas. Tragó empieza a cursar el tercer año de los denominados *estudios de aplicación* en los que Compta ejercía su magisterio todavía como profesor auxiliar. Las notables cualidades del nuevo alumno favorecen que en los exámenes generales del día 16 de mayo de 1868 obtenga la calificación de Sobresaliente. Presentamos a continuación un extracto de la hoja de calificaciones perteneciente al Libro de Actas de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Los datos que se facilitan son referentes a los exámenes celebrados el 16 de mayo de 1868 en la clase de tercer año de Eduardo Compta.

Nombres	Fechas en que ingresaron	Faltas a la clase y su causa	Aplicación	Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud	Censura del jurado
3 <sup>er</sup> Año					
Juan Salabardo	Septiembre-67	Ninguna	Mucha	Buena disposición	Notable
José Tragó	Septiembre-67	Ninguna	Mucha	Muy notable disposición	Sobresaliente
José García Soler	Septiembre-67	Muchas faltas por enfermedad	Bastante	Buena disposición	Bueno 3 <sup>o</sup> y 4 <sup>o</sup> año.
CONFRONTADO CON EL LIBRO DE LA SECRETARÍA Firman: El profesor de la 3 <sup>a</sup> Clase de Piano Eduardo Compta, El presidente Emilio Arrieta, El Secretario Justo Moré <sup>187</sup> .					

<sup>185</sup> Los datos biográficos de Eduardo Compta han sido consultado en fuentes bibliográficas y periodísticas. Entre las fuentes bibliográficas destacan los siguientes diccionarios: Albert Torrellas, A. (ed.): *Diccionario Enciclopédico de la Música: biografías-bibliografía-monografías-historia-argumento de óperas*, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1947, p. 318. Casares, Emilio: *Diccionario de la Música Española e Hispano Americana*, Vol III, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 858-859. Lával, Luisa: *Diccionario de la Música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Madrid, 1900, p. 131. Pena, Joaquín y Anglés, Higinio (ed.): *Diccionario de la Música*, Barcelona, Labor, 1954, p. 555.

<sup>186</sup> Testimonio de Pedrell recogido en el *Diccionario de la Música*, editado por Pena y Anglés, Op. cit., p. 555.

<sup>187</sup> Libro de Actas (1864 a 1870). Escuela Nacional de Música y Declamación. Conservatorio de Música y Declamación. Exámenes Generales del día 16 de mayo de 1868. Clase de Piano (Pr. Compta). Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Al año siguiente Tragó prosigue sus estudios con Compta obteniendo en el cuarto año de piano la calificación de “Aprobado y concurre”. Es significativo que Compta destaque en las anotaciones del acta del examen la “grande disposición” para el estudio de Tragó. Observamos las valiosas cualidades que muestra este niño de doce años, especialmente si analizamos comparativamente sus resultados con el resto de alumnos que integraban la clase de cuarto año.

Nombres	Faltas a la clase y su causa	Aplicación	Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud	Censura del jurado
4º Año				
Asunción Lorite	0	Mucha	Mediana disposición	Aprobada
Emilia Fort	Enferma	Regular	Mediana disposición	No se presentó por enfermedad
Aurelia Sánchez	0	Mucha	Mediana disposición	Aprobada
Carolina Triondo	0	Mucha	Buena disposición	Aprobada
Alejandro Quevedo	0	Regular	Mediana disposición	Aprobado
José Tragó	0	Mucha	Grande disposición	Aprobado y concurre
Domingo Heredia	0	Buena	Buena disposición	Aprobado y concurre
CONFRONTADO CON EL LIBRO DE LA SECRETARÍA Firman: El Profesor Auxiliar de la Clase de Piano Eduardo Compta, El Presidente Emilio Arrieta, El Secretario Manuel de la Mata <sup>188</sup> .				

Compta recompensa la dedicación al estudio de su alumno dándole la opción de presentarse a premio en los Concursos Públicos del año 1869. Tragó obtiene el Segundo Premio en el Concurso de piano celebrado el 12 de junio. Domingo Heredia, el otro alumno que Compta presenta al concurso, no figurará entre los alumnos que consiguen el galardón. En este mismo año otra alumna de Compta, Natalia del Cerro obtendrá el segundo premio de piano. El paso de los años hará que Tragó y Natalia del Cerro sean compañeros en la docencia de piano en el Conservatorio de Madrid.

CONCURSOS DEL AÑO 1869. DÍA 10 DE JUNIO DE PIANO (ALUMNAS)		
Enseñanzas	Premios	Profesores respectivos
D <sup>a</sup> Amalia de Benito	Primer Premio	D. Manuel Mendizábal
Natalia del Cerro	Segundo Premio	D. Eduardo Compta
Dolores Gómez	Segundo Premio	D. Dámaso Zabalza.

<sup>188</sup> Libro de Actas (1864 a 1870). Escuela Nacional de Música. Clase de piano superior. Profesor Sr. Compta. Exámenes generales día 28 de mayo de 1869. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

DÍA 12 DE JUNIO		DE PIANO (ALUMNOS)	
D. Enrique Pérez	Primer Premio	Sr. Mendizábal	
D. Salvador Sánchez	Segundo Premio	Sr. Zabalza	
D. José Tragó	Segundo Premio	Sr. Compta.	
D. Valentín Arrese	Segundo Premio	Sr. Mendizábal.	
Madrid 20 de junio de 1869. El Secretario Manuel de la Mata <sup>189</sup>			

En el año 1870 Tragó se matricula de quinto año de piano en la clase de Compta. En los exámenes generales de mayo el jurado compuesto por Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música, Manuel de la Mata y Eduardo Compta le otorga la calificación de aprobado en 5º año y también en 6º año. Esta circunstancia nos hace deducir que el nivel de conocimiento del alumno era tan apreciable que se le juzgó con el suficiente grado de aplicación para obtener además el aprobado en el curso siguiente. De esta forma Tragó finaliza los seis años de estudios en que se secuenciaba la enseñanza de piano.

Nombres	Fechas en que ingresaron	Faltas a la clase y su causa	Aplicación	Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud	Censura del jurado
3º Año					
Domingo Heredia	Octubre 1869	0	Buena	Buena disposición	Aprobado y concurre
José Tragó	Id	0	Mucha	Mucha disposición	Aprobado en 5º y 6º y concurre
Gabriel Campos	Id	0	Media	Mediana disposición y pequeña actitud a causa de temblor nervioso	Aprobado
Alejandro Quevedo	Id	0	Mucha	Mediana disposición	Aprobado
CONFRONTADO CON EL LIBRO DE LA SECRETARÍA					
Firman: El profesor de la clase Eduardo Compta, El Presidente Emilio Arrieta, El Secretario Manuel de la Mata <sup>190</sup> .					

El jurado le otorgó también la censura de concurrir al concurso de premios que tenía lugar a final de curso. Tragó se presenta al Concurso Público de piano del día 13 de junio de 1870 y obtiene el Primer Premio<sup>191</sup>. Contaba tan sólo con trece años de edad.

<sup>189</sup> Conservatorio de Música y Declamación. Libro de los alumnos que han sido premiados en los Concursos Públicos (1856-1901). Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>190</sup> Libro de Actas (1864 a 1870). Escuela Nacional de Música y Declamación. Clase de piano, profesor auxiliar Sr. Compta. Exámenes generales días 19, 20 y 21 de mayo de 1870. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>191</sup> *Libro Honorífico de los alumnos que han obtenido Primer Premio en los Concursos Públicos (1856-1886)* Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Concursos públicos del año 1870. Primer premio de piano.

D. José Tragó y Arana. Nació en la villa de Madrid el 25 de setiembre de 1856: hijo de D. Nicolás y de Dª Antonia. Ingresó en el Conservatorio el día 16 de setiembre de 1867.

Otros alumnos de la clase de Eduardo Compta que obtuvieron premio fueron Domingo Heredia en el concurso masculino y Natalia del Cerro, Isabel Deem Leache y Constanza Hernández en el femenino. Solamente José Tragó y Natalia del Cerro serán los alumnos de Eduardo Compta que conseguirán el preciado galardón del primer premio. También entre los alumnos premiados figuran pianistas que procedían de las clases de Manuel Mendizábal, profesor de la escuela desde 1854 y Dámaso Zabalza que había empezado a ejercer su docencia en el conservatorio en 1868. Mendizábal, Zabalza y Compta crearán las bases de la escuela de pianistas surgida en el establecimiento madrileño.

CONCURSOS DEL AÑO 1870. DÍA 13 DE JUNIO DE PIANO (ALUMNOS)		
Enseñanzas	Premios	Profesores respectivos
D. José Tragó	Primer Premio	D. Eduardo Compta
D. Gabino Gimeno	Primer Premio	D. Dámaso Zabalza
D. Salvador Sánchez	Primer Premio	D. Dámaso Zabalza
D. Domingo Heredia	Segundo Premio	Sr. Compta
DÍA 14 DE JUNIO PIANO (ALUMNAS)		
D <sup>a</sup> Natalia del Cerro	Primer Premio	Sr. Compta
Rosa Izquierdo	Primer Premio	D. Manuel Mendizábal
Paula Lorenzo	Primer Premio	D. Manuel Mendizábal
Isabel Deem Leache	Segundo Premio	Sr. Compta
Francisca Samaniego	Segundo Premio	Sr. Zabalza
Leonor Gracia	Segundo Premio	Sr. Mendizábal
Constanza Hernández	Segundo Premio	Sr. Compta
Madrid 30 de junio de 1870. El Secretario Manuel de la Mata <sup>192</sup>		

La prensa de aquellos días constata la distribución de premios que tuvo lugar en el Conservatorio el 29 de junio de 1870. El acto fue presidido por el rector de la Universidad D. Fernando Castro, el alcalde primero popular D. Manuel Gado y el director de la Escuela de Música D. Emilio Arrieta. La distribución de premios dio comienzo con un concierto en el que los alumnos premiados ofrecieron las siguientes

---

D. Gabino Gimeno y Gamizas. Nació en la ciudad de Logroño el día 17 de febrero de 1852: hijo de D. Francisco y de D<sup>a</sup> Dolores. Ingresó en el Conservatorio el día 16 de setiembre de 1864.

D. Salvador Sánchez Herrero. Nació en Malpartida provincia de Palencia el día 25 de abril de 1853: hijo de D. Marcelo y de D<sup>a</sup> Manuela; Ingresó en el Conservatorio el día 1<sup>o</sup> de diciembre de 1863.

D<sup>a</sup> Rosa Izquierdo y González. Nació en la villa de Haro el día 11 de abril de 1856; hija de D. Felipe y de D<sup>a</sup> Arsenia. Ingresó en el Conservatorio el día 2 de setiembre de 1863.

D<sup>a</sup> Paula Lorenzo de Miguel. Nació en la Ciudad de Tarragona el día 15 de abril de 1854: hija de D. José y de D<sup>a</sup> Casimira. Ingresó en el Conservatorio el día 2 de setiembre de 1865.

D<sup>a</sup> Natalia del Cerro y Maroto. Nació en la villa de Madrid el día 1<sup>o</sup> de diciembre de 1849: hija de D. Mariano y de D<sup>a</sup> María. Ingresó en el Conservatorio el día 8 de octubre de 1867.

Madrid 1<sup>o</sup> de julio de 1870. Firmado: El Secretario (Manuel de la Mata).

<sup>192</sup> Conservatorio de Música y Declamación. Libro de los alumnos que han sido premiados en los Concursos Públicos (1856-1901). Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

piezas: Fantasía para violín sobre motivos de *La Traviata*, por el señor Banquer, primer premio. Dúo de pianos sobre motivos del *Don Juan* de Mozart, por los Sres. Jimeno y Sánchez, primeros premios. Aria de contralto de la ópera *Nitocri*, por la señorita Agudo, segundo premio. Fantasía sobre motivos de *La Sonámbula*, para flauta, por el segundo premio Sr. Sánchez Escribano. Fantasía para piano sobre motivos de la *Mutta*, por Natalia del Cerro, primer premio. Aria de *María di Rohan*, por el segundo premio Sr. Catalá y el Concierto en *la menor* para piano, por Paula Lorenzo, primer premio<sup>193</sup>.

Según las críticas de prensa todas las piezas ejecutadas fueron muy aplaudidas por un público que llenaba todo el salón del Conservatorio. Sin embargo la prensa no refleja que José Tragó haya participado como intérprete en este acto. Los pianistas que intervinieron según los datos hallados en la prensa fueron Gabino Jimeno y Salvador Sánchez, ambos alumnos de Zabalza, Paula Lorenzo, discípula de Mendizábal y solamente representó Natalia del Cerro a los alumnos de Compta.

Después de este concierto se procedió a la distribución de los premios a cargo del rector de la Universidad D. Fernando Castro. Entre los alumnos premiados podemos observar los nombres de músicos que con el paso de los años llegarían a ser figuras de gran prestigio. Este es el caso de Emilio Serrano Ruiz, primer premio de composición que dos años antes ya había conseguido el primer premio de piano. Serrano compartía el primer premio de composición con Cleto Zavala, futuro director y fundador de la Sociedad Coral de Bilbao, y con el compositor y violinista conquense Miguel Carreras<sup>194</sup>. Todos ellos eran dignos sucesores de su maestro Emilio Arrieta.

---

<sup>193</sup> *La Correspondencia de España*, año XXI, nº 4601, miércoles 29-VI-1870.

<sup>194</sup> “Acto seguido se procedió a la distribución de premios por el Sr. Castro, leyendo la lista de los nombres que a continuación se expresan el secretario de la escuela, D. Manuel de la Mata.

Alumnos premiados en solfeo.- Señorita doña Emilia Chardonel, primero; Aurora Arboledas y Florido, primero; Rita Aribau de Terau, primero; Dolores Bullido, primero; Emilia Cantón-Salazar, primero; Amalia Martínez y Cos, segundo; Manuela García Rey, segundo; Enriqueta Gutierrez, segundo; Dolores Laplana, segundo.- D. León del Río, primero; Enrique Brasé, primero; Martín Boj, segundo; Vicente Rodríguez, segundo, Jesús Trapiello, segundo.

En flauta.- D. Justo Sánchez Escribano, segundo.

En contrabajo.- D. Vicente Carvajal, primero.

En violín.- D. Manuel Banquer, primero; Andrés Antón, segundo; Eduardo Dorado, segundo; Manuel Aroca, segundo.

En piano.- Señorita doña Paula Lorenzo de Miguel, primero; Rosa Izquierdo, primero; Natalia del Cerro, primero; Leonor Gracia, segundo; Francisca Samaniego segundo; Constanza Hernández, segundo; Isabel Dean Echeverría, segundo.- D. Gabino Gimeno, primero; Salvador Sánchez, primero; José Tragó, primero; Domingo Heredia y Cuevas, segundo.

En armonía.- Señorita doña Rosa Méndez, primero.- D. Manuel Eleizgaray, segundo.

Una vez terminada la distribución de los premios el Sr. Castro y Emilio Arrieta pronunciaron unos breves discursos. El rector de la Universidad elogió “que la escuela Nacional de música, inspirándose en los grandes principios del origen del arte, había llegado a una altura envidiable de prosperidad, el cual desarrollaría cada vez más con el incansable ocio e inteligencia del director Sr. Arrieta y de los profesores unidos a la aplicación de los alumnos”<sup>195</sup>. Emilio Arrieta por su parte agradeció al Sr. Castro su participación en este acto, haciendo constar que era el primer rector universitario que había presidido el acto de entrega de premios de la Escuela Nacional de Música.

La labor docente que ejerció Eduardo Compta hasta su muerte en 1883 tuvo como recompensa la formación de una importante escuela de pianistas en el Conservatorio madrileño. Algunos de sus discípulos, incluido el propio Tragó llegaron también a ser profesores de la escuela de música madrileña. Natalia del Cerro por ejemplo sería profesora interina de piano en 1876 y supernumeraria en 1896.

Entre los alumnos de Compta figurarán los hermanos de origen navarro Apolinar y Melecio Brull Ayerra. Apolinar Brull (1845-1905) fue nombrado profesor de piano honorario con clase en 1872. También se dedicó a la composición especialmente de obras de género chico y música para piano vinculada a la música de salón. Melecio Brull (1858-1923) también fue discípulo de Compta y obtuvo el primer premio de piano en 1880. Al igual que su hermano fue nombrado profesor de piano honorario con clase de la Escuela Nacional de Música de Madrid en 1890.

El pianista y compositor salmantino Felipe Espino Iglesias (1860-1916) fue otro de los alumnos destacados de Compta. Tras ingresar en el conservatorio madrileño en 1878 en la clase de aquel obtuvo en junio de 1880 el primer premio de piano al que se sumaría más adelante el primer premio de composición. Compaginó su importante labor compositiva que desarrolló en diversos campos musicales como el sinfónico y la música

---

En canto.- Señorita doña Dolores Cortés, primero; Trinidad Agudo, segundo.- D. Miguel Rovira, segundo; Laureano Catalá, segundo.

En composición.- D. Emilio Serrano, primero; Joaquín Valverde, primero; Cleto Zabala, primero; Galo Gabriel Arias, primero; Miguel Carreras, primero”.

*La Correspondencia de España*, año XXI, nº 4601, miércoles 29-VI-1870, edición de la noche. También se puede consultar la relación de alumnos premiados y la crítica sobre la entrega de premios en *La Época*, año XXII, nº 6981, jueves 30-VI-1870.

<sup>195</sup> *La Época*, año XXII, nº 6981, jueves 30-VI-1870.



escénica con la labor de profesor de Acompañamiento de Piano en el Conservatorio de Madrid<sup>196</sup>.

El valenciano Roberto Segura Villalba (1849-1902) se trasladó a Madrid para completar su formación pianística con Compta obteniendo en la escuela de música de Madrid el Primer Premio de Piano en 1874. Posteriormente se trasladaría a París para perfeccionar su técnica pianística con el profesor del conservatorio de París Georges Mathias, pianista que como trataremos más adelante también ejercerá un importante magisterio en José Tragó. Roberto Segura fue el primer profesor de piano del Conservatorio de Valencia y desde 1894 hasta principios del siglo XX su director. Formó una escuela importante de pianistas en Valencia ya que muchos de los profesores de piano de dicho centro de enseñanza habían sido previamente alumnos suyos<sup>197</sup>.

### **3.2.3. La enseñanza de piano en el Conservatorio de Madrid desde su fundación hasta los años de formación de José Tragó (1830-1870)**

No se han encontrado documentos de José Tragó que transmitan una información directa acerca de la enseñanza que el pianista recibió sobre la técnica pianística en el Conservatorio de Madrid. Parecen no conservarse apuntes de clases, partituras o métodos de piano con anotaciones que el alumno tomase en la clase de Eduardo Compta. A pesar de esta carencia, otras fuentes nos permiten deducir la enseñanza que José Tragó recibió en el establecimiento madrileño.

La tradición de una enseñanza de piano en el Conservatorio de Madrid había sido inaugurada por el primer profesor de este instrumento en el centro: Pedro Albéniz. A la escuela pianística iniciada por él habría que añadir las influencias de otras escuelas europeas, especialmente la francesa y belga, que otros profesores del establecimiento habían aportado. La transmisión de conceptos pianísticos a través de la docencia no fue el único factor que configuró la enseñanza del piano española, también hubo factores externos que influyeron en la interpretación y creación de obras para piano españolas.

---

<sup>196</sup> Sobrino, Ramón: “Felipe Espino Iglesias”, *DMEH*, Vol IV, Madrid, SGAE, 1999, pp. 777-778.

<sup>197</sup> Galbis López, Vicente: “Roberto Segura Villalba”, *DMEH*, Vol IX, Madrid, SGAE, 1999, p. 911.

Las giras de algunos virtuosos del piano por España aportaron novedosos procedimientos pianísticos que los intérpretes españoles trataban de incorporar a sus ejecuciones. Fue entre 1844- 1855 cuando Franz Liszt realizó una gira por España y Portugal suscitando gran admiración en ciudades como Madrid, Cádiz, Barcelona y Lisboa. También ofreció conciertos en España el virtuoso Sigismund Thalberg que venía precedido del gran éxito que en sus giras por Europa había alcanzado con la interpretación de sus Fantasías sobre temas operísticos. La minuciosa técnica de Thalberg se basaba entre otras características en un ataque principalmente digital que limitaba la participación del brazo, la imitación de la voz humana en el teclado, la explotación masiva de los efectos dinámicos y virtuosísticos, y una inmovilidad ante el teclado que diferenciaba este pianismo del de Franz Liszt, su rival en los escenarios. Estos efectos y técnicas influyeron en los pianistas españoles, al igual que los mostrados por el pianista americano Louis Moreau Gottschalk, que en 1852 realizó una gira por España obteniendo gran éxito.

Otro de los pianistas que estuvieron en España fue Chopin, que permaneció durante una breve estancia en Mallorca en el año 1837 con objeto de mejorar su salud. Para el musicólogo malagueño Rafael Mitjana el breve periodo de estancia pasó casi desapercibido para los pianistas españoles ya que “estos tienden más sobretodo al virtuosismo sin preocuparse de las exigencias del verdadero arte. Se contentan con deslumbrar al público con rasgos brillantes e innumerables adornos, con proezas técnicas sin jamás pretender emocionar o suscitar ideas<sup>198</sup>”. Esta tesis de Mitjana debe ser tomada con cautela ya que es producto de reflexiones de una época en la que todavía no se había podido estudiar el pianismo español con la profundidad que requiere.

Según la musicóloga Gloria Emparán<sup>199</sup> es presumible que el primer método que se utilizara como texto de enseñanza en el recién creado Conservatorio Madrileño fuera el del italiano Muzio Clementi (1752- 1832), a quien se le considera el fundador de la moderna escuela pianística. Clementi había desarrollado una brillante carrera como

---

<sup>198</sup> Mitjana, Rafael, *La Música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993, P. 442. La publicación original de la obra está escrita en francés data de 1920: “La musique en Espagne: art religieux et art profane” Vol IV de la *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie.

<sup>199</sup> Emparán, Gloria: “El piano en el siglo XIX español”, en *Cuadernos de Música, el romanticismo musical español*, año 1, nº 2, Madrid, 1982.

concertista, compositor, editor, pedagogo y constructor de instrumentos. Publicó en 1801 el método de piano titulado *Introduction to the Art of playing on the Piano Forte*. Dicho método tuvo doce reediciones la última fechada en 1830.

Clementi publicó una “*Introducción al Arte de tocar el Piano Forte, en que se hallan los elementos de la Música, ideas preliminares para la dirección de los dedos, ejemplos, preludios, muchas lecciones con los dedos marcados y una variedad de aires nacionales de España y de otros países, adaptados para el Piano Forte*. Sexta Edición. *Dedicada a la Nación Española*”. Esta obra era una de las ediciones de su conocido método de piano. En este método Clementi incluía obras de Mozart, Beethoven, Corelli, Haendel, un bolero español y una famosa marcha española, junto a otras composiciones propias. Es posible que la obra estuviera traducida a nuestro idioma antes de 1832 lo que avalaría la hipótesis de que se utilizase como método de enseñanza en el recién creado Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.

Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855) fue el primer profesor de piano del Conservatorio de Madrid, ocupación que desempeñó desde la creación del establecimiento en 1830. Fruto de su experiencia como ejecutante y docente publicó en 1840 el *Método completo de piano* que fue adoptado como libro de texto en el establecimiento madrileño. Tras unos primeros años de formación con su padre Mateo Pérez de Albéniz, se trasladó a París en 1826 para ampliar su formación musical con Herz y Kalkbrenner. Se puede afirmar que Pedro Pérez de Albéniz fue el introductor en España de la moderna técnica de piano. Él junto con Santiago de Masarnau rompen con la tradición fortepianística anterior y desarrollan en España el repertorio de piano romántico europeo.

El método de Pedro Albéniz marca un cambio radical de la pedagogía del instrumento en España, mientras que en el primer tercio del siglo, los métodos existentes en España estaban destinados a trabajar la técnica para el piano-forte, el de Albéniz introduce la técnica del piano<sup>200</sup>. Esta obra tiene un claro punto de referencia en el método que Henri Herz, maestro de Pedro Albéniz, acababa de publicar en París dos años antes. El pianista español transcribe casi literalmente las instrucciones preliminares

---

<sup>200</sup> Salas Villar, Gemma: “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, Madrid, SGAE, 1996, p. 107.

del método de Herz, pues las considera inmejorables. Suceden a estas instrucciones preliminares las lecciones para el conocimiento del teclado y ejercicios de posición fija y libre compuestos por el intérprete español. Pedro Albéniz comenta su labor de selección de piezas de los maestros Herz, Clementi, Cramer, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny y Thalberg. El método se publicó en tres cuadernos por decisión del autor para que estuviera al alcance de todos<sup>201</sup>.

Al final del tercer cuaderno Pedro Albéniz hace una recapitulación de los aspectos tratados en los tres cuadernos del método. En el primero de ellos tras unas explicaciones para el conocimiento del teclado se presentan una serie de ejercicios que alcanzan el número sólo en esta primera sección de 500. El objetivo de estos ejercicios es entre otros aspectos adquirir una excelente posición y “ejercitar los dedos en tantas y tan variadas combinaciones que lleguen a dar por resultado un sonido que, sin ser mezquino ni agrio, agrade por su volumen, y se extienda por una igualdad relativa de fuerza a todos sus dedos”. También se trabaja en el primer cuaderno el conocimiento de todas las tonalidades relativas y los diferentes valores de notas en los ejercicios de más de dos voces. Solamente al final de estos ejercicios se tratan los contrastes dinámicos, cuando el discípulo ha adquirido un nivel alto de aprendizaje.

En el segundo cuaderno se trabaja la preparación del paso del pulgar, así como el estudio de escalas, arpeggios en tres posiciones, la repetición de notas usando diferentes dedos sobre una tecla, dejando otra vez el empleo de los signos de expresión para los últimos ejercicios. El tercer cuaderno aborda aspectos como la problemática de las largas distancias que tiene que recorrer la mano, recomendando su ejecución en un principio a una velocidad lenta.

Para Pedro Albéniz el objeto principal de su método es el de “poseer una ejecución correcta, y que el discípulo se haya familiarizado, con las grandes dificultades que hoy puede presentarle la escuela moderna”<sup>202</sup>, uniendo a la ejecución la expresión puesto que “el pianista que se limita a tocar con corrección habla bien pero no dice nada”<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Extracto del prólogo al *Método Completo de Piano* de Pedro Albéniz.

<sup>202</sup> Recapitulación al tercer cuaderno del *Método completo de Piano* de Pedro Albéniz.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

Por último Pedro Pérez de Albéniz elabora un plan de estudio de las obras de los principales autores de piano a seguir una vez finalizado el estudio de su método. En primer lugar propone el estudio de su método, en segundo los “Estudios fáciles de Bertini”, en tercer lugar los estudios de Cramer, en cuarto el *Gradus ad Parnassum* de Clementi y los estudios de Kalkbrenner. En quinto lugar los de Moscheles y Henri Herz, en sexto los de Bertini, Smidt, Kessler, Hummel, John Field, Czerni, Alkan, Prudent y Ravina. En séptimo lugar los de Thalberg y Liszt, en octavo las fugas de J. S. Bach, Haendel, Albrechtsberger y Cherubini. En noveno las obras de Weber y Beethoven y para finalizar la propia partitura. También recomienda que se ejecuten en el piano obras compuestas para otros instrumentos como la flauta y el violoncello y muy particularmente las obras para violín de Paganini<sup>204</sup>.

Pedro Albéniz funda la moderna escuela de piano española. Entre sus discípulos se encuentran entre otros los nombres de Pedro Tintorer, Joaquín Espín y Guillén, Manuel Mendizábal, Rafael Hernando y Eduardo Compta. Podemos por lo tanto afirmar que José Tragó se integra dentro de la tercera generación de pianistas formada en el Conservatorio madrileño. La primera tiene su principal gran maestro en Pedro Pérez de Albéniz, la segunda sería la de discípulos de éste como Manuel Mendizábal y Eduardo Compta, y la tercera sería la de José Tragó y los pianistas coetáneos a éste, alumnos formados en las clases de Mendizábal, Compta y Zabalza.

En 1854 Pedro Albéniz se jubila como profesor del Real Conservatorio de Música. Le sustituye el pianista andaluz José Miró y Anoria (1815-1878). Este intérprete había realizado sus primeros estudios musicales en la ciudad de Sevilla, donde tuvo como profesor al organista de la catedral Eugenio Gómez. En 1829 se trasladó a París donde estudió con Kalkbrenner, y después con Thalberg. Allí entró en contacto con los pianistas más importantes del momento como Chopin, Hummel, Bertini, Herz y Dölher. Tras un largo periodo de estancia en Francia y numerosas giras de concierto por Europa y América decide instalarse en Madrid para dedicarse a la docencia en el Conservatorio. Publica en 1856 un *Método de piano* que fue adoptado

---

<sup>204</sup> *Ibidem*.

para la enseñanza en el Conservatorio de Madrid. Miró se dedicaría a la enseñanza en el establecimiento madrileño hasta su muerte en enero de 1879.

El método de Miró toma como modelo el escrito por Pedro Albéniz, al que sustituye como texto oficial en el Conservatorio. El método se divide en seis series: 1. Posición de la mano; 2. Posición libre; 3. Mecanismo o ejercicios para recorrer el teclado; 4. Escalas; 5. Arpeggios de séptima y ejercicios de notas repetidas; 6. Notas dobles, octavas, glisandos, trinos y cruces de manos. Al final del método, Miró recomienda para llegar a ser un gran pianista trabajar con los estudios de Bertini, Czerny, Cramer, Moscheles, Kalkbrenner, Ravina, Clementi, Kessler, Döhler, Chopin, Thalberg, Liszt, Alkan y Henselt; las fugas de Bach, Haendel, Mendelssohn y Albrechtsberger, y las sonatas de Mozart, Clementi, Hummel, Weber y Beethoven, cuyas obras no recomienda hasta que no se posea un mecanismo perfecto<sup>205</sup>. Miró incorpora al modelo metodológico de Pedro Albéniz las enseñanzas de su maestro Kalkbrenner, de manera que su obra enlaza la tradición pianística española con las corrientes románticas europeas, especialmente con la escuela francesa.

Podemos afirmar que las técnicas de enseñanza de pianistas como Kalkbrenner, Herz y Thalberg estaban adquiriendo una gran difusión en la escuela de pianistas madrileña, ya que habían sido los profesores de los docentes del Conservatorio español. Los tres intérpretes habían formado parte de aquella gran cantidad de pianistas, la mayoría de ellos procedentes del centro y este de Europa, que a principios del siglo XIX llegaban a París<sup>206</sup> para establecerse y mostrar sus facultades pianísticas a la sociedad francesa.

Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), profesor de Pedro Albéniz y José Miró en París, había llegado a esta ciudad a la edad de catorce años, en 1799. Pertenecía a una generación de pianistas activa entre finales del siglo XVIII y los treinta primeros años del siglo XIX entre la que se encontraban también los nombres de Hummel, Dussek, Cramer, Steibelt, Field o Moscheles<sup>207</sup>. Kalkbrenner desarrollaba un virtuosismo que

---

<sup>205</sup> Sobrino, Ramón: “José Miró y Anoria”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 1999, pp. 614-616.

<sup>206</sup> Plantinga, Leon: *La Música Romántica*, Madrid, Akal, 1992, p. 194.

<sup>207</sup> La generación de pianistas coetáneos a Kalkbrenner que propugnan el virtuosismo pertenecen al estilo conocido como Biedermeier, periodo de transición entre los estilos clásico y romántico que guardaba

potenciaba las octavas, notas dobles, acordes, saltos en la mano izquierda, arpeggios rápidos... Estos efectos impregnaban las páginas de las formas musicales que los virtuosos habían puesto de moda como los conciertos para piano y orquesta, las variaciones y el allegro di bravura, composición de gran esfuerzo técnico. La necesidad de vencer los diversos problemas técnicos motivó que se crease la composición denominada “Estudio”, cuya misión era la de aportar los conocimientos técnicos necesarios para dominar todas las dificultades. Todas estas innovaciones de ejecución se compilaron en los llamados “Métodos”, uno de cuyos ejemplos era el que el propio Kalkbrenner había editado en 1830.

Pero si hay un elemento que divulgó la técnica de Kalkbrenner fue el aparato por él inventado denominado *guiamanos*. Dicho instrumento era una nueva versión del *Quiroplasto* inventado por Logier, antiguo socio de Kalkbrenner. El *guiamanos* consistía en una barra horizontal paralela al teclado que se fijaba a la estructura del instrumento. El *guiamanos* potenciaba el movimiento exclusivo de la mano y la elasticidad de la muñeca, mientras que el antebrazo no intervenía prácticamente en la interpretación pianística. Con este invento teóricamente era posible practicar todo tipo de ejercicios técnicos con movimientos relajados, sin embargo cuando se apoyaba el antebrazo se presionaban los tendones de la muñeca y resultaba un movimiento incómodo. Otro inconveniente del nuevo invento era que la dificultad de adaptación del pianista al instrumento una vez que se renunciaba al apoyo del *guiamanos*. Sin embargo fue utilizado hasta finales del siglo XIX, convirtiéndose en uno de los accesorios habituales del piano en aquella época y recomendado por la mayoría de profesores, entre ellos los españoles.

Henri Herz (1803-1888), maestro de Pedro Albéniz, aunque de origen vienés residía en París, ciudad en la que el pianista español entró en contacto con él. Su pianismo también estaba en la línea de un virtuosismo y una técnica digital en la que no intervenía prácticamente el movimiento del brazo. Herz inventó el *Dactylion*<sup>208</sup>. Este instrumento ejercitaba los dedos con un mecanismo de pesas conectado a diez anillos en

---

cierta distancia con las concepciones pianísticas de Beethoven y Schubert. Rattalino, Piero: *Historia del piano, el instrumento, la música y los intérpretes*, Barcelona, Labor, 1988, pp. 74-86.

<sup>208</sup> El desarrollo de la mecánica y musculatura digital que promovía el *Dactylion* induce a que Piero Rattalino lo defina como “reverso diabólico del angélico *guiamanos*” en Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op cit., p. 137.

los que el pianista debía insertar los dedos. El *Dactylion* fortalecía la musculatura de la mano y para aplicar el nuevo invento Herz publicó en los años treinta los *1000 Exercices pour l'emploi du Dactylion*. El desarrollo y el estudio de la anatomía de la mano se habían puesto al servicio de los efectos virtuosísticos que caracterizaban a las interpretaciones de Herz.

Sigmund Thalberg (1812-1871), suizo educado musicalmente en Viena como alumno de Hummel, había dejado su impronta en el piano español gracias al magisterio que ejerció sobre José Miró y también por la serie de conciertos que había ofrecido en la Península Ibérica. Thalberg entra en la escena parisina en 1836. Su técnica se basaba en una inmovilidad física que el pianista conseguía mantener incluso en los fragmentos más complicados. A este factor se sumaba una textura pianística que daba la impresión, según decía el propio Berlioz, de que estaba tocando “a tres manos”<sup>209</sup>. Esta mezcla tan personal de sonidos se fundamentaba en una explotación de los diferentes planos dinámicos de las voces armónicas que configuraban su partitura, creando un efecto sonoro en el cual la melodía parecía realizada por “una tercera mano”.

La escuela pianística de los compositores instalados en París estaba calando poco a poco en las siguientes generaciones de ejecutantes españoles. Kalkbrenner, Herz y Thalberg parecían ser el modelo a seguir por los pianistas de toda Europa. Eduardo Compta profesor de José Tragó, había sido discípulo de Pedro Albéniz y por lo tanto participaba del conocimiento del pianismo brillante y digital de Herz y Kalkbrenner.

Compta se había trasladado en 1856 a París para perfeccionar sus estudios con Antoine Marmontel, figura fundamental de la enseñanza pianística parisina de carácter académico durante la segunda mitad del siglo XIX. Marmontel muestra en su obra *Conseils d'un professeur* la herencia de la técnica de su maestro Boieldieu: búsqueda de un sonido bello y cantable siempre comedido, realizado exclusivamente por medio de los dedos, mínimo uso del pedal de resonancia, y limitación de los grandes movimientos corporales realizados por algunos estilos interpretativos<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup>Plantinga, Leon: *La Música Romántica...* Op. cit., p. 195.

<sup>210</sup> Chiantore, Lucca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 436.



Compta había también traído a Madrid la influencia del Conservatorio de Bruselas donde había estudiado con Dupont. No obstante la enseñanza belga no parecía diferir mucho de la francesa con la que guardaba estrecha relación. El conservatorio belga se había creado a semejanza del modelo francés. Como director del centro figuraba desde el mismo año de su fundación en 1833, el francés François- Joseph Fetis, autor junto con el pianista Ignaz Moscheles del *Méthode des Méthodes de Piano, ou Traité de l'Art de jouer de cet Instrument* publicado en París en 1837. Fetis había instruido a Eduardo Compta en las disciplinas de armonía y composición durante su estancia en Bruselas.

Compta trasmite a las posteriores generaciones de pianistas la primera escuela pianística española de Pedro Albéniz e irradia las tendencias pedagógicas francesa y belga de carácter academicista de la primera mitad del siglo XIX.

La fuente que nos informa sobre la metodología empleada por Compta en el Conservatorio es su *Método completo de piano* publicado por Enrique Abad en 1873. Compta realizó esta obra tres años después de que José Tragó acabase sus estudios de piano en el Conservatorio. El método fue insertado en el plan de enseñanza del establecimiento musical, sin embargo su publicación es posterior a los años en que Tragó fue alumno. Podemos pensar en la posibilidad de que Tragó utilizase otros libros de estudio como el método de Antonio Miró que en 1856 había sustituido al de Pedro Albéniz o el de José Aranguren publicado en 1855.

Manuel Mendizábal, aunque ejercía la docencia del piano en el Conservatorio desde el año 1854, no había escrito todavía ningún texto de finalidad pedagógica. Su *Introducción al Clavecín bien tempéré de Bach*, una de sus principales aportaciones a la docencia pianística, data de 1879, momento posterior al periodo al que nos referimos. También cabe la posibilidad de que Tragó estudiase alguno de los estudios compuestos por Dámaso Zabalza, que a finales de la década de los sesenta se había incorporado al claustro de profesores.

A pesar de no estar en aquel momento escritas las enseñanzas de Compta, es muy probable que los contenidos y ejercicios presentes en el método fueran transmitidos al alumno de manera oral durante aquellos tres años en los que Tragó asistió a clase.

Corroborando esta hipótesis, Compta afirma en las primeras líneas de su método el deseo de todo profesor por consignar en un tratado las observaciones hechas en la práctica. Resulta atrayente analizar los aspectos de la técnica pianística que Compta trata en su método. En ellos puede estar el fundamento de la interpretación pianística que el maestro enseñó a su discípulo.

Compta dedica su método de piano Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música en el año de la publicación. El autor explica que su “modesta obra” es fruto de los conocimientos adquiridos en el Conservatorio y de la experiencia obtenida en la práctica docente. Desde el año 1856 en que Compta había finalizado sus estudios en el Conservatorio se había dedicado a la docencia, primero como alumno repetidor, posteriormente como profesor auxiliar de piano desde 1865, y a partir de 1873, año de la publicación de su método, ostentaba la plaza de Catedrático de piano.

En el prólogo de su método Compta habla de las innovaciones que ha tenido el instrumento desde los clavecinistas italianos, franceses y alemanes hasta la perfección alcanzada por los instrumentos construidos por Érard. Dedicaba palabras de admiración a los autores que habían llevado a un gran desarrollo la técnica pianística, como Clementi, Hummel, Kalkbrenner, Herz y Bertini. Compta explica que el objetivo de su método no es el de realizar una obra original sino introducir algunas modificaciones en la enseñanza que pueden ser de utilidad. El pianista reflexiona y enumera las dificultades más comunes que suelen presentar los alumnos: mala posición de manos, falta de fijeza en la articulación de los dedos y gran contracción del brazo. Esta problemática Compta la achaca a una mala educación durante los años de estudio elemental, en principiar el estudio de la muñeca cuando los dedos no han adquirido la seguridad suficiente sobre el teclado, en el uso prematuro de los signos de expresión. En resumen, Compta piensa que estos defectos se deben a la realización de los estudios elementales con demasiada precipitación, lo cual él considera similar a hablar una lengua sin tener conocimiento de la Gramática.

La obra de Compta se divide en cinco partes: la primera comprende los estudios elementales, la segunda las escalas, la tercera las notas dobles, la cuarta los arpeggios y la quinta las octavas y acordes de muñeca y antebrazo terminando la obra con el estudio de los pedales.

Pero si hay un aspecto novedoso que aporte este método es que por primera vez se habla de distintas articulaciones para las que Compta propone ejercicios que trabajen separadamente cada una de ellas. Compta diferencia el ataque digital, de muñeca y de antebrazo.

“El desarrollo de las articulaciones de los dedos, de la muñeca, y del ante-brazo, constituye ya separadamente, ya en sus distintas combinaciones, primero, la parte elemental y luego la superior del arte de tocar el piano. El trabajo aislado de cada una de estas articulaciones en todo o que se refiere a su corrección, calidad, cantidad de sonido y rapidez, determina la parte elemental o técnica: el uso en conjunto de estos tres elementos aplicado a los que el arte tiene de más sublime que es el de manifestar exteriormente las sensaciones internas del alma, es lo que forma la parte superior o estética; pero antes de abordarla es necesario descender al trabajo aislado de cada uno de estos elementos para adquirir un completo desarrollo y un completo dominio”<sup>211</sup>.

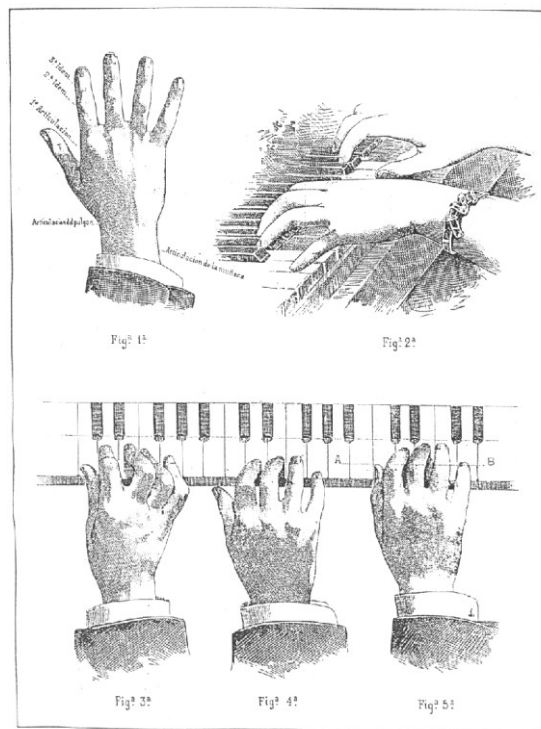
Antes de proponer la serie de ejercicios con los que se pretenden trabajar las distintas articulaciones Compta ofrece unas explicaciones preliminares sobre el teclado y la correcta posición que deben adoptar el cuerpo y particularmente las manos. Estas nociones preliminares sobre la posición del pianista y la colocación del asiento solían ofrecerse en casi todos los métodos contemporáneos. Compta explica que el cuerpo del pianista debe estar derecho, la colocación del intérprete debe ser en la mitad del asiento para poder apoyar los pies en el suelo, los cuales deben colocarse teniendo casi juntos los talones. Dicha posición resulta un tanto estática ya que resulta más cómodo para un pianista colocar los pies paralelos a los pedales del piano para acceder con mayor facilidad a éstos. Además la posición y distancia al teclado no pueden constreñirse a una regla fija ya que dependen en cierta medida de la anatomía de cada ejecutante.

Compta presta principal atención a la posición de las manos ya que de ésta dependerá la calidad del sonido. Primeramente describe las articulaciones de la mano que son la que une la mano al antebrazo y las que unen las falanges de los dedos entre sí. Según Compta de las articulaciones de los dedos solamente puede ponerse en movimiento la primera, que une los dedos con la mano, ya que si se ponen en funcionamiento las tres resultaría un conjunto de sonidos heterogéneos.

---

<sup>211</sup> Compta, Eduardo: *Método completo de piano*, Imp. Enrique Abad, 1873, p. 7.

Para facilitar la comprensión de estas ideas Compta acompañó las explicaciones de su método con unas láminas que ilustran los diferentes tipos de articulaciones y las posiciones correctas e incorrectas de la mano, pensadas especialmente para aquellos alumnos que se iniciaban en el estudio del piano sin la ayuda de un profesor.

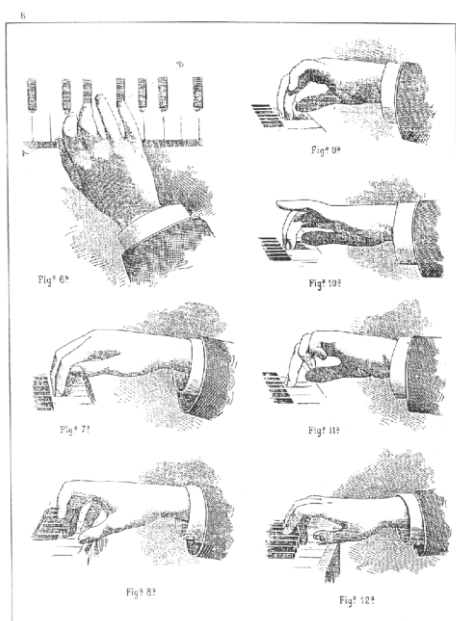


En la primera figura observamos la descripción visual de las articulaciones de la mano. La segunda figura nos presenta la colocación de las manos que Compta considera correcta ante el teclado. La mano forma una línea curva que parte desde la muñeca hasta la uña en la que se cuida que la muñeca no esté más baja que el teclado. Es una posición natural y relajada de la mano que evita contracciones y flexiones inútiles de las falanges de los dedos y por tanto alejada de posiciones antiguas como el “ataque en punta de dedo” barroco que controlaba el sonido con la última falange del dedo y no con la primera. Por lo tanto es una posición de la mano moderna que propugna una continuidad ósea entre las falanges de los dedos, propia del pianismo romántico.

Respecto a las tres figuras situadas en la parte inferior de la lámina la tercera describe una posición incorrecta en la que la mano sufre una leve inclinación hacia el dedo meñique que impide la acción de los dedos cuarto y quinto y la fuerza de ataque de la falange última. La figura número 4 ilustra el defecto de sacar el dedo pulgar fuera del teclado, lo que implica un gesto inútil que dificulta la interpretación. Por último la figura 5 dibuja la línea recta que debe existir según Compta entre el dedo pulgar y el

meñique para una correcta posición de la mano, este eje imaginario no debe variarse pues produciría una posición antinatural del brazo.

La siguiente lámina que instruye el método de Compta añade más ejemplos de posturas correctas e incorrectas del ejecutante. La figura 6 representa la pérdida de la línea paralela entre los dedos primero y último que Compta juzga incorrecta. La séptima ilustra el acertado ataque del dedo pulgar desde la articulación que une a éste con la mano. El ataque de los demás dedos desde la primera articulación que comunica el dedo con la mano se muestra en las figuras octava y novena. Sin embargo la décima figura ejemplifica la incorrección que supone la extensión innecesaria del quinto dedo. Otro defecto observamos en la figura 11 en la que se presentan contraídos los dedos cuarto y quinto. Por último la figura 12 ilustra un correcto paso del pulgar puesto que no altera la posición de la mano. El autor indica que este paso debe procurar sostener el dedo que ha tocado la nota anterior en posición fija hasta la llegada del pulgar a la suya respectiva.



Por último Compta aconseja el empleo del *guiamanos* de Kalkbrenner para aquellos momentos en los que el discípulo estudia sin la vigilancia de un maestro. Este dato nos hace pensar en que probablemente José Tragó utilizó en sus primeros años de estudio este popular aparato.

Después de presentar unos ejercicios preliminares que ayudan a la ubicación de las notas en el teclado Compta aplica la posición fija a diferentes géneros de ejecución como escalas sencillas, terceras y arpeggios. Estos ejercicios tenían como finalidad

desarrollar el ataque de los dedos. Los ejercicios de posición fija habían sido incluidos por primera vez en la metodología pianística en el tratado escrito por Pleyel y Dussek en 1797 titulado *Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek*. En la obra Pleyel proponía que la primera fase del estudio del piano debía basarse en una posición fija de cinco notas. Este modelo de Pleyel fue adoptada más adelante por otros pedagogos, entre ellos Henri Herz cuyos ejercicios para el *Dactylion* son un ejemplo de su aplicación<sup>212</sup>. A partir de este momento los ejercicios de posición fija se convertirían en uno de los pilares de la pedagogía pianística del siglo XIX y es significativo que aún hoy se sigan utilizando en el aprendizaje del instrumento. El sistema parisino de enseñanza había calado hondo en el Conservatorio de Madrid y resultaba lógico que Compta, heredero del sistema de Herz, transmitiera a las nuevas generaciones de pianistas madrileños el trabajo mecánico de las articulaciones digitales y el gusto tan de moda por la igualdad e independencia entre los dedos. No obstante para Compta la inclusión de estos ejercicios al principio de su método le parece una aportación moderna, pues, según él, antiguamente se comenzaba el estudio del piano con escalas debido a que la resistencia del teclado era menor que en el actual.

El autor va combinando a lo largo de los ejercicios valores rítmicos diferentes en ambas manos, diferentes tonalidades y utiliza desde el primer momento las claves de sol para la mano derecha y fa en cuarta para la mano izquierda. Posteriormente empieza a concertar las posiciones fijas y libres en los ejercicios haciendo por el momento caso omiso de los signos de expresión. Compta exige que los ejercicios de posición libre se estudien primeramente con manos separadas. En ellos va a mezclar además de diferentes figuras rítmicas varios tipos de movimientos armónicos.

El siguiente capítulo lo dedica a lo que él denomina, empleando una libre traducción del francés de la palabra digitación, “doatés de elisión y sustitución”. Son digitaciones en las que no se utiliza el paso del pulgar. La doate de elisión tiende a aproximar los dedos que están separados, y la de sustitución consigue que un dedo ocupe la tecla que otro ha dejado anteriormente. También recomienda el estudio de estos ejercicios utilizando primero las manos separadas.

---

<sup>212</sup> Chiantore, Lucca: *Historia de la técnica pianística* ...Op. cit., p. 142.

La parte del método que Compta denomina “estudios elementales” finaliza con los ejercicios del paso del pulgar por debajo de los demás dedos. Para el autor este ejercicio debe reunir una serie de condiciones siendo la más importante que el pulgar verifique dicho paso sin alterar en nada la posición de la mano<sup>213</sup>.

A partir de este momento el texto se ocupa de otros aspectos de la técnica pianística que para Compta son de mayor complejidad técnica. Uno de los elementos a estudiar es la ejecución de las escalas. Para iniciar al alumno en ellas Compta explica que se ha generalizado en todos los métodos dar comienzo al estudio de las escalas recorriendo solamente la distancia de octava de manera que el discípulo únicamente tenga que realizar una vez el paso del pulgar antes de que empiece a recorrer el teclado. Compta propone un método poco usual para iniciarse en este aspecto. La metodología consiste en estudiar cada nota de la escala de dos octavas en posición fija. Durante la ejecución de este ejercicio el pianista explica que se debe tener en cuenta la igualdad de los sonidos entre sí y su buena calidad. La larga experiencia docente y el éxito obtenido con este procedimiento son la garantía que según Compta acredita este procedimiento.

MODELO DE LAS ESCALA EN POSICION FIJA.



Posteriormente el método propone unos ejercicios sobre notas dobles dispuestas en intervalos de terceras. Para su realización el profesor indica que se debe tocar despacio, tener el antebrazo en completa soltura y ejecutar las notas que componen las terceras sin diferencias de intensidad de sonido entre ellas.

Después de practicar la distancia de octava Compta propone arpeggios en diferentes tonalidades en los que se puede practicar el movimiento del paso del pulgar.

<sup>213</sup> Compta, Eduardo: *Método completo de piano...*, p. 49. “Vamos a empezar el estudio del paso del pulgar por debajo de los demás dedos en el que se tendrán presentes las siguientes condiciones. Primera; se procurará que el pulgar verifique dicho paso sin alterar en nada la posición de la mano y de los dedos. Segunda; el intervalo de tiempo que emplea dicho dedo en recorrer las teclas colocadas debajo de los otros, debe transcurrir sin verificar alteración en el valor de las notas. Tercera; el dedo colocado en la nota anterior a aquella en que se verifica dicho paso, debe quedarse en posición fija hasta que el pulgar haya hecho oír la que le pertenece. Cuarta; prohibase absolutamente el saltar la mano en el momento de verificar el pulgar. Quinta; colóquese el pulgar ligeramente curvado en la segunda falange y evítese el defecto de que se incline separado de la mano mirando la parte de la uña hacia la izquierda.

Se cuidará de verificar este paso obteniendo una correcta posición de la mano en la que el dedo pulgar no salga del teclado.

La última parte del método está dedicada a ejercicios para el empleo de las articulaciones de muñeca y de antebrazo. Dichos entrenamientos deben trabajar en cada momento solamente una de las articulaciones, es decir cuando se trabaje las articulaciones de muñeca las de los dedos deberán quedar quietas y cuando se trabaje la del antebrazo la muñeca y los dedos deberán no ponerse en funcionamiento. Compta propone ejercicios de stacatto, acordes y octavas para realizarlos indistintamente tanto con la muñeca como el antebrazo.

Al analizar las secciones que configuran este método tenemos presente la técnica que potenciaba un mecanismo predominantemente digital de Kalkbrenner y Herz, aunque el autor también hace referencias explícitas a Thalberg y a la búsqueda de la “cantabilidad del sonido” en consonancia con lo que el pianista suizo había dejado escrito en el año 1853 en su tratado *L'Art du Chant appliqué au Piano*.

El método de Compta aporta aspectos novedosos en la pedagogía española como el trabajo diferenciado de las diferentes articulaciones digitales, de muñeca y de antebrazo. Esta idea puede tener un antecedente en el método que Fétis y Moscheles habían publicado en 1837 con el título de *Méthode des Méthodes de Piano*, en el cual Fétis registraba por primera vez la diferencia de las octavas de muñeca y las octavas de brazo. Esta idea también la había tratado Pedro Albéniz en su método y es lógico que Compta tratase de manera más explícita el empleo de las diferentes articulaciones ya que había estudiado con los dos autores de métodos que acabamos de citar.

El método de Compta también resulta precario en algunos aspectos. Compta, al igual que su maestro Pedro Albéniz, no parece mostrar interés por los contrastes dinámicos. No aparecen ni siquiera en el último nivel del aprendizaje indicaciones de matices y diferentes niveles de intensidad sonora. El aspecto más estético de la producción del sonido parece verse reducido a la interpretación de unos cuantos signos de expresión como los stacattos y algunas ligaduras de fraseo.



La recomendación del uso del *guiamanos* de Kalkbrenner puede resultar algo extemporánea para la fecha de publicación del método 1873 puesto que la máxima difusión de la técnica de Kalkbrenner ya se había producido en la primera mitad del siglo XIX.

Estas enseñanzas de Compta configuran la base de la formación pianística que Tragó recibió en España, a la que el pianista posteriormente añadiría otras influencias. Era una manera de tocar en la que todavía faltaban las sensaciones sonoras transmitidas gracias al empleo de todas las articulaciones y músculos del brazo y al peso del cuerpo.

A los pocos años este método de Compta comenzó a formar parte del plan de estudios del Conservatorio de Madrid. En 1878 el pianista y profesor del Conservatorio Fernando Arana, dio a conocer un plan de enseñanza de piano que estaba realizando junto a Manuel Mendizábal. En dicho plan se proponía una clasificación progresiva de los estudios y obras. El método de Compta figuraba entre las obras que servían para los estudios elementales de primer y segundo grado. Se consideraba este texto de gran utilidad para un primer conocimiento del teclado y por ello dentro de este plan se programaban para el primer grado de enseñanza los ejercicios de posición fija y los ejercicios preparatorios para las escalas. Estos ejercicios creados por Compta se complementaban con obras de Nuyens y Zabalza. Para finalizar los contenidos del primer grado se practicaban los ejercicios preparatorios de escalas, que Compta comenzaba con una posición fija de las notas para después realizar escalas en posición libre utilizando diversas tonalidades mayores y menores.

“Siendo la independencia de los dedos la primera condición del mecanismo, en todos los métodos de piano se encuentran ejercicios llamados de posición fija. Pocas obras conocemos tan útiles en estos principios como el Método del Sr. Compta, que insiste largamente en dichos ejercicios como base para obtener una articulación franca, decidida e igual. En nuestras clases ha sido adoptado con entusiasmo, y en el primer grado de enseñanza acostumbramos a hacer estudiar estos ejercicios elementales llamados de posición fija, hasta la página 14. Cuando el discípulo ha obtenido la suficiente independencia de dedos, continuamos con las fórmulas de seis notas en estudios ritmados y escritos en varios tonos hasta la página 17. Se alterna con las recreaciones fáciles de Nuyens, 1º y 2º libro, y los 12 estudios del Sr. Zabalza, y después continúa en el Método de Compta, con los ejercicios preparatorios para las escalas, hasta la página 55”<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> Aranda, Fernando: “Plan de la enseñanza de piano” en *Crónica de la Música*, nº 10, jueves 28-XI-1878, p. 1.

En el segundo grado de este plan de enseñanza del piano Fernando Arana propone continuar con el método de Compta. Se empieza por ejercicios con silencios que obligan a levantar la mano del teclado y a conservar la posición natural de ésta sin inclinarla hacia el dedo meñique. También se contempla el estudio de las terceras simultáneas en las posiciones fija y libre, los ejercicios para practicar las distancias de octava y se concluía el estudio del método con la práctica de los arpegios. Estos ejercicios del método de Compta se alternaban con los *estudios* de otros autores como Zabalza y Nuyens y algunas obras clásicas fáciles como las *Sonatinas* de Rulhau, Dussek, Haydn, y obras modernas de G. Lange, Hunten, Resellen, Forbes, Peters, Micalls, etc.

“En el segundo grado, o sea cuando el discípulo conoce ya el teclado de una manera más que elemental, se continúa con el Método de Compta, empezando por la página 56, y pasados los arpegios (página 62) alternamos el repaso con los estudios de mecanismo del señor Zabalza (obra 67) y los seis estudios de estilo de Nuyens”<sup>215</sup>.

En este plan elaborado por Fernando Aranda y Manuel Mendizábal el método de Compta toma un carácter indispensable para los estudios elementales, sin embargo en las últimas fases del estudio el método de Compta no aparece, y deja paso a obras de autores consagrados en la literatura pianística como Czerny, Clementi, Cramer, Mathias, Heller, Ritter, Gotschalk, Chopin, Moscheles, Liszt, Hummel, Field, Ries, Kalkbrenner, Herz, Beethoven, Mendelssohn, Rubinstein y Saint-Saëns entre otros, además del español Fernández Grajal<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup> *Ibidem*

<sup>216</sup> *Ibidem*.

“Cuarto grado. El pianista, puesto que ya se le puede dar este nombre, ha de hacer una división del trabajo en parte técnica o mecánica y parte musical. Ya en este caso es necesario abordar las obras difíciles de Bach, Händel y Scarlatti, y recomendamos, para hacer este estudio con buen resultado, la obra del señor Fernández Grajal preparatoria a las fugas, y la recopilación de los estudios de Clementi y Cramer, anotados, digitado y ordenados (con ejemplos sobre el modo de estudiarlos) por el Sr. Mendizábal y el que suscribe.

Por otra parte, en este grado de fuerza, y como obras más difíciles, existen las clásicas de Mozart y los conciertos y sonatas de Clementi, Dussek y Hummel. De nuestros contemporáneos forman la escuela del piano Ravina, Gorla, Mathias, Heller, Ritter, Gotschalk, etc.

Quinto grado. Las obras de Chopin, Moscheles y Liszt forman el complemento de todas las dificultades imaginables, y con ellas podrá el pianista adquirir la perfección.

También debe conocer todo pianista las obras más difíciles de los maestros antiguos, aparte de las retrospectivas de los clavecinistas, como Couperin, Rameau, Scarlatti, Bach, etc.

Es necesario familiarizarse con las fantasías de Mozart, dos o tres sonatas difíciles de Dussek, las obras 7, 13, 22, 26, 27 y 31 de Beethoven y las polonesas y sonatas de Weber.

Los *concertos* de Hummel, Field, Moscheles y Ries, pertenecen asimismo a la gran escuela de piano. Kalkbrenner, Herz, Dolher, Hiller y Chopin han seguido los ejemplos de sus ilustres predecesores y escrito bellos conciertos, en los cuales el piano es la parte recitante y principal.

Hoy el concierto sinfónico parece ser la expresión de las tendencias del gusto moderno y como homenaje o recuerdo de los conciertos de Mozart, Beethoven y Mendelssohn, en que la orquesta ocupaba un lugar

Para completar este panorama de la pedagogía pianística española desde la fundación del conservatorio hasta 1870, fecha en la que Tragó termina sus estudios, debemos hablar de otro método de piano publicado en 1855 que pudo servir de obra de estudio al pianista madrileño. Nos referimos al *Método Completo de Piano* de José Aranguren de Aviñarro (1821-1903). Esta obra llegó a adquirir tal popularidad que a lo largo del siglo XIX se hicieron diez ediciones y fue adoptado como libro de texto por el Conservatorio<sup>217</sup>. Aranguren había sido discípulo en la clase de composición de Hilarión Eslava, sin embargo no viajó al extranjero con ánimo de perfeccionar sus conocimientos, por lo que recibió toda su formación en España. Tragó no realizó estudios de piano con José Aranguren aunque el músico vasco le enseñaría armonía, disciplina de la que Aranguren era profesor desde 1861.

La popularidad del método queda reflejada en las frecuentes referencias y anuncios que sobre éste realizaba la prensa:

“*Nuevo método de piano*, compuesto y dedicado a S. A. R. la princesa de Asturias, por don José Aranguren. Este método está mereciendo los elogios de los principales profesores de Madrid y de las provincias por sus ejercicios nuevos y agradables, el buen gusto de sus numerosas lecciones y por su bien graduada progresión. Por lo tanto se hace muy recomendable tanto para los profesores como para los discípulos, pues los muchos que ya lo han adoptado confiesan que han obtenido progresos tan rápidos como sorprendentes.

Se vende en el gran almacén de música, pianos e instrumentos para orquesta y banda militar de don Antonio Romero, calle de Boteros, número 6, a 64 rs. en Madrid y a 80 en provincias, franco de porte. También se vende por entregas de 16 láminas, cada una a 8 reales en Madrid y a 10 en provincias franco. Los pedidos para provincias se harán acompañados de libranza a la orden de dicho señor Romero”<sup>218</sup>.

El método de José Aranguren está dividido en ocho secciones. La primera parte aborda aspectos con los que también suelen comenzar otros métodos: descripción del piano, reglas de la disposición del asiento, colocación de las manos etc. El método comienza con unos ejercicios de posición fija, aspecto también muy común a otros tratados, que dan paso a otros de sustitución y elisión de dedos y ejercicios en stacatto o

---

preferente Schumann, Wieniawski, Meyer, Prudent, Kullak, A. Dupont, Litloff, Rubinstein y Saint-Saëns han escrito ciertos sinfónicos modelos en el género”[...].

<sup>217</sup> Casares, Emilio: “José Aranguren de Aviñarro”, *DMEH*, Vol I, Madrid, SGAE, 1999, p. 558.

<sup>218</sup> *La Zarzuela*, año II, nº 53, 2-II-1857, p. 424.

El método se anuncia constantemente a lo largo de todo el año 1857. En el año 1867 tenemos noticias de una quinta edición: “Se ha hecho la quinta edición del acreditado y popular método de piano del Sr. Aranguren.- Pocas obras de música consiguen en nuestro país los honores que este método, el cual no hay duda que ha venido a facilitar mucho el estudio del mecanismo del piano”. *Revista y Gaceta Musical*, año I, nº 9, 3-III-1867, p. 49.

articulación suelta. Según el autor toda esta serie de entrenamientos deben realizarse con gran lentitud antes de ejecutarlos con el aire marcado si lo hubiese y utilizando las manos separadas.

La segunda parte propone ejercicios para practicar las distancias de sexta, séptima y octava en tonalidades que no excedan de un sostenido o un bemol. En la tercera comienzan los ejercicios de escalas diatónicas y cromáticas y las terceras simultáneas y ligadas en cada mano. En la cuarta se tratan las notas repetidas, articulaciones en staccato, ligadas y picadas y diversos aspectos referentes a la expresión. Esta sección muestra un amplio discurso sobre aspectos expresivos, cuestión que en otros métodos apenas era tratada, tal como sucedía en el método de Pedro Albéniz o en el de Eduardo Compta. Según Aranguren el pianista se vale de tres medios para manifestar la expresión: “el primero consiste en la calidad, volumen e intensidad con que puede herir o emitir los sonidos; el segundo en la alteración que respecto al tiempo puede introducir en el compás, ya acelerando, ya retardándolo; y el tercero en la manera de articular, o modo con que puede unir o separar los sonidos<sup>219</sup>”. Aranguren trata conceptos de expresión como la calidad, volumen e intensidad del sonido. Diferencia cuatro maneras de ejecutar de las que dependerá la calidad y duración de la resonancia del sonido: Un movimiento de los dedos, propio de los pasos ligados y también utilizado en picados, notas repetidas y acentos delicados, un movimiento de la mano para movimientos fuertes que destaquen sonidos así como para acordes aislados y utilizado, aunque no de manera indispensable, en octavas, acordes y otros pasos de sonidos simultáneos ligados. El tercer movimiento que diferencia Aranguren es el de antebrazo que se emplea en fragmentos de mucha fuerza a los cuales suele acompañar la indicación denominada *martellato*. Y la última clase de movimiento es el del brazo que se realiza cuando la mano se dirige a los extremos del teclado como saltos o escalas y arpeggios de gran extensión que se realizará con mayor o menor independencia del cuerpo dependiendo de la tirantez del brazo. Este último aspecto resulta bastante novedoso ya que se empieza a hablar de movimientos del brazo e incluso se vislumbra la intervención de toda la masa corporal en la interpretación, propia de didácticas pianísticas más modernas. La

---

<sup>219</sup> Aranguren, José: *Método completo de piano*, Madrid, Antonio Romero, 1855, p. 45. El autor explica que su concepto de expresión se refiere no a una expresión filosófica sino a su aspecto material o a los recursos que el arte proporciona para manifestarla.

innovación en estos argumentos se puede vislumbrar al compararlo con otros como el de Compta que sólo trata tres tipos de ataque: el digital, el de muñeca y el de antebrazo.

La quinta sección del método de Aranguren trata nuevamente escalas combinadas en intervalos de quinta y sexta y en movimiento contrario, pasos repartidos entre ambas manos y aspectos expresivos como el picado ligado y el significado y aplicación de los términos *pesante*, *flexible*, *lamentable*, *scherzando*, *leggiero*, *rallentando*, y *ritardando*.

En la sección sexta se inicia el estudio de los arpegios, notas de adorno como mordentes y trinos, pedales y también se explica el uso del metrónomo. También en la séptima sección se trata la interpretación de arpegios pero esta vez de mayor dificultad al estar basados en acordes de séptima de dominante. Además se proponen ejercicios para practicar los saltos de intervalos que exceden de la octava, ejercicios de terceras simultáneas, trémolos y significado y aplicación de ciertos términos relacionados con aspectos expresivos. Por último la octava sección se proponen ejercicios de mayor dificultad sobre aspectos ya tratados en anteriores apartados como los arpegios, notas simultáneas y escalas glisadas. Esta última parte presenta un complemento que contiene los ejercicios más importantes de mecanismo en las posiciones fija y libre, además de reglas de expresión y otras generales para la buena digitación.

Aranguren propone una serie de obras de compositores que complementan y perfeccionan los ejercicios y propuestas de su método. Recomienda los 42 *Estudios* de Cramer, ocho o diez del primer libro *Gradus ad Parnassum* de Clementi, algunas de las *Grandes Sonatas* de Dussek y otras de igual dificultad. Los 24 *Estudios* de Moscheles, o en su lugar los *Característicos* de Bertini, o los *Preludios* de Herz, algunas *Sonatas* de Field, de Ries u otras similares. Ocho o diez *Estudios* del segundo libro *Gradus ad Parnassum* de Clementi, obras de Hummel, y *Fugas* de J. S. Bach y de Haendel. Los *Estudios* de Chopin, los *Característicos* de Moscheles, los de Thalberg y obras de Weber, Mendelssohn y Beethoven, además de obras compuestas para flauta, violín y como conclusión la partitura<sup>220</sup>. Podemos ver en esta lista ciertas similitudes con el plan de estudios que Pedro Albéniz proponía al final de su método. La variedad de aspectos de técnica pianística que trata el método de Aranguren, como la tipología de los

---

<sup>220</sup>Aranguren, José: *Método completo de piano...*, p. 134.

movimientos de ataque o el detenido análisis sobre la articulación y dinámicas sonoras, hacen que esta obra presente más signos de modernidad que las obras de Albéniz y Compta.

### 3.2.4. Los estudios de armonía con José Aranguren

Después de la consecución del Primer Premio de Piano en 1870, Tragó finaliza sus estudios de enseñanza oficial en el Conservatorio. No obstante prosigue su formación recibiendo consejos del pianista D. Juan Guelbenzu, que aunque no formaba parte del claustro de profesores del Conservatorio de Madrid era músico de cámara de la Reina Isabel II y pianista de la Sociedad de Cuartetos de Madrid desde su fundación. Esta formación en la técnica interpretativa se complementaba con las lecciones de armonía que Tragó recibió de José Aranguren.

Entre los libros de la biblioteca particular de Tragó se conserva la *Guía Práctica al Tratado de Armonía de Hilarión Eslava*<sup>221</sup>, obra escrita por Aranguren que en su primera página contiene la siguiente dedicatoria manuscrita: “Al Sr. D. José Tragó su afectísimo amigo y maestro José Aranguren”.

José Aranguren había estudiado composición en el Conservatorio de Madrid con Hilarión Eslava, posteriormente obtuvo la plaza de profesor de *Armonía Superior* del Conservatorio de Madrid que ocupó durante siete años antes de regresar a su Bilbao natal con el propósito de establecer una editorial de música.

Aranguren crea la *Guía Práctica al Tratado de Armonía de Hilarión Eslava* con el fin de profundizar de manera práctica en los contenidos que Eslava había tratado en su obra *Escuela de Armonía*<sup>222</sup>. Aranguren pretende estudiar de manera progresiva los principios que Eslava trataba en su texto, tales como el origen y formación de los

---

<sup>221</sup> Aranguren, José: *Guía práctica al Tratado de armonía de Hilarión Eslava*, Madrid, Antonio Romero, 1872.

<sup>222</sup> José Aranguren en el prólogo a su obra titula la obra de Eslava como *Escuela de Armonía*. Puede que este título haga referencia a la obra *Escuela de Composición*, editada en Madrid en 1845 hasta 1861, y que fue el método de Composición del Conservatorio de Madrid hasta 1889, año en que Valentín Arín implantó en la Cátedra de Composición el Método de Durand. Eslava también publicó otras obras de carácter didáctico relacionadas con la armonía y composición como: *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*, Madrid, 1860 y el *Breve tratado de armonía*.

acordes y su enlace, las modulaciones, o el empleo de notas extrañas a los acordes que aparecen en la melodía. Aranguren dirige especialmente esta obra para los alumnos estudiantes de esta disciplina, para ellos recopila los ejercicios y bajetes que utilizó durante sus clases de armonía en el Conservatorio de Madrid, y antes de comenzar con la enseñanza de esta disciplina da una serie de recomendaciones sobre el empleo de la guía:

“1ª El profesor podrá señalar a sus alumnos más o menos lección de la indicada en esta *Guía*, según la aptitud y aplicación de estos.

2ª Las explicaciones deberán acompañarse siempre con los ejemplos necesarios a la pizarra.

3ª Los párrafos y series que en esta *Guía* se citan, se entenderá siempre que son del *tratado de armonía* del maestro Eslava.

4ª Los trabajos que no lleven la indicación *a la pizarra*, deberá practicarlos el alumno en su casa para la lección siguiente; pero después de haberlos analizado en la clase, respecto de los acordes, marcha de las voces, cadencias, modulaciones, etc.

5ª Todos los ejemplos, ejercicios y bajetes deberá el alumno ejecutarlos y oírlos al piano el mayor número de veces posible, reduciendo a dicho instrumento aquellos que no lo estuvieren, para lo cual se hará el bajo con la mano izquierda y las tres voces restantes con la derecha”<sup>223</sup>.

Aranguren quiere con esta obra rendir un homenaje a su antiguo maestro de composición y también ayudar a la difusión de la enseñanza de la armonía. Establece una secuenciación de los contenidos en tres años. En el primer año ofrece una programación bastante amplia de contenidos que se tratan de manera práctica en forma de ejercicios. Se proponen ejercicios sobre los intervalos y su inversión, tipologías de acordes<sup>224</sup>, cadencias, modulaciones, primera y segunda inversión de acordes triadas, acorde de séptima de dominante, séptima de sensible, séptima disminuida, de novena mayor y novena menor con sus inversiones, series de sextas, progresiones. En el primer curso se realizan siempre partiendo de la voz de bajo dada.

En los ejercicios propuestos para el segundo año se vuelve a incidir en conceptos ya tratados anteriormente pero se muestran de manera ampliada. Se propone practicar los acordes, progresiones, diversos tipos de modulaciones (generales, por relación, por transformación, por enarmonía). Se profundiza en aspectos armónicos de los que ya se había realizado una iniciación en el primer año. Un aspecto que resulta novedoso es la armonización de ejercicios en donde el alumno debe distinguir las notas propias y las de

---

<sup>223</sup> Aranguren, José: *Guía práctica al Tratado de armonía de Hilarión Eslava...*, p. 1.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 4. Resultan interesantes las denominaciones que se utilizan en esta obra para la clasificación de los acordes: Tonales, (I, IV, V grados de ambos modos), vagos (II, III, VI grado del modo mayor, y VI del modo menor), vago anómalo (el acorde disminuido del II grado modo menor), disonante incompleto (acordes disminuidos sobre el VII grado de ambos modos). El acorde aumentado de III grado del modo menor no posee denominación al no considerarlo consonante el autor.

floreo, cadencias y semicadencias. En esta sección es donde encontramos manuscritos los primeros apuntes de Tragó. Un ejemplo de ellos son estas melodías en las que figuran anotaciones de Tragó sobre notas de adorno, floreos (señalados con la letra F), notas de paso (indicadas con la letra P), apoyaturas (mostradas con la letra a).

LECCION 48. Práctica de la melodía y bajete siguientes.

MELODIA 4: Allegretto

LECCION 49. Explicación de la *apoyatura* (párrafo 176) analizando los ejemplos del tratado.

Práctica de la melodía y bajete siguientes.

MELODIA 5: Andante mosso

Aranguren expone al final de los contenidos de este segundo año seis melodías y bajetes que Hilarión Eslava utilizó en los exámenes de armonía del 2º año en el Conservatorio Nacional de Música y que se incluyen en el texto con la autorización de su autor.

En el tercer año se profundiza de nuevo en conceptos ya trabajados como las modulaciones y se hace hincapié en las apoyaturas, los retardos, notas pedal, anticipaciones y elisiones de notas. Los ejercicios se armonizan partiendo tanto de la voz del bajo como de la melodía superior y se recomienda al alumno que se inicie en la composición de melodías de bajo destinadas a su armonización en distintos tonos y compases. Al final de los contenidos propuestos para el tercer año se vuelven a presentar los ejercicios de melodías y bajetes que Eslava propuso para exámenes en la Escuela Nacional de Música.



Este es uno de los ejercicios de la guía de armonía que realizó José Tragó en el que se puede observar el cifrado del bajo manuscrito. Dicho ejercicio profundizaba en la práctica de los retardos; después de su realización el autor proponía la composición de dos melodías a imitación de las contenidas en el tratado de Eslava creadas en diferente tono y compás.

91

LECCIÓN 37. Práctica del bajete siguiente, con retardos en las partes fuertes de los 14 compases primeros.

Moderato (♩)

BAJETE

### 3.2.5. Los primeros conciertos

Las primeras noticias que tenemos sobre conciertos dados por José Tragó datan del año 1870, fecha en que Tragó conseguía el primer premio de piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

En el salón del Conservatorio se solían realizar ejercicios instrumentales en los que participaban los alumnos más destacados. La prensa comenta un concierto lírico-instrumental en el Conservatorio que tuvo lugar el 25 de marzo de 1870. En él intervienen alumnos destacados de profesores como Compta, Mendizábal, Zabalza, Monasterio, Inzenga, entre otros. Los datos que ofrece la prensa<sup>225</sup> no parecen indicar la participación de Tragó en este concierto ni tampoco en el celebrado en junio del mismo año con motivo de la entrega de premios en el Conservatorio. Es Natalia del Cerro quien

<sup>225</sup> *El Imparcial*, año IV, nº 1024, domingo 3-IV-1870. Peña y Goñi en la sección del periódico titulada *Revista Musical* comenta el concierto en la Escuela Nacional de Música verificado el viernes 25 de marzo de 1870.

representa a los alumnos de Compta en ambos conciertos para los que ejecuta la Fantasía de Thalberg sobre *La Mutta di Portici*.

Aunque Tragó no participa este año en los conciertos habidos en el salón del Conservatorio encontramos la primera referencia a una interpretación pública del pianista en abril de 1870, fecha anterior a la obtención del primer premio de piano. El concierto tiene lugar en Madrid el 29 de abril de 1870 en el salón de la Alhambra. La sesión estaba organizada a beneficio del profesor de violoncello del Conservatorio Sr. Casella. A ella habían prestado su colaboración diversos aficionados y profesores de la Escuela Nacional que aprovecharon esta circunstancia para presentar en público a sus discípulos.

Cesar Augusto Casella era profesor del Conservatorio Madrileño desde 1868, anteriormente había formado parte durante muchos años de la orquesta del Teatro Real. Había intervenido junto con Compta en conciertos celebrados en el salón del Conservatorio, algunos de ellos a beneficio de la Sociedad artístico-musical de socorros mutuos<sup>226</sup>. Esta relación profesional facilitó que Compta participara en el concierto con la colaboración de dos de sus discípulos: Natalia del Cerro y José Tragó.

Entre los músicos que intervinieron en esta velada del salón de la Alhambra estaban la cantante señorita Ferni, que debido a una indisposición de garganta no pudo cantar la pieza que figuraba en el programa. Sin embargo se hizo aplaudir al violín acompañada por Casella en el violoncello en la serenata de Rossini *Mira la blanca luna* arreglada para violín y violoncello.

---

<sup>226</sup> *La Escena*, año II, nº 17, 4-III-1866, p. 6. “El próximo miércoles, a las ocho y media de la noche, deberá celebrarse en el Conservatorio un gran concierto vocal e instrumental, a beneficio de la Sociedad artístico-musical de socorros mutuos[...]; y entre otras piezas instrumentales que ejecutarán los artistas organizadores, los Sres. Monasterio, Carreras, Casella, Muñoz, Romero, Villetti y Rejois, interpretarán el célebre *settimino de Beethoven*, y los Sres. Mendizábal, Zabalza, Compta, Pujol y Ovejero ejecutarán la gran marcha indiana de la ópera de Meybeer, *L’Africana*, arreglada expresamente para dos pianos a ocho manos y órgano.

*Revista y Gaceta Musical*, año I, nº 16, 21-IV-1867, p. 77. “Los señores Compta y Casella se proponen dar dentro de poco un brillante concierto en el Real Conservatorio de música y declamación, en el que tomarán parte, además de estos dos distinguidos artistas, tan conocidos y apreciados del público por sus excelentes cualidades artísticas, la prima donna señora Carozzi, Zuchi, las señoritas Greagh y González y el tenor señor Grazziani”.

La profesora de arpa, señorita Medina, Giraldoni y Casella tocaron la romanza de *Un Ballo in Maschera* de Verdi. Casella también ejecutó en solitario el *Canto di Romeo* con el que obtuvo abundantes aplausos.

Además de estos intérpretes participaron aficionados que ofrecieron obras de repertorio vocal e instrumental. La señorita Marín interpretó un aria de *Roberto el Diablo* de Meyerbeer y la canción popular *Juanita*, y la señorita Pérez de los Cobos un dúo de la *Traviata* junto con Giraldoni y el aria *Casta Diva* de la ópera Norma. También la señorita Leopoldina Pecis de Tablares interpretó piezas del repertorio vocal como la melodía de Donizetti titulada *La Mendicante*.

Entre las piezas instrumentales además de las ofrecidas por Casella estaban las interpretadas al piano por los dos alumnos de Compta. Natalia del Cerro interpretó como en anteriores ocasiones la fantasía de Thalberg sobre *La Mutta di Portici*, y José Tragó ejecutó también una fantasía para piano de Gottschalk.

Resulta complejo determinar el programa y los ejecutantes que intervinieron en este concierto, puesto que los artículos encontrados en la prensa muestran parcialmente estos datos, y a pesar de que se conservan varias críticas de prensa sobre este concierto, solamente hemos encontrado en el diario *La Correspondencia de España* una reseña sobre la interpretación del joven Tragó<sup>227</sup>.

“[...] El reputado profesor de piano, señor Compta, presentó dos jóvenes discípulos suyos, la señorita doña Natalia del Cerro que tocó admirablemente la difícil fantasía de Thalberg sobre *La Mutta di Portici*, y el niño Sr. Tragó, que entusiasmó al público tocando otra fantasía de Gottschalk. Inútil es decir que artistas y aficionados fueron repetida y calurosamente aplaudidos”<sup>228</sup>.

Es significativo que la prensa se refiera a Tragó llamándole “niño”. Es el único intérprete del concierto que recibe esta mención. Ello refleja la precocidad de José Tragó dentro de la carrera interpretativa, puesto que en esta fecha aún no había cumplido los catorce años de edad y ya había alcanzado un notable éxito. Tragó no solo había demostrado su capacidad interpretativa en el Conservatorio al conseguir el primer

---

<sup>227</sup> *El Imparcial*, año IV, nº 1040, miércoles 20-IV-1870. *La Correspondencia de España*, año XXI, nº 4541, sábado 30-IV-1870. *El Tiempo*, nº 78, domingo 1-V-1870.

<sup>228</sup> *La Correspondencia de España*, año XXI, nº 4541, sábado 30-IV-1870.

premio, sino que había salido fuera del ámbito de éste para darse a conocer a la sociedad madrileña.

Curiosamente en abril de 1871, un año más tarde, Casella celebrará otro concierto en el salón de la Alhambra. Compta presentará en él a dos de sus discípulos, Isabel Echeverría y Domingo Heredia, que habían conseguido el segundo premio en la Escuela Nacional de Música. En este concierto participarán de nuevo algunos intérpretes que ya habían intervenido el año anterior con Tragó, como las cantantes Juana Pérez de los Cobos y Lepoldina Pecis de Tablares<sup>229</sup>.

El 17 de abril de 1871 Tragó ofrece un concierto en el salón del Conservatorio. En un plazo de un año Tragó ya empieza a ser conocido en los círculos musicales madrileños y las referencias y anuncios que encontramos sobre el acontecimiento son bastante más numerosas que lo habían sido el año anterior.

El programa del concierto estaba formado por piezas instrumentales y vocales, entre las que Tragó interpretaba estaba una fantasía del *Trovador*, la danza de Las Hadas, la gran marcha triunfal de Gorla, el cuarteto de piano, violín, violoncello y órgano titulado *Mira la blanca luna*, y sobre todo el gran concierto de Weber, *Depart á retour*. La orquesta dirigida por el maestro Arche interpretó la sinfonía de Auber *L'Ambassadrice*<sup>230</sup>.

La prensa refleja el éxito que obtuvieron los ejecutantes de este concierto. El periódico *La Correspondencia de España* comenta el triunfo de todos los artistas y

---

<sup>229</sup> *El Imparcial*, año V, nº 1395, sábado 8-IV-1871.

*La Correspondencia de España*, año XXII, nº 4881, domingo 9-IV-1871. “Anoche se verificó ante una numerosa concurrencia en el teatro de la Alhambra el concierto a beneficio del Sr. Casella. Las distinguidas aficionadas señora Pecis de Tablares y señorita Pérez de los Cobos, en diferentes piezas que cantaron, los discípulos del Sr. Compta, señorita Echeverría y Sr. Heredia en la ejecución de difíciles composiciones de piano, la señorita Medina, que tocó en el arpa un tema con variaciones de Labarre, fueron muy aplaudidas, recogiendo en escena muchos ramos de flores. También obtuvieron grandes aplausos el beneficiado Sr. Casella y los Sres. Aldighieri y Perotti. El Sr. Aldighieri cantó perfectamente la romanza de *María de Rudentz*, que a instancias del público tuvo que repetir”.

<sup>230</sup> Sobre este concierto hemos encontrado referencias en los siguientes periódicos: *El Imparcial*, *La Época*, *La Correspondencia de España*, *El Entreacto*. Sin embargo la información que nos proporcionan resulta insuficiente puesto que en ninguno de ellos se detalla el programa y los intérpretes que van a intervenir en él. Esta circunstancia genera la problemática de que no se pueden determinar los autores de algunas de las piezas ejecutadas ni tampoco el número que ocupa la obra en el catálogo del autor al no proporcionarse por ejemplo alguna referencia a la tonalidad en que están compuestas las obras.

aficionados que tomaron parte en éste y hace extensiva la felicitación a Eduardo Compta por su labor dentro de la enseñanza pianística:

“[...] El Sr. Compta, de quien ha sido discípulo el Sr. Tragó y que en el concierto del Sr. Casella presentó otros dos jóvenes discípulos, notables por sus adelantos, está formando una excelente escuela de pianistas, y en ella figurará en primera línea el Sr. Tragó, que anoche tocó entre otras obras un concierto de Weber cual pudieran desear los más exigentes [...]”<sup>231</sup>.

Por su parte los periódicos *El Imparcial* y *El Entreacto* que publican la misma crítica periodística, se hacen eco del éxito del concierto aunque sin realizar un análisis detallado del mismo y mencionan la reputación que estaba adquiriendo el joven intérprete.

“Anoche tuvo lugar en el salón de la Escuela Nacional de Música el concierto vocal e instrumental del joven pianista D. José Tragó. Éste, que en su corta edad ha logrado ya una merecida reputación, recibió anoche del público que llenaba el local continuados y calurosos aplausos en todas las brillantes y difíciles piezas que ejecutó, y especialmente en el gran concierto de Weber, *Depart á retour* [...]”<sup>232</sup>.

El 13 de abril de 1872 el joven de quince años organiza un concierto vocal-instrumental en el que también participan las sopranos María Mantilla y Aurea Franco, discípulas del maestro Santi, y los profesores Urrutia, Pardo, Majesté, Beltrán, Benavent, Sessé y Ruiz, además de la orquesta dirigida por José Arche.

Tragó interpretó en esta ocasión el *sexteto en mi mayor*, obra 90 de Bertini, junto con los señores Pardo, Magesté, Beltrán, Benavent y Sessé; el *concierto en mi bemol mayor para piano y orquesta* de Beethoven, obra 73, conocido popularmente como “El Emperador”; la *serenata y allegro giocoso*, obra 43 de Mendelssohn con acompañamiento de orquesta y la *Fantasia triunfal* de Gottschalk sobre motivos de la *Jerusalén*. También interpretó en compañía de los señores Urrutia y Ruiz una *Serenata* de Gounod para violín, órgano y piano.

A este extenso programa había que añadir un *concierto militar para violín* de Bazzini, interpretado por Pedro Urrutia y las piezas vocales cantadas por Aurea Franco,

---

<sup>231</sup> *La Correspondencia de España*, año XXII, nº 4890, martes 18-IV-1871.

<sup>232</sup> *El Imparcial*, año V, nº 1405, martes 18-IV-1871.

*El Entreacto*, año II, nº 21, sábado 22-IV-1871.

que cantó la polaca de *I Puritani* y el rondó de *Lucía de Lamermoor*, y María Mantilla, que recogió su parte de aplausos en el aria de *Saffo* y en el de *Lucrecia Borgia*.

Este programa tan brillante provocó que el compositor y crítico Mariano Soriano Fuertes, desde las páginas de *El Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos*, periódico que dirigía en aquellos años, considerase a este concierto como el más escogido de los que se llevaban dados en dicho local en aquel año, a excepción de los de la Sociedad de Cuartetos, entre otros aspectos por el mérito en la ejecución de las obras y por las “particulares circunstancias del beneficiado”, palabras que hacían referencia a la corta edad de Tragó<sup>233</sup>.

Sin duda la obra que mayor interés provocaba en el público asistente era el *Concierto para piano y orquesta en mi b mayor, op 73* de Beethoven. En esta ocasión el maestro Arche cedió la batuta de la orquesta a Eduardo Compta para que acompañara a su discípulo. Según Soriano Fuertes esta obra todavía no se había escuchado en Madrid. Si este dato es cierto podemos afirmar que el primer pianista que tocó en Madrid este concierto de Beethoven, uno de los más famosos del repertorio pianístico, fue José Tragó, cuando solamente contaba la edad de quince años. El crítico e historiador español explica además que Tragó ejecutó todos los tiempos de este concierto a la perfección tanto por la limpieza e igualdad de ejecución como por el buen conocimiento del género. Sin embargo Soriano Fuertes piensa que Tragó a pesar de dar a esta obra el colorido clásico que requería, no imprimió todo el sentimiento necesario, ya que éste sólo puede adquirirse con el paso de los años. Soriano Fuertes afirma que Tragó está educado en “las buenas reglas de una pura y clásica escuela, base principal de su brillante porvenir: mañana sobre esas bases nacerá el idealismo, las ilusiones y los nobles sentimientos que son la vida de las bellas artes”<sup>234</sup> y de esta manera el joven intérprete se convertirá en artista. Sin duda estas palabras de Mariano Soriano Fuertes aunque cargadas de una emoción propia de la época nos revelan aspectos de la interpretación temprana de Tragó como la gran corrección en la ejecución y la sobriedad expresiva.

---

<sup>233</sup> *El Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos*, Año II, nº 58, jueves 18-IV-1872, p. 2.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 2.

Además de *El Herald de las Artes* otros periódicos comentan lo acontecido en el concierto. El diario *El Imparcial* manifiesta que Tragó fue varias veces interrumpido por los aplausos del numeroso público que había en el salón del Conservatorio y fue llamado al escenario después del concierto de Beethoven. También alcanzaron según este periódico gran éxito la *Serenata* de Mendelssohn, la *Fantasia* de Gottschalk además de las piezas vocales ejecutadas por las señoritas Franco y Mantilla, siendo la primera de ellas llamada a la escena. La crítica de *El Imparcial* finaliza con estas palabras relativas a la ejecución del pianista: “El Sr. Tragó, ya ventajosamente conocido, ha acabado de afirmar su reputación en el concierto de anoche, con la brillantez, el exquisito gusto y el colorido de su ejecución”<sup>235</sup>.

*La Correspondencia de España* define también a este concierto como uno de los mejores de la temporada. La brevedad de esta crítica condiciona la profundidad de los comentarios sobre el concierto, ya que no se realiza un análisis sobre las obras e intérpretes que tomaron parte en la velada. Las palabras insertas en este diario destacan el éxito de todos los artistas, especialmente de las cantantes María Mantilla y Aurea Franco, y de los profesores que ejecutaron el *Sexteto en mi mayor* de Bertini. Respecto a Tragó *La Correspondencia de España* realiza el siguiente comentario: “[...] el joven pianista Sr. Tragó, uno de los más brillantes discípulos de profesor Sr. Compta. Los grandes aplausos que arrancó al numeroso público fueron justo premio a sus admirables dotes de pianista [...]”<sup>236</sup>.

Unos días más tarde, el 26 de abril, participa en un concierto a beneficio de los violoncellistas hermanos Casella, que se celebró en el Teatro de la Alhambra. En él intervinieron junto a los hermanos beneficiados, un nutrido grupo de intérpretes. Entre ellos había cantantes como el barítono Eugenio Longoni, la soprano Juanita Pérez de los Cobos, Micaela Villalobos y Elisa Reynhard. También participaron la soprano Urban y el barítono Vincenzo Quintili-Leoni, que pertenecían a una compañía italiana que actuaba en el Teatro de la Zarzuela. En la parte instrumental intervinieron pianistas compañeros de César Augusto Casella en el Conservatorio como Eduardo Compta, y otros que serían profesores del centro años más tarde como Francisca Samaniego, Rosita Izquierdo y Antonio Sos. También interpretaron obras para piano el compositor

---

<sup>235</sup> *El Imparcial*, año VI, nº 1763, domingo 14-IV-1872.

<sup>236</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIII, nº 5253, domingo 14-IV-1872.

Rafael Taboada, y la señora francesa Blanche d'Harcourt, primer premio del Conservatorio de París. La prensa de la época nos informa de que esta pianista había obtenido el primer premio del Conservatorio de música de París, y que había abierto una academia en Madrid en la que enseñaba el piano “según el método de Chopin”<sup>237</sup>, por lo que puede que hubiese sido discípula de Mathias.

Aunque los diarios madrileños proporcionan una información pormenorizada de los intérpretes que tomaron parte en el concierto, no comentan con el mismo detalle las obras del programa, por lo que no tenemos constancia de las composiciones que interpretó Tragó. Uno de los periódicos que ofrece cierta información sobre las obras de la sesión es *La Correspondencia de España*<sup>238</sup>, diario en el que se anuncia que en el concierto se interpretará un Gran terceto a violoncello sobre motivos de *Guillermo*, ejecutado por los hermanos Casella y el violoncellista Mariano Alonso; y la obra *El Naúfrago* para canto, violonchelo y piano, compuesta expresamente para el concierto por Rafael Taboada. Otros periódicos como *El Imparcial* y *La Época* se limitan a escribir una breve reseña en la que se comenta el éxito de los intérpretes y la numerosa afluencia de público.

“El concierto preparado por los Sres. Casella, hermanos, que se verificó anoche en el lindo teatro de la Alhambra, estuvo brillantísimo, tanto por los artistas que en él tomaron parte y piezas elegidas para formar el programa, como por la numerosa y escogida concurrencia que contenía el coliseo.

No podemos detenernos en analizar el éxito de cada una de las piezas ejecutadas por no disponer de espacio para ello; pero sí diremos que todas, sin excepción, fueron extraordinariamente aplaudidas, mereciendo calurosos plácemes las señoras Urban, D'Harcourt y de Villalobos; señoritas de Samaniego, González, Izquierdo, Reynhard y Pérez de los Cobos, y los Sres. Quintili-Leoni- Cassella, Tragó, Longoni, Alonso y Taboada, que estuvieron encargados de su interpretación y que no desmintieron la justísima reputación que han conquistado”<sup>239</sup>.

En 1873 Tragó realiza una intensa actividad concertística, especialmente durante el primer semestre del año. Todas sus actuaciones se desarrollan en la ciudad de Madrid, celebrándose la mayoría en el Salón del Conservatorio. En los conciertos en los que participa Tragó prestan su colaboración un nutrido grupo de intérpretes, pues se componen de un extenso programa en el que se pueden conjugar obras vocales e

---

<sup>237</sup> “La señora de Harcourt, primer premio del Conservatorio de música de París, ha abierto una academia de música, en la que se enseñará el piano según el método de Chopin. Alcalá 6 y 8, 3º izquierda, de cuatro a seis”. *El Imparcial*, año VI, nº 1680, domingo 21-I-1872.

<sup>238</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIII, nº 5246, 7-IV-1872.

<sup>239</sup> *El Imparcial*, año VI, nº 1775, sábado 27-IV-1872. *La Época*, año XXIV, nº 7167, sábado 27-IV-1872.



instrumentales, con la declamación en ocasiones de obras literarias. La estructura de estos conciertos responde a la costumbre de la época, ya que en la década de 1870 la tradición de los conciertos exclusivamente instrumentales, no estaba plenamente arraigada en España. Por este motivo, las interpretaciones de Tragó se suelen limitar a la ejecución de una o dos obras, bien para piano solista, o bien para piano junto a otros instrumentos.

El primer concierto en el que participa Tragó durante este año tiene lugar el 5 de enero. Se trata una audición que Tragó ofrece en el Salón del Conservatorio sobre la que poseemos pocos datos del programa del concierto, si bien la prensa comenta la gran afluencia de público que se congregó para ver al joven pianista y el éxito que éste logró. “Ante una concurrencia tan grande que no se podía penetrar en el salón del Conservatorio, se verificó ayer tarde la audición musical del joven y brillante pianista D. José Tragó, discípulo del Sr. Compta. El éxito no ha podido ser más satisfactorio para el Sr. Tragó, que con justicia ha sido grandemente aplaudido”<sup>240</sup>.

En la primavera de este año el pianista participa en varios conciertos a beneficio de intérpretes destacados en la vida musical madrileña. El primero de ellos se realiza el 10 de marzo a beneficio del violoncellista César Casella. Tiene lugar en el *Liceo Piquer*, el teatro de aficionados más conocido y duradero del Madrid decimonónico, que el escultor Josep Piquer y Duart, hizo levantar en el interior de su vivienda de la calle Leganitos. Este teatro había sido construido en 1857, e inaugurado en 1861<sup>241</sup>; alcanzando gran celebridad en la época tanto por los actores e intérpretes que en él actuaron, como por la rica y profusa decoración de su sala<sup>242</sup>. En el concierto Tragó

---

<sup>240</sup> *El Imparcial*, año VII, nº 2023, lunes 6-I-1873.

<sup>241</sup> “Anteanoche la sociedad titulada “Liceo de Piquer”, celebró su sesión inaugural. Una escogidísima concurrencia, en la que estaban dignamente representadas las clases más distinguidas, llenaba por completo, no sólo el salón del teatro, sino dos que le precedían pertenecientes a la casa del citado escultor. La belleza y la elegancia parecían haberse citado allí: transparentes gasas, ricos encajes, flores y diamantes ostentaban a porfía las damas que con sus encantos habían ido a animar el templo dedicado a Melpómene y Talía. El golpe de vista de aquellos salones profusamente iluminados, era verdaderamente seductor [...]”. *La Correspondencia de España*, año XIV, nº 898, miércoles 27-II-1861.

<sup>242</sup> “[...] La misma entrada al recinto, tenía ya algo de teatral, pues se hacía corriendo lateralmente un cuadro que estaba sobre una pared, en el que aparecía Orfeo, recitando versos a las ninfas. Desde ahí se accedía a la sala, que medía 25 pies de altura por otros tantos de anchura y 32 de fondo, o sea, unos 7 metros de ancho y de alto por unos 9 de largo [...] El techo estaba inspirado en el de la Stanza della Signatura, que pintó Rafael en el Vaticano, pero las figuras eran aquí alusivas al arte dramático [...]. La embocadura tenía 21 pies de altura por 20 de ancho. El arco estaba sostenido por cuatro columnas renacentistas, y en el centro del friso un medallón dorado representaba a la Gloria, rodeada de una serie de figuras alegóricas. En las enjutas, los retratos de los actores latinos Roscio y Esopo. Cuatro

interpreta una sonata de Mendelssohn y el *Nocturno para piano n° 8* de Adolfo Zabala (1841-1869). Participaron también en la sesión el violoncellista Cesar Augusto Casella y su hija Ana Casella, que cantó e interpretó obras al piano. Además intervinieron otros intérpretes como las cantantes Villalobos y Reinhard, y los señores Longoni, Muñoz, Gimeno y Reventós. La prensa no especifica con detalle las obras que componían el programa aunque sabemos que además de las obras interpretadas por Tragó se interpretaron “excelentes obras de Mendelssohn, Gordigiani, Schubert, Chopin, Mercadante y del beneficiado”<sup>243</sup>.

Tan sólo cuatro días más tarde, Tragó interviene en una sesión en el salón del Conservatorio a beneficio del guitarrista Antonio Cano, junto a varios de los intérpretes del concierto anterior. “En la sección de canto las señoritas Reinhard, Casella, Villagran y el Sr. Castro, y en la instrumental, además del beneficiado, la señorita Echevarría y los Sres. Casella (D. César), Puig, Tragó y Reventós”<sup>244</sup>. En la prensa diaria encontramos breves referencias al concierto como la de *La Correspondencia de España*, en la que se comenta que todos los artistas participantes fueron muy aplaudidos y llamados a la escena, y que el guitarrista Antonio Cano ejecutó una “difícil composición del género clásico del célebre Sos, tan magistralmente, que justificó una vez más la reputación que goza como uno de los primeros guitarristas de la época”<sup>245</sup>.

En mayo de 1873, Tragó vuelve a intervenir en dos conciertos en el salón del Conservatorio, organizados nuevamente a beneficio de músicos. El primero se celebra el 9 de mayo a beneficio del pianista Teobaldo Power. En el programa intervienen junto a Power un nutrido número de intérpretes. Tragó ejecuta únicamente el número final del concierto, que consiste en un arreglo para piano, violín y violoncello del célebre *Septimino o septeto para vientos y cuerdas, en mi bemol mayor op. 20*, de Beethoven. Interpreta esta obra junto al violinista Pedro Urrutia y el violoncellista César Augusto

---

bajorrelieves en el centro de las columnas representaban el origen del arte dramático: Baco, Sileño y dos asuntos de Bacanales. En los pedestales había cuatro estatuas en bajorrelieve, que imitaban a las clásicas, de Sófocles, Eurípides, Menandro y Aristófanes y, sobre ellas, los retratos de los actores griegos Neptolomeo, Galo, Eubelo y Aristodemo. En las hornacinas de los intercolumnios, cuatro estatuas en tamaño algo menor que el natural, de Shakespeare, Calderón, Corneille y Schiller. No cabe duda de que se trataba del teatro de un escultor [...]”. Freire, Ana María: “Literatura y Sociedad: Los teatros en casas particulares en el siglo XIX”. Ciclo de conferencias: Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1996, pp. 13-14.

<sup>243</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIV, n° 5576, jueves 6-III-1873.

<sup>244</sup> *El Imparcial*, año VII, n° 2090, viernes 14-III-1873.

<sup>245</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIV, n° 5585, sábado 15-III-1873.

Casella. Junto a estos intérpretes participaban en las obras instrumentales del concierto Teobaldo Power, que ejecutó una polonesa para piano y un arreglo para piano de la ópera *Dinorah* de Meyerbeer, el flautista Francisco González y la arpista Teresa Mantilla. La parte de canto estuvo interpretada por las sopranos Abella, Villagrán, María Mantilla, las cantantes Neda y Escudo y el tenor Palet; mientras que Inzenga, Sos y Puig actuaron como pianistas acompañantes. El periódico *La Esperanza* recoge el programa del concierto:

“[...] PRIMERA PARTE

- 1º Fantasía sobre motivos de la ópera *Las Vísperas Sicilianas*, para arpa, por la Srta. Doña Teresa Mantilla.
2. *Aria del sueño* de la ópera *Africana*, por la Srta. Abella.
3. Fantasía sobre motivos de la ópera *La Hebrea*, para flauta, por el Sr. González.
4. *Non e ver*, romanza por el Sr. Palet.
5. Polonesa, para piano, por el autor.
6. *A mia figlia*, fantasía característica, para violoncello, por el Sr. Casella.
7. Dúo de la ópera *Don Juan*, por la Srta. Abella y el Sr. Palet.

SEGUNDA

8. *Aria de la sombra*, de la ópera *Dinorah*, por la Srta. Villagrán.
9. Dúo, por la Sra. de Neda y la Srta. Escudo
10. Overtura de la ópera *Dinorah*, arreglada para piano y ejecutada por el Sr. Power
11. Cavatina de la ópera *Trovador*, por la señorita doña María Mantilla
12. Septimino en *mi b*, arreglado para piano, violín y violoncello, por los Sres. Tragó, Urrutia y Casella [...]”<sup>246</sup>.

El segundo concierto tiene lugar el 19 de mayo, y se realiza a beneficio de la soprano Salvadora Abella. La sesión intercalaba la interpretación de piezas vocales e instrumentales con la declamación de poesías por literatos de la época como Fernández Grilo, Alcalá Galiano, Retes, Santisteban, Rodríguez Chaves y Alfonso. Tragó interviene en dos números de la segunda parte del concierto. En el inicio de esta sección del concierto interpretó junto a Domingo Heredia unas *Variaciones a dos pianos sobre un tema de Mozart*, y posteriormente a sólo una *Fantasía sobre motivos de la Favorita*, de Gottschalk. Completaban la parte instrumental del concierto el pianista Teobaldo Power, que interpretó un arreglo para piano de la sinfonía de *Guillermo Tell* y un *galop* de su propia composición; y el Marqués de Bogaraya, que ejecutó una fantasía para flauta. En la parte vocal del concierto intervinieron un nutrido grupo de intérpretes, acompañados al piano por José Inzenga. Entre ellos figuraban algunos de los cantantes que habían actuado en anteriores ocasiones con Tragó como Salvadora Abella, Micaela Villalobos, Eugenio Longoni o el tenor Palet.

---

<sup>246</sup> *La Esperanza*, año XXIX, nº 8724, lunes 5-V-1873.

“[...] Primera parte.

1º Sinfonía de *Guillermo Tell* para piano, arreglada y ejecutada por el señor Power.

2º Romanza *Le rayon de tes yeux*, por la señorita Abella.

3º Lectura de poesías.

4º *El trémolo*, fantasía para flauta, por el señor marqués de Bogaraya, Demersman.

5º *La Mandolinata*, canción, por la señorita Milanta, Paladilhe.

6º Lectura de poesías.

7º Fantasía para piano sobre motivo de la *Lucrecia*, ejecutada por el señor Heredia, Thalberg.

8º Lectura de poesías.

9º Dúo de *Fausto*, por la señorita Abella y el señor Martín Peña, Gounod.

Segunda parte.

1º Variaciones a dos pianos sobre un tema de Mozart, por los señores Heredia y Tragó, primeros premios de la Escuela nacional de música, clase del señor Compta.

2º Romanza por el señor Longoni.

3º Lectura de poesías.

4º Fantasía sobre motivos de la *Favorita*, ejecutada al piano por el señor Tragó, Gottschalk.

5º Dúo de *Norma*, por la señora de Villalobos y la señorita Abella, Bellini

6º Lectura de poesías.

7º Romanza, por el señor Palet.

8º Galop para piano, compuesto y ejecutado por el señor Power.

9º Lectura de poesías.

10º Cuarteto de Rigoletto, por las señoritas Abella y Milanta y los señores Palet y Martín Peña, Verdi [...]”<sup>247</sup>.

La crítica de *El Imparcial* sobre este concierto recoge nombres de intérpretes y obras que no figuraban en el programa inicial, como el de el violinista Casimiro Espino,<sup>248</sup> que interpretó en el violín una fantasía sobre Guillermo Tell. También menciona la obra *Le Soir* de Gounod, ejecutada por el barítono Martín Peña, que no aparece en el programa anunciado. Por otra parte en esta crítica no se hace referencia a Power, por lo que es probable que finalmente no hubiese intervenido en la sesión. La crítica elogia la actuación de todos los intérpretes, si bien señala que el cuarteto de Rigoletto, último número del concierto, no había sido suficientemente ensayado.

“Anoche se verificó en el salón del Conservatorio el concierto a beneficio de la señorita Abella y Baroni. Esta notable aficionada fue extraordinariamente aplaudida y llamada varias veces a escena, donde recibió grandes muestras de aprobación de la numerosísima concurrencia. También fueron muy aplaudidos los señores marqués de Bogaraya, que ejecutó en la flauta el trémolo de Demersman; los pianistas Sres. Tragó y Heredia; el señor Longoni, que cantó un bolero de su composición, la señora Villalobos, que cantó con la beneficiada el dúo de *Norma*, el Sr. Espino, que tocó en el violín una fantasía sobre motivos del *Guillermo*; el Sr. Martín

---

<sup>247</sup> *La Esperanza*, año XXI, nº 5100, domingo 18-V-1873

<sup>248</sup> Casimiro Espino (1845-1888), se distinguió como violinista, director y compositor, y también como orquestador o adaptador de fragmentos de las óperas que se popularizaban en Madrid. La interpretación de estas obras, en su mayor parte oberturas, servía para iniciar las partes primera y tercera de los conciertos, lo que tuvo como consecuencia el aumento del prestigio de Espino ante sus compañeros de la Sociedad de Conciertos. Sobrino, Ramón: “Casimiro Espino Teisler”, *DMEH*, Vol IV, Madrid, SGAE, 1999, pp. 778-780.

Peña, que cantó con notable colorido y expresión *Le Soir*, de Gounod, y el dúo de *Fausto* con la señora Abella, y la señorita Milanta, que ejecutó la *mandolinata* de Paladilhe [...]”<sup>249</sup>.

Tragó finaliza la temporada de conciertos del año 1873, con una sesión en el Salón del Conservatorio organizada por la sociedad “La Filarmónica de Madrid”. Esta asociación celebró varias temporadas de conciertos en el Salón del Conservatorio. En ellos participaban músicos profesionales, y también algún aficionado y personas de la alta sociedad madrileña. La sociedad orientaba su actividad a la difusión de la música de cámara y sinfónica. Su existencia en palabras de Peña y Goñi, fue “tan corta como brillante”<sup>250</sup>, desarrollándose su actividad en los primeros años de la década de los 70; época en la que se había generalizado en España la fundación de sociedades filarmónicas, especialmente tras la fundación de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866, y la Sociedad de Conciertos Clásicos en Barcelona en el mismo año<sup>251</sup>. El concierto inaugural tuvo lugar el 5 de junio de 1872, en el que interpretaron obras del repertorio vocal, de cámara y sinfónico por la orquesta que dirigía Guillermo Hunt<sup>252</sup>. Entre los ejecutantes de este concierto inaugural figuraban los nombres del violinista Casimiro Espino, los violonchelistas Mirecki y Gerner, junto a otros intérpretes habituales en los conciertos madrileños de la época como Beck y el marqués de Bogaraya<sup>253</sup>.

Tragó interviene en dos de los conciertos programados por la Sociedad Filarmónica de Madrid. El primero de ellos se celebró el 5 de junio de 1873. Se trataba de la sesión número 12, que finalizaba la temporada anual de conciertos de la sociedad. En esta

---

<sup>249</sup> *El Imparcial*, año VII, nº 2155, martes 20-V-1873.

<sup>250</sup> Peña y Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX, apuntes históricos*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de el Liberal, 1881, (reed. Fac. con introducción de Luis. G. Iberní, Madrid, ICCMU, 2003), p. 635.

<sup>251</sup> Alonso, Celsa: “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, Madrid, 1996, pp. 17-39.

<sup>252</sup> “Esta noche a las nueve y media celebrará “La Filarmónica de Madrid”, su concierto inaugural en el salón del Conservatorio. En él se cantarán la romanza de Gounod *Le vallon; Una flor*; de Fabarto, y un canto popular toscano de Giordani, y se ejecutarán el primer tiempo y andante del cuarteto en *mi bemol*, obra 16, de Beethoven: un dúo de piano y violoncello, de Espadero; una fantasía sobre *Guillermo Tell* para orquesta, de Rossini; la sinfonía de la ópera *Le Medecin malgré lui*, de Gounod; el sólo 13 de Tulon, con acompañamiento de cuarteto; la *Réverie*, de Schumann, y la sinfonía de *Marta*, de Flotow”. *El Imparcial*, año VI, nº 1812, miércoles 5-VI-1872.

<sup>253</sup> “[...] La interpretación de las obras que componían el programa estuvo encomendada a la señorita Carrillo de Albornoz y los señores Hunt, Hidalgo, Gerner, Espino, Beck, marqués de Bogaraya, Quesada y Mirecki los cuales llenaron cumplidamente su cometido, así como la escogida orquesta que tomó parte en el concierto. La concurrencia, compuesta de lo más selecto de nuestra buena sociedad y bastante numerosa, se retiró sumamente complacida”. *El Imparcial*, año VI, nº 1813, jueves 6-VI-1872.

sesión Tragó interpreta únicamente la *Gran polonesa brillante en mi bemol mayor*, op. 22 para piano y orquesta, que pensamos que Tragó debió interpretar acompañado por la orquesta de la Sociedad. El crítico musical *Asmodeo* (pseudónimo de Ramón de Navarrete) incluye en su crónica los números que formaban el programa del concierto:

“[...] PRIMERA PARTE

- 1º *Andante melódico* para orquesta, compuesto expresamente para la Sociedad, Brocca.
- 2º *L'Abbandono*, dúo para violoncellos, por los señores Gerner y marqués de Martorell, Pezze.
- 3º Cavatina de la ópera *Semiramide*, por la señorita doña Elena Buzon, Rossini.
- 4º *Gran polonesa* para piano, obra 22, por el Sr. Tragó, Chopin.
- 5º *L'Ardita*, vals con orquesta, cantado por la señorita doña Ernestina Espín y Colbrand, Arditi.

SEGUNDA PARTE.

- 1º *Chanson indienne*, romanza con orquesta, cantada por la señorita doña Ernestina Espín y Colbrand, princesa Trubetzkoi.
- 2º *Dúo* original para dos violines, por los Sres. Espino y Urrutia, Monasterio.
- 3º *Non é ver*, romanza, por el Sr. Blasco, Fito Matei.
- 4º *Hommage á Tulou*, por el marqués de Bogaraya, con acompañamiento de orquesta, Demersmann.
- 5º *Serenata*, duetto de soprano y contralto, por las señoritas Mantilla y Espín Colbrand, Espín.
- 6º Overture de la ópera *Cenerentola*, Rossini [...]”<sup>254</sup>.

En el concierto se interpretaron dos obras de autores españoles. Una era un dúo de Monasterio para violines interpretado por Casimiro Espino y Pedro Urrutia; y la segunda obra era el *duetto* titulado *Serenata*<sup>255</sup> para soprano y contralto de Joaquín Espín y Guillén. Esta última obra fue interpretada por la soprano María Mantilla y la mezzo-soprano Ernestina Espín y Colbrand, que era hija del compositor. Otros de los cantantes que intervinieron en la sesión eran el bajo Justo Blasco y Elena Buzón. En el programa también figuran obras para orquesta, que solían interpretarse al comienzo y final de cada parte del concierto. El director de la orquesta de la sociedad filarmónica de Madrid durante la temporada de 1873 había sido Valentín Zubiaurre, quien había alcanzado un éxito notable en los conciertos, en especial en el celebrado el 28 de abril de 1873 en el que se estrenó en Madrid la lamentación *Gallia* de Gounod, para orquesta, solitas y coros, dirigidos por Espín y Guillén<sup>256</sup>. También participaron en el concierto

---

<sup>254</sup> *La Época*, año XXV, nº 7552, sábado 7-VI-1873.

<sup>255</sup> *Serenata, per soprano o tenor*, pertenece al *Album vocale per camera in chiave di sol com aocompto. de piano forte*, que contenía 5 canciones. Publicada en Madrid por Antonio Romero [1875]. Datos facilitados por Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo, autora del catálogo de Joaquín Espín y Guillén.

<sup>256</sup> “Al celo y actividad, al noble empeño que por cultivo del arte manifiestan los ilustrados socios de *La Filarmónica de Madrid*, debemos la primera audición, en esta capital, de la última producción de Gounod. [...] Los Sres. Marqueses de Bogaraya y Martorell, y los maestros Espín y Zubiaurre han reunidos los coros, los han ensayado; individuos, los primeros, de la orquesta, han sabido llevar a ella la buena voluntad y el talento que los distingue; el Sr. Zubiaurre ha trabajado con notable actividad para interpretar con la mayor brillantez posible la parte instrumental de la obra; el señor Espín y Guillén, a su vez, ha instruido con acierto a la lucida falange de coros puesta bajo su dirección; la señora Luján ha

los marqueses de Bogaraya y Martorell, aristócratas madrileños aficionados a la música, a los que la prensa atribuye la fundación de la sociedad.

“[...] los Marqueses de Martorell y de Bogaraya, que han fundado *La Filarmónica de Madrid*, que la sostienen, y fomentan con su entusiasmo y con sus esfuerzos, que dos veces al mes reúnen en el salón de la Escuela de Música, no sólo a los *dilettanti*, sino a gran parte de la alta sociedad.

Los conciertos de *La Filarmónica* han arraigado ya; al principio sólo asistían a ellos un corto número de aficionados, en el último, que tuvo lugar el Martes 11, la concurrencia era tan considerable, que parte de ella se apiñaba en la puerta y en el aposento inmediato [...]”<sup>257</sup>.

*Asmodeo* escribe dos críticas sobre este concierto en el periódico *La Época*. En ellas realiza una breve reseña sobre la buena acogida que la interpretación de Tragó obtuvo del público.

“[...] Comenzó el concierto, y comenzaron los aplausos, las llamadas a la escena de cada uno de los ejecutantes (otra palabrilla de moda).

Pero la verdad es que la mayoría de las piezas eran excelentes, y que en general tuvieron muy acertado y cumplido desempeño.

En el dúo para violoncellos se excedieron a sí mismos los señores marqués de Martorell y Gerner; el joven Tragó mereció la ovación dispensada por el auditorio; y la señorita Espín recreó a la parte nuestros ojos y nuestro oído, especialmente en la *Canción india*, que cantaba por segunda vez [...]”<sup>258</sup>.

“[...] De la manera como toca el piano el Sr. Tragó, también me he ocupado en artículos anteriores; excuso, pues, elogiar la ejecución de la gran *polonesa* de Chopin, que mereció unánimes aplausos [...]”<sup>259</sup>.

Es probable que Tragó fuera uno de los socios de la Filarmónica de Madrid, ya que además de participar en dos conciertos, asistía como público a los conciertos que celebraba la asociación en el salón del Conservatorio. En marzo de 1874, Tragó figura entre el selecto grupo de asistentes al quinto concierto de la temporada, entre los que se encontraban músicos, diplomáticos y otros miembros de la alta sociedad madrileña.

“[...] El salón pequeño del Conservatorio apenas bastaba a contener la escogida y numerosa concurrencia que allí se había congregado, compuesta de muchas bellas damas y hombres muy conocidos de la buena sociedad. Entre las primeras recordamos a las señoras y señoritas de Suárez, Estéfani, Roldán, Rey, Escobar, Mosquera, Ami, Bassencourt, Palomino de Guzmán, Abella, Corera, Gamir, Cabrero de Ahumada, Gozalvo, la célebre pianista María Martín y otras más que no recordamos en este momento. El sexo fuerte estaba representado dignamente por los señores conde de Bélgica, marqués de Monistrol, Mosquera (hijo), Navarrete, Moné, Tragó, hijo del marqués de Bendaña, Tamarit, representante del Brasil y otros varios individuos del

---

cantado con distinción los solos; todos, en fin, han visto coronados sus esfuerzos por el más lisonjero éxito [...] Antonio Peña y Goñi”. *La Ilustración Española y Americana*, año XVII, nº XVIII, 8-V-1873. p. 294.

<sup>257</sup> *La moda elegante*, año XXXII, nº 11, 22-III-1873.

<sup>258</sup> *La Época*, año XXV, nº 7552, sábado 7-VI-1873.

<sup>259</sup> *La Época*, año XXV, nº 7557, jueves 12-VI-1873.

cuerpo diplomático extranjero, y muchas más personas que no mencionamos por no alargar demasiado esta ligera revista [...]”<sup>260</sup>.

El 12 de mayo de este mismo año interviene en el concierto de la Filarmónica interpretando en la segunda parte de la sesión una *Fantasia triunfal* para piano de Gottschalk. La estructura del programa era muy similar a los de otras sesiones ofrecidas por la asociación. En los comienzos y finales de las secciones del concierto, se interpretaban números por la orquesta, dirigida por Zubiaurre. Las partituras orquestales eran overturas de óperas y también arreglos orquestales sobre motivos de ópera realizados por González y Casimiro Espino. Entre los números orquestales se intercalaban actuaciones de solistas como la soprano Lorinda Gamir, la mezzosoprano Ernestina Espín, Tragó, el marqués de Martorell, el marqués de Bogaraya, y el Sr. Lucientes, que ejecutó unas variaciones para fagot. La crítica realizada por *Asmodeo* de la sesión, incluye el programa de la velada además de una breve reseña sobre la actuación del pianista madrileño: “El Sr. Tragó es un pianista de *primera fuerza*, a pesar de su juventud, y el auditorio le hizo una acogida brillante, llamándole dos veces a la escena”<sup>261</sup>.

“[...] PRIMERA PARTE

*Overtura* de la ópera *Martha*, Flotow.

*Une larme*, melodía, para violoncello por el señor marqués de Martorell, Dunkler.

*Romanza* de la ópera *Il Giuramento*, por la señorita doña Lorinda Gamir, Mercadante.

*Variaciones* para fagot sobre un tema de la *Sonámbula*, por el Sr. Lucientes, Melliez.

*Fantasia* sobre motivos de la ópera *Otello*, arreglada por el Sr. González, Rossini.

SEGUNDA PARTE

*La Mendicante*, romanza para orquesta, Espino.

*Fantasia triunfal* para piano, por el Sr. Tragó, Gottschalk.

*Dúo* de la ópera *Saffo*, por las señoritas doña Lorinda Gamir y doña Ernestina Espín, Paccini.

*Trémolo*, aire variado para flauta, por el señor marqués de Bogaraya, Demersmann.

*Overtura* de la ópera *La Gazza ladra*, Rossini [...]”<sup>262</sup>.

Además del concierto con la Sociedad Filarmónica de Madrid, Tragó ofrece varios conciertos más durante el año 1874. El primero tiene lugar en el Salón del Conservatorio el 6 de febrero. Fue organizado por Salvadora Abella y en él participan profesores y alumnos premiados de la Escuela Nacional de Música. El programa contenía un importante números vocales, dado que la organizadora era profesora de canto en el Conservatorio. Entre los cantantes que intervinieron figuraba la propia

---

<sup>260</sup> *La Iberia*, año XXII, nº 5365, viernes 27-III-1874.

<sup>261</sup> *La Época*, año XXVI, nº 7885, domingo 17-V-1874.

<sup>262</sup> *Ibidem*.



organizadora, Dolores Ahumada, Obdulia de Pavón Campano, alumna de Abella, y los Sres. Vidal, Ronda y Mantui Peña. La parte instrumental estaba representada por Heredia y Tragó como discípulos premiados de la clase piano de Compta, el flautista González y el violonchelista Mirecki. Tragó en este concierto participó en la ejecución de tres obras. La primera de ellas era un trío del compositor e intérprete de oboe francés Stanislas Verroust (1814-1863), para piano, flauta y violoncello, que interpretó junto a Mirecki y González. La siguiente era un dúo para dos pianos sobre motivos de la ópera *Don Juan* de Mozart, que interpretó junto a Domingo Heredia. Aunque el programa no ofrece datos muy explícitos sobre el título y el autor de la partitura, creemos que se trata de la obra *Morceau de concert su Don Juan de Mozart pour deux pianos op. 79* del compositor suizo Chales Samuel Lysberg (1821-1873), que se menciona en el programa del concierto organizado a beneficio de Heredia dos meses más tarde, interpretada por los mismos pianistas. La última de las obras era la *Introducción y variaciones sobre la barcarola del Elixir d'amore*, op. 66 de Thalberg.

“[...] PRIMERA PARTE

1º Trío para piano, flauta y violoncello, por los señores Tragó, González y Mirecki, Verroust.

2º *Le Moine*, melodía, por el señor Vidal; Meyerber.

3º *Miserere del Trovador*, transcripción para piano, por el señor Heredia; Gottschalk.

4º Wals de *Julietta y Romeo*, por la señorita doña Salvadora de Abella, Gounod.

5º Fantasía de *Lucía* para flauta, por el señor González; Galli.

6º *Rontornó*, romanza, por la señorita Obdulia de Pavon; Fito Maley.

7º Dúo a dos pianos sobre motivos del *Don Juan*, por los señores Heredia y Tragó; Mozart.

SEGUNDA PARTE.

1º *Povero fiore* romanza, por la señorita Dolores Ahumada; Faucioni.

2º Fantasía sobre motivos de la *Figlia del Regimiento*, por el señor Mirecki, Serrais.

3º *María e Rizgio*, dúo, por las señoritas doña Salvadora de Abella y su discípula señorita Pavón Campano.

4º Introducción y variaciones sobre la barcarola de *Elixir d'amore*, por el señor Tragó; Thalberg.

5º Canción española; por la señorita doña Salvadora Abella; Álvarez.

6º Terceto de *Hernani*, por la señorita de Abella, y los señores Ronda y Mantui Peña [...]”<sup>263</sup>.

El 9 de marzo, Tragó interviene en una velada celebrada en el conocido teatro de los señores Álvarez<sup>264</sup>, que se ubicaba en el domicilio particular del compositor Fermín María Álvarez (1833-1898) y su esposa Eulalia Goicoerrotea. En este teatro privado,

<sup>263</sup> *La Iberia*, año XXII, nº 5323. Jueves 5-II-1874.

<sup>264</sup> Ana María Freire comenta que durante la época de la Restauración se había empezado a popularizar la construcción de teatros privados levantándose no sólo en las casas de la aristocracia sino también en las familias de la clase media alta económicamente desahogadas. En Madrid, a comienzos de los 60 existían teatros como el de los señores de Cormellas, el teatro provisional de la casa del Brigadier Torres, y el de la casa de los Álvarez Goicoerrotea. Éste último llamaba la atención por su aspecto externo, porque estaba construido según los adelantos de la época con preciosas decoraciones e iluminado por luces de gas. Freire, Ana María: “Literatura y Sociedad: Los teatros en casas particulares ... Op. cit., p. 18.

situado en la calle Fuencarral, se celebraron asiduamente veladas desde 1866 hasta 1874. En ellas participaron destacados instrumentistas como Mirecki, Zabalza, compositores como Inzenga, Emilio Serrano, Miguel Marqués y Pedrell. En las veladas se estrenaron obras inéditas de compositores noveles españoles, y composiciones del propio Fermín García Álvarez, autor destacado en el género de la canción lírica española. Así mismo, siguiendo la costumbre de la época, se interpretaban comedias y operetas francesas, adornadas con números musicales escritos por el anfitrión<sup>265</sup>. La prensa menciona que en el teatro de los Sres. de Álvarez se celebraban habitualmente veladas musicales todos los lunes; y comenta que en la sesión en la que intervino Tragó se interpretaron obras literarias y musicales, figurando entre los participantes el violoncellista Mirecki, la cantante Obdulia de Pavón y el pianista Beck.

“[...] Las notables veladas musicales que todos los lunes se celebran en el lindo teatro de los Sres. de Álvarez atraen siempre numerosa y escogida concurrencia. En la de ayer hubo además su parte de declamación, poniéndose en escena las preciosas comedias *Los Crepúsculos* y *No matéis al alcalde*, desempeñadas a las mil maravillas por las distinguidas aficionadas Sra. de Neda y señoritas de Rey y Escobar, y los Sres. Riesgo; Zamora, Viscosillas y hermanos Tavira. La sección musical, confiada a los notabilísimos artistas Sres. Mirecki y Beck y el joven aficionado Sr. Tragó, así como a la linda señorita Pavón, rayó a una gran altura. Los dueños de la casa hicieron los honores con su proverbial amabilidad”<sup>266</sup>.

Un mes más tarde, el 23 de abril, Tragó participa en una función extraordinaria de carácter benéfico, organizada para recaudar fondos para los heridos del ejército del frente norte<sup>267</sup> durante la tercera guerra carlista (1873-1876). El concierto benéfico se celebra en el Teatro de la Alhambra, interpretándose la obra de teatro de Juan Palou *La campana de la Almudaina*, árias de ópera italiana por Rafaela y Dolores Nombela, y la *Gran Fantasía sobre motivos de La Favorita* op. 68 de Gottschalk, ejecutada al piano por Tragó.

“[...] El programa es el siguiente:

1º Sinfonía

2º El muy aplaudido drama, en tres actos y en verso, original de don Juan Palou y Coll, titulado *La campana de la Almudaina*, ejecutado por la señora doña Francisca Carbonell, las señoritas Angela Aranaz y Concepción Aranaz, y los señores don Eduardo Leante, don José Luis León y

---

<sup>265</sup> Alonso, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 423-425

<sup>266</sup> *La Época*, año XXVI, nº 7820, miércoles 11-III-1874.

<sup>267</sup> Durante los primeros meses de 1874, se produjo el tercer sitio de Bilbao por el ejército carlista. Para liberar a la ciudad de este asedio, las tropas liberales organizaron el Ejército de Operaciones del Norte, que libró encarnizados combates, como la primera batalla de Somorrostro (24-25 de febrero) y segunda batalla de Somorrostro (25-27 de marzo), hasta que finalmente el 2 de mayo se libera Bilbao después de 125 días de asedio.

Marín, don Herminio Cuartero, don M. Coronado, don José Martín y Santiago, don Emilio Piorno, y don Valeriano Valero.

3º Aria de *El Barbero*, por la señorita de Nombela (doña Rafaela).

4º Lectura de poesías, por las señoritas doña Joaquina Balmaceda, doña Blanca Gassó, y los señores Grilo, don Félix León y don Vicente Rubio.

5º Gran fantasía sobre motivos de *Favorita Gottschalk*, por el señor Tragó.

6º Aria de *La Favorita*, por la señora Nombela (doña Dolores) [...]”<sup>268</sup>.

Las críticas posteriores al desarrollo del concierto comentan el éxito obtenido por algunos de los actores y poetas que participaron en la sesión. De los números musicales destacan la interpretación de Tragó, así como la actuación del aficionado Berges, que cantó el *Ave María* de Gounod.

“Con extraordinaria concurrencia se verificó anteanoche en el teatro del Circo la función que la sociedad dramática titulada la Melpómene tenía destinada para el beneficio de los heridos del ejército del Norte, siendo sumamente aplaudidos los actores que en ella tomaron parte, y en particular las señoritas Villar y Buñon y los señores Jaime, Vázquez y Salado. El distinguido pianista señor Tragó ejecutó una brillante fantasía sobre motivos de la *Favorita*, la cual fue recibida con grandes muestras de aprobación.

Cantose además, por el aficionado señor Berges, el *Ave María* de Gounod, la que asimismo fue muy bien recibida, y se leyeron dos poesías alusivas al acto, siendo acogida la del señor León con marcadas muestras de agrado, y calurosamente aplaudida la del joven literato don Jesús Cencillo, que lleva por título *El soldado en la batalla*, y está escrita en correctos y vigorosos versos”<sup>269</sup>.

El 25 de abril, Tragó vuelve de nuevo a tomar parte en un concierto a beneficio de un intérprete. En esta ocasión se realiza una sesión a beneficio del pianista y compañero de Tragó en el Conservatorio, Domingo Heredia. Tragó colabora únicamente en la ejecución del último número del programa, interpretando junto al homenajeado la *Fantasía a dos pianos sobre motivos de Don Juan* de Lysberg. La participación de Tragó en este concierto es muy reducida, quizás debido a que el protagonista del concierto era un pianista. En el concierto también intervinieron varios músicos vinculados al Conservatorio como la soprano Abella y su discípula Obdulia de Pavón. Otros de los intérpretes habían participado junto a Tragó en sesiones de la Sociedad Filarmónica de Madrid, como el violinista Casimiro Espino y el violonchelista Gerner. En el extenso programa, dividido en tres partes, se ejecutaron varias obras orquestales dirigidas por José Vicente Arche. Dos de ellas eran conciertos para piano y orquesta que interpretó Domingo Heredia, como anfitrión de la velada. Estas obras pertenecían a compositores coetáneos como el alemán Charles Mayer (1799-1862), o el inglés Henry

---

<sup>268</sup> *La Iberia*, año XXII, nº 5360, sábado 21-III-1874.

<sup>269</sup> *La Iberia*, año XXII, nº 5365, viernes 27-III-1874. La misma noticia aparece abreviada en *El Imparcial*, año VIII, nº 2464, viernes 27-III-1874.

Charles Litolff (1818-1891). De este último, Heredia interpretó un movimiento del *Concierto sinfónico* n° 4 en *re menor* op. 102, obra que hasta la fecha no se había escuchado en Madrid. Heredia también tocó un *scherzo* de Chopin y el acompañamiento al piano de una romanza compuesta por él mismo, que cantó Salvadora Abella.

“[...] PRIMERA PARTE

1º Sinfonía

2º Scherzo en *si b menor* para piano (op. 31), por el Sr. Heredia, Chopin.

3º Wals en la ópera *Romeo y Guilietta*, por la señorita Abella, Gounod.

4º Romanza para violoncello, por el Sr. Gerner, Mendelssohn.

5º Adagio religioso del 4º concierto, sinfónico, para piano y orquesta, (op. 102), por el Sr. Heredia, Litolff.

SEGUNDA PARTE.

Gran concierto en *re mayor*, para piano, con acompañamiento de orquesta (op. 70), por el Sr. Heredia:

1º *Allegro maestoso, Larghetto, Allegro Marcia*, Mayer.

2º Serenata, por las señoritas Abella y Pavón, Campano.

3º Fantasía para flautín sobre motivos de *Les Hugonotes*, por el Sr. González (hijo), Meyerbeer.

4º *No me dejes*, romanza, cantada por la señorita Abella, con acompañamiento de violoncello y piano por los señores Gerner y Heredia, Heredia.

TERCERA PARTE

1º Elegía para violín, por el Sr. Espino, Bengoechea.

2º *Alla stella confidente*, romanza por la señorita Pavón, con acompañamiento de violoncello por el Sr. Gerner, Robaudi.

3º Paráfrasis de concierto sobre el *Miserere* del *El Trovador*, por el Sr. Heredia, Gottschalk.

4º *Morir por ti*, melodía, por la señorita Abella, Heredia.

5º Fantasía a dos pianos sobre motivos de *Don Juan*, por los señores Tragó y Heredia, Lysberg<sup>270</sup>.

*La Época* es uno de los diarios que recogen una crítica sobre el desarrollo del concierto. Este periódico elogia de manera breve las intervenciones de todos los participantes, si bien quizás destaca las interpretaciones de Salvadora Abella y también de Domingo Heredia, ya que era el músico beneficiado de la sesión.

“[...] Una numerosa concurrencia, entre la que se veían elegantes y bellas damas, llenaba el local, teniendo frecuente ocasión de aplaudir a los aficionados artistas que tomaron parte en el concierto. Distinguióse entre ellos notablemente la profesora señora doña Salvadora Abella, que cantó con el gusto exquisito y la delicada maestría que le son propias. Hizose igualmente acreedora a los plácemes del público su aventajada discípula señorita Pavón. El niño González tocó en la flauta unas variaciones que le valieron justísimos aplausos, digno premio de su precoz talento. El Sr. Gerner manifestó sus grandes conocimientos y destreza en el violoncello, así como el Sr. Espino en el violín y por último. El Sr. Tragó en el piano y la orquesta cumplieron de un modo acreedor a los mayores elogios su cometido. En cuanto al Sr. Heredia, excusado es decir que puso de relieve su dominio sobre el teclado y la inteligencia muy poco común con que hace brotar de él sonoras armonías<sup>271</sup>.”

<sup>270</sup> *La Época*, año XXVI, n° 7863, viernes 24-IV-1874.

<sup>271</sup> *La Época*, año XXVI, n° 7867, martes 28-IV-1874.

En 1875 Tragó participa durante el mes de mayo en cuatro conciertos, que se celebran en diversos auditorios madrileños. El primero de ellos tiene lugar el día 12. Es una velada que Esmeralda Cervantes, arpista de cámara de la Reina Isabel II, celebra en el Teatro Español. A ella asisten el rey Alfonso XII y su hermana la Infanta Isabel, acompañados de un nutrido grupo de aristócratas y personas de la alta sociedad<sup>272</sup>. La sesión se componía de un extenso programa estructurado en tres partes, en el que figuraban varios números musicales para arpa interpretados por Esmeralda Cervantes, y otras obras instrumentales ejecutadas por intérpretes como Tragó, Power y el violinista Matas. Tragó interpreta únicamente la *Fantasia* op. 68 de Gottschalk sobre motivos de *La Favorita*, obra que ya había tocado en conciertos de años anteriores. El programa de la sesión también incluía tres sinfonías para orquesta que daban comienzo a cada una de las secciones del concierto, varias obras vocales interpretadas por cantantes como el Sr. Castro, la Sra. Pineda, y Eloisa O'Campo, discípula de Inzenga, que fue acompañada al piano por su profesor. Además de estos números musicales, en la primera parte se representó la comedia en un acto *Asirse de un cabello* de Francisco Camprodón, que interpretaron Matilde Díez y Manuel Catalina.

#### “[...] PRIMERA PARTE

1º Sinfonía

2º La pieza en un acto *Asirse de un cabello*, por la señora doña Matilde Díez y el señor Catalina

#### SEGUNDA PARTE

1º Sinfonía

2º *La danza de las Sílides*, por la señorita Cervantes.

3º Aria de *Don Carlos*, por el señor de Castro.

4º *Fantasia de La favorita*, por el señor Tragó

5º Dúo de *La mutta*, por la señorita Cervantes y el señor Matas.

6º Cavatina de *La sonámbula*, por la señorita O'Campo.

7º Gran fantasía sobre motivos de *Moisés*, por la señorita Cervantes.

#### TERCERA PARTE

1º Sinfonía

2º Dúo de arpa y piano, por la señorita Esmeralda Cervantes y el señor Power.

3º Rondó de *Los puritanos*, por la señora de Pineda.

4º *Fantasia sobre motivos de Marta*, por la señorita Cervantes.

---

<sup>272</sup> “[...] Ocupaban los palcos y las butacas las personas de nuestra sociedad más distinguida, presentando el teatro ese brillo y animación de elegancia y buen tono propio de este género de solemnidades artísticas. Desde el principio de la función la Princesa ocupó el palco regio, en el cual se presentaron a ofrecerle sus respetos el presidente del Consejo de ministros, el gobernador señor marqués del Pazo de la Merced, el señor conde de Toreno y algún otro [...]”. *El Imparcial*, año IX, nº 2870, jueves 13-V-1875.

“Anoche se verificó en el teatro Español el anunciado concierto a beneficio de la simpática señorita doña Esmeralda Cervantes. Las localidades todas se hallaban ocupadas en su mayor número por elegantes y bellísimas damas de lo más distinguido de nuestra sociedad. S. M. el rey y S. A. la serenísima señora princesa de Asturias honraron con su presencia la función acompañados de la señora marquesa de Santa Cruz, dama de servicio, señores duque de Sexto, gobernador civil y caballero de campo señor conde de Puente Blanca [...]”. *La Correspondencia de España*, año XXVI, nº 6372, jueves 13-V-1875.

- 5º Rondó en *mi bemol*, de Chopin, por el señor Power.  
 6º Cavatina de *Hernán*, por el señor Castro.  
 7º Sólo de violín, por el señor Matas.  
 8º Meditación *La paz*, por la señorita Cervantes”<sup>273</sup>.

El programa era tan extenso que condicionó la redacción de las críticas periodísticas. Según *Asmodeo* “El espectáculo no tuvo sino un defecto: -su demasiada extensión y el haberse concluido muy tarde”<sup>274</sup>. La prensa se limita a hacer breves referencias sobre las obras y participantes; no obstante, comenta con más detenimiento la actuación de Esmeralda Cervantes<sup>275</sup>, ya que era la anfitriona de la velada. Sin embargo, sobre Tragó encontramos referencias muy escuetas como la del periódico *El Imparcial* “El Sr. Tragó ejecutó la fantasía de *La Favorita* magistralmente”<sup>276</sup>, la de *La Correspondencia de España* “Los Sres. Castro, Power, Tragó y Mata recibieron también una merecida ovación”<sup>277</sup>, o la del crítico *Asmodeo* en el diario *La Época* “ y los Sres. Castro, Mata, Tragó y Power, ejecutando el primero dos piezas, y los otros en el violín y el piano fantasías de ilustres compositores”<sup>278</sup>.

El 21 de mayo, Tragó actúa nuevamente en el *Liceo Piquer* en una sesión literario musical en la que interpretó varias piezas al piano. Participaron en la velada otros intérpretes como las cantantes Obdulia de Pavón y Burillo, siendo esta última acompañada al piano por su profesor Galiana, en una melodía del maestro Bizcarrí. La prensa comenta que en la sesión intervino también Jesús de Monasterio, junto a varios

<sup>273</sup> *La Iberia*, año XXII, nº 5699, miércoles 12-V-1875.

<sup>274</sup> *La Época*, año XXVII, nº 8240, domingo 16-V-1875.

<sup>275</sup> “[...] La señorita Cervantes vestía un precioso traje blanco con caídas de flores. El arpa de que sabe arrancar tan mágicos sonos es de finísima talla, dorada y de gran coste. Su corta edad, su figura dulce y simpática disponen desde luego al público en su favor, y hacen de ella y de su instrumento un conjunto que desde luego seduce. Causa verdadera admiración verla arrancar con sus pequeñas manos y tan fácilmente como si los sonidos naciesen al solo roce de sus dedos por las cuerdas, las más poderosas vibraciones. Posee delicadeza de sentimiento y comunica a los oyentes de irresistible manera las emociones de su alma de artista. Su gran talento, honrado por las principales cortes de Europa, ha obtenido una ovación más: la del público de Madrid. Varias magníficas coronas, en cuyas cintas se leían nombres aristocráticos e infinidad de ramos.

Al dar principio la tercera parte del concierto, entró en su palco el Rey, y poco después se presentó a saludar a S. M. y a la Princesa Esmeralda Cervantes, la cual ofreció un precioso *bouquet* a S. A. En la conversación que tuvo con el Rey la joven artista, S. M. le dirigió frases de felicitación y le recordó que la había oído en Inglaterra y en Viena [...]”. *El Imparcial*, año IX, nº 2870, jueves 13-V-1875.

<sup>276</sup> *El Imparcial*, año IX; nº 2870, jueves 13-V-1875.

<sup>277</sup> *La Correspondencia de España*, año XXVI, nº 6372, jueves 13-V-1875.

<sup>278</sup> *La Época*, año XXVII, nº 8240, domingo 16-V-1875.

de sus discípulos, y a Carlo Franco Mangiagalli<sup>279</sup>, maestro italiano de canto que había llegado a España recientemente.

“[...] Por último, en aquel escenario, donde ha pocas noches se oyó a la señora Cabrero de Ahumada y a Esmeralda Cervantes, se vio aparecer a Monasterio rodeado de sus discípulos y del maestro Mangiagalli, que ejecutaron una de las más inspiradas piezas del célebre violinista: la concurrencia, entusiasmada, rogó al Sr. Monasterio que la ejecutase el mismo, a lo que accedió por deferencia a tan distinguido auditorio que le colmó de aplausos [...]”<sup>280</sup>.

Unos días más tarde, el 25 de mayo, Tragó interviene en un concierto en el Salón del Conservatorio, ofrecido con objeto de redimir de la suerte de soldado a un joven periodista. Se trata también de una sesión en la que se interpretan obras vocales e instrumentales junto a la lectura de varias poesías. La prensa no detalla las obras que componen el programa, si bien menciona que el director de la sesión es el compositor Rafael Taboada, y que tomarán parte "las distinguidas aficionadas señoritas doña María Carrillo de Albornoz y doña Irene Palenzuela, y los Sres. Longoni, Blasco, Avellán, Gerner, Tragó, Taboada, Mondejar, Insausti y Blasco. La eminente actriz doña Teodora Lamadrid y los conocidos literatos Sres. Reter, Echevarría, Grilo y Laso de la Vega [...]”<sup>281</sup>. El 30 de mayo, tenemos noticias de que Tragó participa en un concierto de características similares, en casa de los marqueses de Malpica, donde en 1871 se había construido un teatro privado. En él intervienen un nutrido grupo de intérpretes entre los que figuran el pianista Teobaldo Power, el bajo Justo Blasco y el cantante Mangiagalli.

“El domingo tuvo lugar en la casa de los Sres. de Malpica un brillante concierto, tomando parte las señoritas de Navarro, O’Campo, Pavon, Izquierdo, Burillo, Galofro y Powo; señoras Ayguals y Mir, y los Sres. Blasco, Power, Mangiagalli, Tragó, Ronda, Navarro, Mir, Difranco y Galiana, recitando poesías las señoritas Balmaseda y Gassó, y los Sres. Viñas y Paso. Sería imposible enumerar las infinitas damas y señoritas que poblaban aquellos elegantes y artísticos salones, que fueron obsequiadas con profusión de dulces y helados por los distinguidos señores de Malpica”<sup>282</sup>.

---

<sup>279</sup> En la prensa de 1874 aparece la siguiente referencia sobre este cantante: ““Ha llegado a Madrid el distinguido y acreditado profesor de música y maestro de canto italiano, D. Carlo Franco Mangiagalli, el cual piensa establecerse aquí, dedicándose a la enseñanza en su especialidad, que es *la scuola del bel canto*. Hácenos grandes elogios de dicho profesor y del excelente método que emplea con sus discípulos, por lo cual los aficionados a la música están de enhorabuena”. *La Correspondencia de España*, año XXV n° 5895, martes 20-I-1874.

<sup>280</sup> *La Correspondencia de España*, año XXVI, n° 638, 23-V-1875.

<sup>281</sup> *La Época*, año XXVII, n° 8247, domingo 23-V-1875.

<sup>282</sup> *La Correspondencia de España*, año XXVI, n° 6393, jueves 3-VI-1875.

### 3.3. LA FORMACIÓN EN FRANCIA

#### 3.3.1. El Conservatorio de París.

Después de los éxitos obtenidos en el Conservatorio madrileño José Tragó decide emprender viaje hacia París, ciudad donde completará su formación musical. En 1875 se traslada a la capital francesa y previa oposición ingresa en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, en la clase del profesor de piano Georges Mathias.

El Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París era un centro de enseñanza de gran prestigio en Europa. Era una institución heredera de la primera academia francesa de música denominada *Ecole Royale de Chant* que había sido fundada en 1783 como una escuela al gusto de los conservatorios italianos. Tras la creación de esta primera academia surgieron otras entidades como la *Ecole pour la Musique de la Garde Nationale* establecida en 1792 con el propósito de acercar la música a toda la sociedad y que daría lugar al *Institut Nationale de Musique* que en agosto de 1795 se convertiría en el *Conservatoire National de Musique et Déclamation*.

En los comienzos del siglo XIX el Conservatorio de París contaba con una plantilla de cuarenta trabajadores entre profesores y administrativos y alrededor de 400 alumnos. Entre el profesorado de los primeros años del conservatorio destacaron figuras como la de Gossec, Méhul, Cherubini o Boieldieu. En 1811 se construiría un nuevo edificio con una sala de conciertos.

El modelo de un Conservatorio estatal como el parisino influyó en países cercanos geográficamente como España o Italia, por ejemplo en la creación del *Regio Conservatorio di Musica de Milán* en 1824, y en menor medida en Inglaterra y en los países del entorno germano.

En 1875, fecha del ingreso de José Tragó, el Conservatorio estaba dirigido por el compositor francés de ópera Ambroise Thomas que estuvo al frente de la dirección del



centro desde el 7 enero de 1873 hasta 30 diciembre de 1881<sup>283</sup>. Ambroise Thomas sucedía en la dirección al también compositor de música para la escena Daniel Auber, el cual había regentado el cargo desde 1842.

Ambroise Thomas fue sucedido en la dirección por el compositor y organista francés Théodore Dubois, que estuvo al frente del conservatorio parisino desde enero de 1882 hasta diciembre de 1901<sup>284</sup>. El compositor Gabriel Fauré será la persona encargada de dirigir el centro durante las primeras décadas del siglo XX.

Durante los años en los que Tragó estudió en París había cinco profesores de piano. Marmontel y Mathias se ocupaban de las clases de piano de hombres y Le Couppey, Delaborde y Mme. Massart eran los profesores que enseñaban en las clases femeninas<sup>285</sup>.

Félix Le Couppey era uno de los profesores con más antigüedad, puesto que trabajaba en el Conservatorio desde 1828. Delaborde era por el contrario uno de los más noveles. Luisa Aglaé Masson, conocida como Mme. Massart había conseguido el primer premio del Conservatorio de París a la edad de doce años. Estaba casada con el violinista belga Joseph Lambert Massart y con él compartía la tarea docente en el conservatorio parisino.

Antoine-François Marmontel (1816-1898) fue uno de los grandes pilares de la enseñanza pianística francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Era profesor del Conservatorio desde 1837, donde ocupó la vacante de la clase de piano dejada por Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann. Escribió numerosos libros sobre la pedagogía

---

<sup>283</sup>Dunan Élisabeth, Archives Nationales Paris, inventaire de la série AJ37 tome premier (Aj 37 1 a 375), Paris, Ministère D'état chargé des affaires culturelles, direction des archives de France, 1971. AJ 37 5.

<sup>284</sup>Dunan Élisabeth, Archives Nationales Paris, inventaire de la série AJ37 tome premier (Aj 37 1 a 375), Paris, Ministère D'état chargé des affaires culturelles, direction des archives de France, 1971. AJ 37 6.

<sup>285</sup>Tableau des clases 1875-1876. Archives Nationales Paris. AJ. 37 99.

Los profesores de piano que figuran en este curso son:

Piano Hombres: Marmontel (nº 1) Profesor Titular

Piano Hombres: M. Mathias. (nº 1) Profesor titular

Piano Mujeres. M. Le Couppey. Profesor Titulair (nº 6)

Piano Mujeres. Clase de M. Delaborde. Profesor Titular. (nº 6)

Piano Mujeres. Clase de Mme. Massart. Profesora Titular (nº 6)

En los libros de clases para los cursos 1876-1877 y 1877-1878, años en que Tragó estuvo estudiando en el Conservatorio de París, los profesores de piano son los mismos aunque no se especifica en las actas si daban clase a las mujeres o a los hombres.

pianística como los *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano* o la *Ecole de Mécanisme et d'Accentuation*. El propio José Tragó conserva entre los libros de su biblioteca particular obras de Marmontel como *Histoire du piano et de ses origines : influence de la facture sur le style des compositeurs et les virtuoses* y *Vade mecum du professeur de piano: catalogue gradué*<sup>286</sup>.

Marmontel basaba su enseñanza en el trabajo constante de la técnica heredada de la tradición pedagógica francesa. El compositor, organista y profesor de piano del Conservatorio de París François Adrien Boïeldieu (1775-1834) había asentado unas bases interpretativas características de la enseñanza pianística en el centro francés. Marmontel era uno de sus herederos. La estética que caracterizaba al conservatorio francés potenciaba un toque claro y matizado en detrimento de grandes gestos, fomentaba el detalle frente al conjunto de la estructura y dejaba en segundo plano la acentuación. Se ejercitaba poco el ataque del brazo y se limitaba el uso del pedal derecho. El pianismo francés también se caracterizaba por el llamado *jeu perlé*, un ataque de la tecla suelto y rápido. Este ataque tan preciso de la tecla era un legado del ataque propio del estilo rococó que había logrado sobrevivir en Francia hasta el siglo XIX. Contrastaba frontalmente con el gusto por el sonido brillante de los países del área germana y con las nuevas propuestas pianísticas que habían realizado entre otros Beethoven y Brahms.

El gusto por un sonido bello y comedido, la limitación del uso del pedal de resonancia y la interpretación basada en el movimiento digital eran algunas de las premisas que Marmontel enseñaba a sus discípulos. Entre sus alumnos destacaron nombres como François Planté, Georges Bizet, Duvernoy, Diémer, D'Indy, Albéniz y Debussy. Este último curiosamente realizó sus estudios de piano en el Conservatorio francés en los mismos años que José Tragó, obteniendo en 1877 el segundo premio de piano como alumno de la clase de Marmontel.

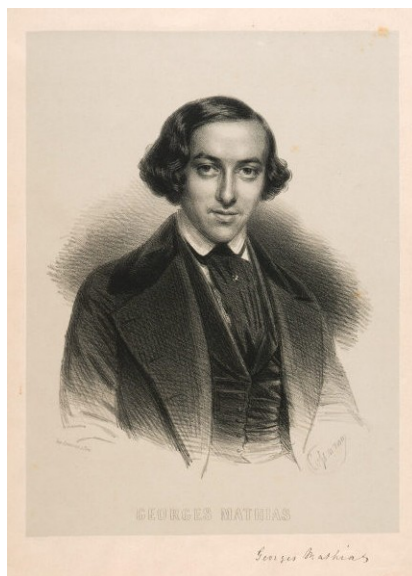
---

<sup>286</sup> Marmontel, Antoine-François: *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*. París, Au Menestrel-Heugel et Cie, [1887].

Marmontel, Antoine-François: *École de Mécanisme et d'Accentuation*. 5 vols. Au Menestrel-Heugel, París [1875].

En la biblioteca particular de José Tragó se encuentran dos libros de Marmontel : *Histoire du piano et de ses origines : influence de la facture sur le style des compositeurs et les virtuoses*, París, Heugel & fils, 1885. También se encuentra el libro de Marmontel titulado *Vade mecum du professeur de piano: catalogue gradué*, París. Heugel et Cie, [18- ?].

Georges-Amédée-Saint-Clair Mathias (1826-1910) era junto a Marmontel otra de las bases en las que se sustentaba la enseñanza pianística del Conservatorio. Hijo de un padre de ascendencia alemana y de una madre polaca, desarrolló su carrera musical tanto en la faceta compositiva, interpretativa como pedagógica. Fue alumno de Kalkbrenner y a partir del año 1838 profundizó en el estudio del piano de la mano de Frederic Chopin<sup>287</sup>.



El tiempo que Mathias estuvo recibiendo lecciones de Chopin no está exactamente determinado. Hay diferentes testimonios al respecto: según Niecks este periodo tuvo una duración de cinco años; para Fetis y Pougin fueron siete años y Marmontel afirmaba que Mathias había recibido clases durante siete u ocho años, siendo uno de los alumnos que más tiempo había estudiado con el pianista polaco<sup>288</sup>.

La etapa de Chopin como docente se circunscribe a un periodo que abarca los últimos años de su vida, entre 1832 a 1849<sup>289</sup>. En esta época el pianista ya había abandonado su Polonia natal y se había establecido en Francia. Durante este tiempo Chopin dividía su tiempo entre la composición y la enseñanza. Se calcula que pudo haber tenido alrededor de 150 discípulos. Muchos de los alumnos de Chopin eran exiliados polacos y jóvenes damas de la sociedad parisina. De éstos, dos nombres sobresalieron en el campo de la enseñanza Georges Mathias y Karol Mikuli, ambos

---

<sup>287</sup> Georges Mathias / litografía de Colmann, c. 1850. Biblioteca Nacional de Francia.

<sup>288</sup> Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 170. Publicado originalmente en francés en 1970 con el título de *Chopin vu par ses élèves*.

<sup>289</sup> Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher...*, p.6.

profesores en el Conservatorio de París. Entre los discípulos de Chopin destacan también Camille Dubois, Adolf Gutmann, Wilhem von Lenz, Joseph Shiffmacher, la princesa Marcelina Czartoryska, Thomas Tellefsen y Pauline Viardot, hija del cantante y compositor español Manuel García.

Mathias se dedicó a la docencia en el Conservatorio parisino durante varias décadas, desde abril de 1861 hasta mayo del año 1888<sup>290</sup>. De esta manera la tradición pianística chopiniana se introducía en la enseñanza oficial francesa. Marmontel uno de sus compañeros en el centro de enseñanza describía así la manera de tocar de Mathias:

“Under his agile and firm fingers, the most arduous passages retain their transparent clarity; one never senses fatigue, or is aware if the difficulties overcome. The expression, controlled by the principles of style and good taste, is never exaggerated. One recognizes clearly in Mathias masterly playing the double influence of the two great artist [Kalkbrenner y Chopin] from whom he is descended”<sup>291</sup>.

Entre los alumnos de Mathias se unen a José Tragó pianistas como Jan Kleczynski (1837-1895). Pianista, compositor y profesor polaco que durante su estancia en París durante los años 1859-66 estudió la tradición de la interpretación chopiniana con Mathias y con otros discípulos de Chopin como Marcelina Czartoryska y Mme Dubois. A su regreso a Polonia se dedicó a la enseñanza en el Conservatorio de Varsovia formando a discípulos entre los que se incluye la pianista Wanda Landowska.

Isidore Philipp (1863-1958) era un pianista de origen húngaro que a su llegada a París estudió con Mathias. También recibió lecciones de Théodore Ritter y Saint-Saëns y posteriormente se dedicaría a la enseñanza en el Conservatorio de París donde trabajaría durante casi cuatro décadas. La herencia de la tradición chopiniana se refleja en sus obras didácticas especialmente en la obra *Exercices quotidiens tirés des oeuvres de Chopin* cuyo prólogo fue escrito por su maestro Georges Mathias<sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> Archives Nationales París. AJ. 37 71. En este documento se menciona lo siguiente: Mathias (Georges, [Amédée SAINT-CLAIR]), professeur de piano, 12 avril 1861-29 mai 1888.

<sup>291</sup> Este texto pertenece al libro *Virtuoses contemporains*, París, Heugel, 1882 p. 147. La cita está recogida por Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher...*, p.171.

“Bajo sus ágiles y firmes dedos, el más arduo pasaje conserva su transparente claridad, nunca se siente fatiga, o es consciente si se superan las dificultades. La expresión, dirigida por los principios del estilo y buen gusto, no es exagerada. Se reconoce en el toque maestro de Mathias la doble influencia de dos grandes artistas de los cuales él es descendiente”.

<sup>292</sup> Mathias, Georges, Prólogo a Isidore Philipp, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin*, París, Hamelle, [1897].

El pianista americano Ernest Schelling (1876-1939) fue un niño prodigio que a los siete años viajó a París acompañado de su padre con la intención de ingresar en el Conservatorio de la ciudad. En vista de su juventud no se le permitió matricularse oficialmente pero sí asistir como oyente a la clase de Mathias, que ampliaba la formación del muchacho dándole lecciones particulares dos veces a la semana. En París también recibió la enseñanza de Moszkowski y más adelante de Leschetizky en Viena.

La pianista y compositora venezolana Teresa Carreño (1853-1917) fue también discípula de Mathias en París. Completó su formación en la capital francesa con Antón Rubinstein para posteriormente dedicarse a la carrera interpretativa ofreciendo giras de conciertos por Europa y América.

Raoul Pugno (1852-1914), otro de los discípulos de Mathias, fue una de las grandes figuras del pianismo francés de su época. Sobresalió tanto en la interpretación a solo como acompañante de músicos tan destacados como Ysaÿe y Debussy. Siguiendo la estela de su maestro se dedicó también a la enseñanza en el Conservatorio de París.

### **3.3.2. Alumno en el Conservatorio de París.**

José Tragó realizó su ingreso oficial en el Conservatorio de París el 25 de octubre de 1875. El pianista madrileño tenía 19 años de edad. Previa oposición había logrado ser admitido en la clase de Georges Mathias. Tragó estuvo matriculado en la clase de Mathias durante tres cursos: 1875-1876, 1876-1877 y 1877-1878.

Tragó estudió con Mathias por espacio de cuatro años. Es posible que una vez finalizados sus estudios oficiales en el Conservatorio continuara recibiendo lecciones del pianista francés, pues Tragó viviría en París hasta los primeros años de la década de los ochenta.

El 4 de noviembre de 1875 Tragó fue admitido en la clase del profesor titular del Conservatorio Georges Mathias, tan sólo unos días después de su ingreso oficial como alumno del Conservatorio. La clase de Mathias tenía lugar tres días a la semana, martes,

jueves y sábado de once y media a una y media del mediodía<sup>293</sup>. Era una clase a la que solamente podían acudir hombres, ya que en aquel curso escolar en el Conservatorio de París había dos clases únicamente para hombres y tres exclusivas para las mujeres. Este sistema de separación de los alumnos por sexos se aplicaba en otros centros de enseñanza musical europeos como por ejemplo el Conservatorio de Madrid.

La siguiente tabla corresponde al libro de clases para el curso 1875-1876. En estos libros figuran todos los alumnos admitidos en la clase del profesor Mathias. Además también había un apéndice en el que figuraban por orden alfabético todos los alumnos matriculados en el centro y su dirección correspondiente. Tragó se alojaba en el número 29 de la *avenida Wagram*, una de las céntricas avenidas parisinas que desembocan en la plaza del Arco de Triunfo. Esta dirección pertenecía al octavo *arrondissement*, distrito en el que vivían personas de clase social acomodada. Estaba muy próxima al distrito noveno, en el que tradicionalmente se había asentado la comunidad de músicos españoles en París<sup>294</sup>, y también al Palacio Basilewsky, denominado más tarde Palacio de Castilla, que era la residencia de la reina Isabel II en el exilio, situado en la *Avenue Kléber*, muy próximo a la plaza del Arco de Triunfo. También en otro apéndice se incluían las direcciones de los profesores, lo que nos permite saber que el domicilio de Mathias estaba en el número 78 *rue de Lafayette*<sup>295</sup>.

Piano <i>Hommes</i>		Classe de M. Mathias Mardi – Jeudi - Samedi de 11 h ½ à 1 h 1/ ½			<i>Professeur Titulaire</i> (N° 1)	
<i>Elèves</i>	<i>Age au 1<sup>er</sup></i> <i>8<sup>bre</sup></i>	<i>Ad.ou à</i> <i>l'école</i>	<i>Ad.ou à la</i> <i>classe</i>		Ans mois	
2 <sup>e</sup> accessit ou 1875	Ans mois	13 janv 1871	28 9 <sup>bre</sup> 1871	O'Kelly	16. 3	
2 <sup>e</sup> Prix en 1875		23 9 <sup>bre</sup> 1871	Id Id	Dusantoy	21. 11	

<sup>293</sup> Suponemos que la clase tendría lugar en las horas del mediodía ya que el libro de clases del Conservatorio de París no es más preciso en la determinación de los horarios. De hecho en los posteriores libros de clases consultados de este centro de enseñanza el dato de la distribución horaria de las clases no aparece.

<sup>294</sup> “[...] La comunidad española manifiesta una fuerte tendencia a agruparse, siendo el IX *arrondissement* el sector más frecuentado. Los músicos viven próximos al Conservatorio –entonces situado en la esquina de las rues Sainte-Cécile y Conservatoire- mientras que los pintores se encuentran en el extremo norte, cerca de Montmartre y del boulevard de Clichy. Los que escalan puestos en la sociedad, se trasladan a vivir a los *arrondissements* VII y XVI de la Rive Droite [...]”. Bergadá Armengol, Montserrat: “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, Madrid, SGAE, 1998, p. 110.

<sup>295</sup> Tableau des clases 1875-1876. Archives Nationales Paris. AJ. 37 99.

1 <sup>er</sup> . Acct en 74-ac. En 1875		22 8 <sup>bre</sup> 1872	26 8 <sup>bre</sup> 1872	Falkenberg	21. 11	Eludesterm 30 7 <sup>bre</sup> 1876
1 <sup>er</sup> . accessit en 1875		Id Id	Id Id	Rabeau	14. 6	
À concours en 1875		23 8 <sup>bre</sup> 1873	28 8 <sup>bre</sup> 1873	Case	23. 3	Dèm. 6 août 76
2 <sup>e</sup> . Prix en 74. ac. 1875		19 X <sup>bre</sup> 1867	Id Id	Torrent	21. 3	
		17 9 <sup>bre</sup> 1873	31 8 <sup>bre</sup> 1874	Mathé	12. 5	
		27 X <sup>bre</sup> 1873	Id Id	Mockers	16. 3	Dèm 22 mars 1876
		26 8 <sup>bre</sup> 1874	Id Id	Frène	15. 6	
		Id Id	Id Id	Chevillard	15.11	
		Id Id	Id Id	Adour	17.7	
		25 8 <sup>bre</sup> 1875	4 9 <sup>bre</sup> 1875	Tragó	19. ”	
		Id Id	Id Id	Forster-Forter	18. ”	

El libro de clases para el curso siguiente 1876-1877 nos informa de que Tragó cambia de domicilio en París. A partir de este curso se aloja en la *rue Troyon n° 10*. Esta calle se encontraba muy próxima al domicilio anterior puesto que era una de las vías adyacentes a la avenida Wagram. Tragó conservará la misma dirección en el siguiente año académico. Estos datos nos muestran que el pianista español residió siempre en este distrito del centro de París durante su estancia en la capital.

También figuran anotados en el libro de clases los premios conseguidos por Tragó durante su formación en el Conservatorio de París. Sin embargo observamos que en este documento ya no se especifica el horario de las clases o el sexo de los alumnos. A partir del curso 1876-1877 este tipo de datos no se reflejarán en los libros de clases<sup>296</sup>.

TABLEAU DES CLASSES 1876-1877							
Classe de M. Mathias							
<i>Élèves</i>	<i>Age au 1<sup>er</sup> 8<sup>bre</sup></i>	<i>Ad. ou à l'école</i>	<i>Ad. ou à la classe</i>		Ans mois		
2 <sup>d</sup> aces. en 1875 a.c. 1876	Ans Mois	13 janv. 1871	28 9 <sup>bre</sup> 1871	O'Kelly	17. 3		4 9 <sup>bre</sup> 1876
2 <sup>d</sup> . Prix en 1875 ac. 1876		23 9 <sup>bre</sup> 1821	Id. id.	Dusantoy	22. 11	Rayé 1 <sup>er</sup> . 8 <sup>bre</sup> .	

<sup>296</sup> Tableau des classes 1876-1877. Archives Nationales Paris. AJ. 37. 100.

						1877	
2 <sup>d</sup> . Prix en 1876		22 8 <sup>bre</sup> 1872	26 8 <sup>bre</sup> 1872	Rabeau	15. 6	1 <sup>er</sup> . Prix 1877	
2 <sup>d</sup> Prix en 74-ac 1875-76		19 X <sup>bre</sup> 1867	28 8 <sup>bre</sup> 1873	Torrent (Réintégré)	22. 3	Dèm. 1 <sup>er</sup> . Juin 77	
1 <sup>er</sup> . Acct en 1874-ac 1875- 76		22 8 <sup>bre</sup> 1872	26 8 <sup>bre</sup> 1872	Falkenberg (Réintégré)	22. ”	Rayé 1 <sup>er</sup> . 8 <sup>bre</sup> 1877	
		17 9 <sup>bre</sup> 1873	31 8 <sup>bre</sup> 1874	Mathé	13. 5		
A concouru en 1876		26 8 <sup>bre</sup> 1874	Id Id	Frène	16. 6		
		id id	Id Id	Chevillard	16. 11		
		id id	Id Id	Adour	18. 7		
2 <sup>d</sup> Prix en 1876		25 8 <sup>bre</sup> 1875	4 9 <sup>bre</sup> 1875	Tragó	20. ”	1 <sup>er</sup> Prix 1877	
		id id	Id Id	Forter	19. ”		
		28 8 <sup>bre</sup> 1876	31 8 <sup>bre</sup> 1876	Fournier	15. 5		
		id id	Id Id	Fritsch	16. 9		
		14 8 <sup>bre</sup> 1873	Id Id	Maton	18. 2		

Tragó obtiene el segundo premio de piano en el Concurso Público del Conservatorio de París celebrado el 25 de julio de 1876. Compartía este galardón con Rabeau, otro de los alumnos de Mathias.

Había dos tipos de concursos en el Conservatorio de París, los concursos a puerta cerrada o “*concours a huis clos*” y los concursos públicos o “*concours publics*”. En los concursos a puerta cerrada participaban alumnos de las disciplinas de solfeo, armonía sola o armonía con acompañamiento, órgano, teclado (clavier), contrabajo, arpa y fuga. En los concursos públicos intervenían alumnos de canto, piano, ópera cómica, tragedia y comedia, ópera, instrumentos de cuerda e instrumentos de viento. Los concursos se desarrollaban durante el mes de julio, generalmente la última semana.

A los concursos públicos de piano de las clases de hombres se habían presentado 18 alumnos. La obra que los concurrentes tenían que interpretar era el primer tiempo (*allegro*) de la sonata para piano de Beethoven nº 32 en *do menor*, op.111.

El jurado encargado de valorar las interpretaciones en los concursos de piano de 1876 estaba integrado por pianistas y compositores de reconocida notoriedad en aquella



época. Algunos de los miembros del jurado no ejercían la docencia en el Conservatorio pero su prestigio profesional era tan importante que se requería su presencia como miembros del tribunal. Presidía el jurado el director del Conservatorio Ambroise Thomas, a éste lo acompañaban los compositores Camille Saint-Saëns y Jules Massenet, que a partir de 1878 entraría a formar parte del claustro del Conservatorio como profesor de composición. Se encontraban también en el jurado el pianista de origen austriaco Henri Herz, Louis Diémer, el posterior sucesor de Marmontel al frente de las clases de piano del Conservatorio y uno de los grandes concertistas franceses. También formaban parte del jurado músicos como Alexis-Henri Fissot, Auguste Wolff, y los virtuosos del piano Theodore Ritter y el húngaro Stepehn Heller.

El primer premio de piano fue otorgado a Thibaud, alumno de Marmontel que entonces sólo tenían quince años. También recayeron en alumnos de Marmontel los primeros y segundos accésit concedidos.

En el mismo día se realizó el concurso público de piano femenino. La obra que las alumnas debían interpretar había sido compuesta por uno de los miembros del jurado. Se trataba del primer tiempo del segundo concierto para piano de Camille Saint-Saëns en *sol menor*. Hasta el momento los conciertos de Henri Herz y Charles Valentin Alkan habían sido los únicos interpretados en los concursos públicos en vida de los autores. El concierto de Saint-Saëns se sumaba a este reducido grupo de obras.

Treinta y cuatro alumnas participaban en el concurso femenino de piano. El primer premio recayó en la señorita Debillemont, una de las alumnas de Le Couppey, mientras que el segundo premio fue concedido a dos alumnas de la profesora Massart, las señoritas Miclos y Heyberger.

*“Concours de piano.- Membres du jury : MM. Ambroise Thomas, Henri Herz, Stephen Heller, Camille Saint-Saëns, Diemer, Fissot, Massenet, Ritter et Auguste Wolff.*

*Classe des hommes, 18 concurrents.- Premier morceau de la sonate op. 111 de Beethoven.*

*Premier prix, M. Thibaud, élève de M. Marmontel.*

*Second prix, MM. Tragó et Rabeau, élèves de M. Mathias.*

*Premier accesit, MM. Mestres et Bellacgue, élèves de M. Marmontel.*

*Second accesit, MM. Wiernsberger et Braud, élèves de M. Marmontel.*

*Classe des femmes, 34 concurrentes.- (Concerto en sol mineur de C. Saint-Saëns).*

*Premier prix, M<sup>lle</sup> Debillemont, élève de M. Le Couppey.*

*Second prix, M<sup>lles</sup> Miclos et Heyberger, élèves de M<sup>me</sup> Massart.*

Premier accésit, M<sup>lle</sup> Brzezicka, élève de M. Delaborde, MM. Lagoanère et Barreau, élèves de M<sup>me</sup> Massart, et Decagny, élève de M. Le Couppey.  
Second accessit, M<sup>lle</sup> Heilbronn, élèves de M. Le Couppey, Rousseau Hanywelt, élève de M<sup>me</sup> Massart, et Vatcher-Gras, élève de M. Le Couppey”<sup>297</sup>.

La prensa francesa y española recoge el desarrollo de los concursos del Conservatorio de París y menciona la obtención del segundo premio de piano por José Tragó. El compositor y crítico francés Pierre Octave Fouque<sup>298</sup> realiza en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* una valoración sobre los concursos públicos del Conservatorio y en particular sobre el concurso de piano.

Octave Fouque ensalza la interpretación de Alphose Thibaut que con sólo quince años tocó la obra de Beethoven con un gran sonido, un sentimiento profundo y un estilo verdaderamente sorprendente en un alumno tan joven. Sin embargo piensa que a excepción de Thibaut los alumnos de la clase de Marmontel mostraron poca preocupación por acercarse al carácter y al estilo de esta obra. Sin querer entrar en muchos detalles el crítico opina que hubo un error destacable en las interpretaciones de éstos. Los alumnos de Marmontel no respetaron los cambios de tempo indicados por Beethoven en la partitura. Para Fouque todos los alumnos de esta clase interpretan con cierta afectación buscando efectos mundanos y artificios que en la sonata de Beethoven están fuera de lugar.

A continuación el crítico comienza a hablar de la interpretación de los alumnos de Mathias. Fouque escribe que Mathias, a diferencia de Marmontel, parece haber dejado menor libertad interpretativa a sus discípulos y ello tuvo como recompensa los buenos resultados logrados por Tragó y Rabeau. Los dos jóvenes intérpretes supieron entender el carácter de la sonata de Beethoven interpretándola con un ataque limpio y preciso característico de los alumnos de Mathias. No obstante el crítico musical echa en falta un estilo interpretativo más desarrollado e independiente. Quizás esta sea la razón por la que los miembros del jurado no concedieron a los alumnos de Mathias el primer premio “ [...] Tragó et Rabeau, qui ont obtenu le second prix. Ces deux jeunes artistes ont parfaitement compris la sombre énergie du morceau qu’ils avaient à jouer, et en ont

---

<sup>297</sup> Les Annales du théâtre et de la Musique, 1876, p. 840-841.

<sup>298</sup> Pierre Octave Fouque (1844-1883) Compositor y crítico francés. Estudió órgano en París con Charles Alexis Chauvet y composición en el Conservatorio de París con Ambroise Thomas. Escribió críticas en publicaciones periódicas como *L’Avenir National*, *La Revue et Gazette Musicale*, *Le Ménestrel*, *L’Écho Universel* y *La République des Lettres*. Obtuvo un puesto en la Biblioteca del Conservatorio de París. Fue autor de numerosas composiciones y escritos sobre temas musicales.

assez bien rendu le caractère. Nous aurions voulu voir seulement, dans le jeu des élèves de M. Mathias, toujours net et précis comme d'habitude, un style plus large et plus d'indépendance [...]”<sup>299</sup>.

En otra de las publicaciones musicales francesas de la época, *L'Art Musical*, el crítico Henri Cohen muestra sus impresiones sobre el desarrollo de los concursos del Conservatorio. Realiza primeramente una introducción donde relata el ambiente de caluroso que se sufría el día de la celebración de los concursos de piano. Comenta que los concursos del Conservatorio se celebraron en medio de una intensa temperatura que sofocaba tanto a los miembros del jurado como al público asistente. Esta sensación asfixiante se veía agravada por el propio mobiliario de la sala. La tapicería que recubría los asientos y los respaldos e incluso las barandillas de los balcones, desprendía tanto calor que los asistentes utilizaron periódicos y otros papeles para proteger sus vestimentas del contacto con estos materiales.

Posteriormente Cohen comenta las interpretaciones de los alumnos concursantes. En primer lugar habla de Thibaut, primer premio de piano en el concurso masculino. Le califica como un virtuoso excepcional que con sólo catorce años es una segunda edición del famoso concertista francés Francis Planté.

Ensalza el buen mecanismo y digitación que mostraron en sus interpretaciones Tragó y Rabeau, aunque señala, al igual que el crítico Oscar Fouque, la falta de un estilo interpretativo más adecuado. “[...] MM. Trago et Rabeau, élèves de M. G. Mathias, ont obtenu le second prix. Tous deux ont d'excellents doigts et un bon mécanisme, mais leur style laisse un peu à désirer [...]”<sup>300</sup>.

Menciona también a los cuatro alumnos de Marmontel que obtuvieron los accésit. De Mestres et Bellacgue, ganadores del primer accésit, destaca su interpretación

---

<sup>299</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 43<sup>e</sup> année, n° 31, 30-VII-1876, p. 242. “[...] Tragó y Rabeau, que han obtenido el segundo premio. Estos dos jóvenes artistas han comprendido perfectamente la oscura energía de la obra que tenían que tocar, y han expresado bastante bien el carácter. Nosotros habríamos querido ver solamente, en la interpretación de los alumnos de M. Mathias, siempre limpia y precisa como de costumbre, un estilo más espléndido y mayor independencia [...]”.

<sup>300</sup> *L'Art Musical*, 15<sup>e</sup> année, n° 31, 3-VIII-1876, p. 244. “[...] Los señores Tragó y Rabeau, alumnos del señor G. Mathias, han obtenido el segundo premio. Los dos tienen excelentes dedos y un buen mecanismo, pero su estilo deja un poco que desear”.

distinguida, y de Wiernsberger et Braud, ganadores del segundo accésit, subraya su buena escuela y correcta interpretación.

Cohen manifiesta que el concurso femenino de piano se ha definido por el buen nivel interpretativo de todas las participantes. Destaca la interpretación de la señorita Debillemont, ganadora del primer premio, que cautivó al auditorio con su estilo brillante, lleno de gracia, juventud y naturalidad. Las ganadoras del segundo premio, señoritas Miclos et Heyberger, ya habían obtenido el año anterior el mismo galardón. La crítica comenta que en este año eran merecedoras junto con la señorita Debillemont del primer premio, sin embargo el jurado no creyó oportuno que tres alumnas lo compartieran.

Días más tarde la prensa española se hace eco del triunfo de Tragó. El diario *La Época* comenta la victoria de los músicos españoles en el extranjero. Se alude al éxito de dos jóvenes españoles que han obtenido galardones en los concursos del conservatorio de París. La señorita Gélabert era una de las compatriotas premiadas. Alumna de M. Saint-Yves Bax, obtuvo el segundo accésit en el concurso de canto con la interpretación de *L'air des Bijoux* de la ópera Fausto. Con estas palabras se refiere la prensa a la cantante “Una joven española, la señorita Gelabert ha obtenido un accésit de canto en el certamen del Conservatorio de París, habiendo merecido más, según la opinión general de los diarios franceses”<sup>301</sup>.

José Tragó es el otro alumno del que se habla. La crítica reseña el triunfo del joven madrileño y muestra cierto pesar porque Tragó no haya logrado el primer premio. En opinión de la prensa española tanto la señorita Gelabert como Tragó eran merecedores de mayores galardones, pero su condición de extranjeros les supuso un inconveniente a la hora de abrirse camino en el Conservatorio de París.

“[...] El Sr. Tragó merecía más que lo que ha obtenido, según la impresión general de cuantos le han escuchado; pero dadas las dificultades que tiene que vencer un artista extranjero para ser premiado en los certámenes del Conservatorio de París, los premios obtenidos por la señorita Gelabert y el señor Tragó son sumamente lisonjeros y prenda segura de un brillante porvenir [...]”<sup>302</sup>.

---

<sup>301</sup> *La Época*, año XXVIII, nº 8674, viernes 4-VIII-1876.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

Además, en esta reseña periodística se mencionan los éxitos de otros músicos españoles como el tenor Aramburu, que logra un contrato en el teatro italiano de París; o del tenor Marín y del barítono Padilla en la ciudad de San Petersburgo.

El 5 de agosto de 1876 tuvo lugar la ceremonia de distribución de premios con la que habitualmente se clausuraba el periodo de concursos. Era tradición que el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes pronunciase un discurso. En esta ocasión el Ministro Sr. Waddington ensalzó la labor en la enseñanza musical que se estaba llevando a cabo en el Conservatorio y dedicó unas palabras a los artistas fallecidos durante aquel año. El ministro también habló de las subvenciones para el Teatro Lírico y para el de la Ópera cómica, deseando que la crisis por la que pasaba este último pronto fuese superada. Anunció también un esperado aumento de sueldo para los profesores del Conservatorio. Una vez acabado el discurso se celebraba la distribución de premios que comenzaba por los alumnos que habían obtenido el premio de Roma. Finalmente se celebraba un concierto donde participaban los alumnos premiados<sup>303</sup>.

La consecución del segundo premio de piano sirve de estímulo para que el pianista madrileño profundice en el estudio del instrumento y logre conseguir al año siguiente el primer premio en los concursos públicos de piano celebrados el 24 de julio de 1887.

José Tragó figura en primer lugar de los alumnos de la clase de Mathias en el libro de clases correspondiente al curso 1877-1878<sup>304</sup>. Esta circunstancia es debida a que Tragó es el alumno más veterano de todos, pues ya tiene 21 años de edad; y también a que en este curso ha conseguido junto con Rabeau el primer premio de piano.

Observamos en el libro de clases otros galardones obtenidos por los alumnos de Mathias como los primeros accésit logrados por O'Kelly y Fournier en este año. Se mencionan además los alumnos que se presentaron al concurso de piano tanto en este curso como en otros anteriores pero que no obtuvieron galardón.

---

<sup>303</sup> *Les Annales du théâtre et de la Musique*, 1876, p. 846-847.

<sup>304</sup> Tableau des classes 1877-1878. Archives Nationales Paris. AJ. 37. 101.

Al finalizar el curso 1877-1878 Tragó termina sus estudios musicales como alumno oficial en el Conservatorio. La obtención del primer premio de piano es un brillante colofón a su vida académica.

TABLEAU DES CLASSES 1877-1878						
Classe de M. Mathias						
<i>Elèves</i>	<i>Age au 1<sup>er</sup> 8<sup>bre</sup></i>	<i>Ad.<sup>ou</sup> à l'école</i>	<i>Ad.<sup>ou</sup> à la classe</i>		<i>Ans mois</i>	
Premier Prix en 1877	Ans Mois	25 8 <sup>bre</sup> 1875	4 9 <sup>bre</sup> 1875	Tragó	21. "	
Id		22 8 <sup>bre</sup> 1872	26 8 <sup>bre</sup> 1872	Rabeau	16. 6	
1 <sup>er</sup> accessit en 1877		13 janv. 1871	28 9 <sup>bre</sup> 1871	O'Kelly	18. 3	
A concouru en 1877		17 9 <sup>bre</sup> 1873	31 8 <sup>bre</sup> 1874	Mathé	14.5	
A concouru en 1876-77		26 8 <sup>bre</sup> 1874	id id	Frène	17. 6	
A concouru en 1877		Id id	id id	Chevillard	17.11	
A concouru en 1877		Id id	id id	Adour	19.7	
		25 8 <sup>bre</sup> 1875	4 9 <sup>bre</sup> 1875	Forter	20. "	
1 <sup>er</sup> accessit en 1877		28 8 <sup>bre</sup> 1876	31 8 <sup>bre</sup> 1876	Fournier	16. 5	1 <sup>er</sup> Prix 1873
		Id id	Id Id	Fritsch	17.9	
		14 8 <sup>bre</sup> 1873	Id Id	Maton	19. 2	Rayé 30 juin 1873
		31 8 <sup>bre</sup> 1877	6 9 <sup>bre</sup> 1877	Meerlo	16. 3	
		Id id	id id	Ray	14. 7	
		22 8 <sup>bre</sup> 1876	id id	Kaiser	16. 4	

Los concursos públicos del Conservatorio de París para el año 1877 estaban fijados como era habitual en la última semana del mes de julio. El lunes 23 se celebraba el de canto, el martes 24 el de piano, el miércoles 25 el de tragedia y comedia, el jueves 26 el de ópera cómica, el viernes 27 el de instrumentos de cuerda<sup>305</sup>, el sábado 28 el de ópera y finalizaban los concursos el lunes 30 con la participación de los instrumentistas de viento. Una vez acabados todos los concursos se realizaba el acto de distribución de premios presidido por M. Brunet, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes<sup>306</sup>.

<sup>305</sup> En el jurado del concurso público para instrumentos de cuerda estaban nombres tan importantes como los directores de orquesta franceses Jules Padeloup, Edouard Colonne y el violinista español Pablo Sarasate. *Les annales du théâtre et de la musique*, 1877, p. 627.

<sup>306</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 44 année, n° 27, 8-VII-1877, p. 214.

El jurado del concurso de piano estaba presidido, al igual que el año anterior, por el director del Conservatorio, Ambroise Thomas. El director presidía todos los concursos tanto los celebrados a puerta cerrada como los públicos. Acompañaban a Ambroise Thomas en el jurado del concurso de piano una serie de relevantes personalidades de la vida musical francesa. Charles Delioux (1830-1880) era un compositor y renombrado profesor de piano de la capital francesa. El compositor Théodore Dubois (1837-1924) enseñaba armonía en el Conservatorio y con el paso del tiempo sustituirá a Ambroise Thomas en la dirección del centro. También ejercía la docencia desde hacía un año en el Conservatorio el pianista y compositor de origen norteamericano Ernest Guiraud (1837-1892). Figuraban además en el jurado el compositor Alphonse Duvernoy (1842-1907) y el organista Alexis Henri Fissot que ya había participado como jurado en el concurso de piano del año 1876. Completaban el tribunal el compositor y escritor francés Louis Lacombe (1818-1884), antiguo alumno del Conservatorio que había completado su formación pianística recibiendo lecciones de Czerny en Viena; el compositor y pianista francés Georges Pfeiffer (1835-1908) y el concertista de fama internacional Alfred Jaëll (1832-1882) pianista austriaco muy próximo a Liszt al que le unía una gran amistad<sup>307</sup>.

*“Concours de piano.- Membres du jury: MM. Ambroise Thomas, président ; Delioux, Th. Dubois, A. Duvernoy, Fissot, E. Guiraud, Jaëll, Lacombe et Georges Pfeiffer.*

*Classe des hommes, 21 concurrents.- Morceau de concours : Un fragment de la sonate de Schumann (en sol mineur) :*

*Premier prix, MM. Tragó, élève de M. Mathias; Jiménez, élève de M. Marmontel ; Rabeau, élève de M. Mathias.*

*Second prix, MM. Bellaigue et Debussy, élèves de M. Marmontel.*

*Premier accessit, MM. O’Kelly et Fournier, élèves de M. Mathias.*

*Second accessit, M. Guiard, élève de M. Marmontel.*

*Classe des femmes, 37 concurrentes.- Morceau de concours : Scherzo en si bemol mineur de Chopin.*

*Premier prix, M<sup>lles</sup> Heyberger et Miclos, élèves de M<sup>me</sup> Massart ; M<sup>lle</sup> Carrier-Belleuse, élève de M. Delaborde.*

*Deuxième prix, M<sup>lles</sup> Colombier, élève de M. Le Couppey, et Silberberg, élève de M<sup>me</sup> Massart.*

*Premier accessit, M<sup>lles</sup> Hailbron et Juliette Lévy, élèves de Le Couppey, et Chandelier, élève de M<sup>me</sup> Massart.*

*Deuxième accessit, M<sup>lle</sup> Welsch, élève de M. Delaborde ; M<sup>lles</sup> Moll et Blum, élèves de M. Le Couppey”<sup>308</sup>.*

<sup>307</sup> Alfred Jaëll contrajo matrimonio con la pianista y pedagoga francesa Marie Jaëll (1846-1925). La reseña periodística que nombra a los miembros del jurado no especifica el nombre que va unido al apellido Jaëll, con lo que puede hacer referencia tanto a Alfred Jaëll como a Marie Jaëll puesto que los dos cónyuges eran pianistas de reconocida fama. Sin embargo nos inclinamos a pensar que el miembro del jurado era Alfred Jaëll porque se nombra entre los demás hombres que componían el tribunal y no se especifica que es una mujer, amén de que en aquella época era bastante inusual que una mujer fuera miembro de un jurado de los concursos.

<sup>308</sup> *Les Annales du théâtre et de la Musique*, año 1877, p. 623-624.

La obra escogida para ser interpretada por los alumnos en el concurso de hombres era un fragmento de la segunda sonata en *sol menor* op. 22 de Schumann. Para el concurso femenino se había elegido el scherzo nº 2 en *si bemol menor* op. 31 de Chopin.

La elección de estas obras resultaba novedosa, especialmente en el caso de la sonata de Schumann, compositor que despertaba cierta controversia entre los críticos. Charles Bannelier, comentarista de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*<sup>309</sup>, considera acertada la elección de esta obra. Argumenta que si los conciertos de Hummel, Kalkbrenner, Moscheles y Herz han sido admitidos como repertorio de estudio del piano, a estas obras se deben añadir las de otros músicos como Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn y de compositores contemporáneos como Alkan, Saint-Saëns o Rubinstein. Estas partituras pueden formar un repertorio excelente que responda a las necesidades de las obras de concurso de grado superior. El argumento expuesto contrasta con el discurso de Henri Cohen, crítico de la revista *L'Art Musical*. Para Cohen, Schumann es el gran detractor de Meyerbeer, es un artista que ha demostrado muy poca inteligencia por haberse atrevido a escribir que la ópera *Los Hugonotes* no era más que una *farsa de feria*<sup>310</sup>.

Charles Bannerlier piensa que el allegro de la sonata en sol menor de Schumann guarda una estrecha relación con la obra de Beethoven. La inspiración beethoveniana de esta obra se refleja en elementos musicales como la forma melódica de las frases, ciertas combinaciones rítmicas o el sentimiento apasionado que está presente durante toda la obra. Es una obra cuya mayor dificultad de ejecución se basa en el respeto a los matices y elementos expresivos escritos por el autor. A pesar de estas características los alumnos de la clase de Marmontel hicieron, según este crítico, una interpretación muy libre de estas indicaciones, lo cual mermó considerablemente la brillantez y al espíritu de la obra. Bannelier contrapone la interpretación de la escuela de Marmontel y su “*tempo rubato*”<sup>311</sup>, sus acentos añadidos o incluso contrarios a los del autor, con la escuela de Mathias, más respetuosa con la partitura.

---

<sup>309</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 44<sup>e</sup> année, nº 30, 29-VII-1877, p. 236.

<sup>310</sup> *L'Art Musical*, 16<sup>e</sup> année, nº 31, 2-VIII-1877, p. 243.

<sup>311</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 44<sup>e</sup> année, nº 30, 29-VII-1877, p. 236. Comentario del crítico musical no exento de cierta ironía.



Tragó y Rabeau, alumnos de Mathias que en este año obtienen el primer premio de entre un total de 21 aspirantes, realizaron una interpretación digna de la escuela a la que representaban. Ambos hicieron gala de una ejecución más limpia y fiel a la obra que otros participantes. Es interesante mencionar que tanto Octave Fouque como Ch. Bannelier, los críticos de la *Revue et Gazette Musicale de París* que comentaron los concursos de París del año 1876 y del 1877 realizan la misma apreciación sobre la diferencia interpretativa entre los alumnos de Marmontel y los de Mathias.

Compartía el primer premio con los dos alumnos de Mathias el cubano M. Jiménez, alumno de Marmontel, que con anterioridad había obtenido el primer premio del Conservatorio de Leipzig. El segundo premio fue también para dos alumnos de Marmontel: Bellaiges y el que más tarde sería uno de los compositores franceses más afamados: Claude Debussy.

En el concurso público había también otra prueba consistente en la interpretación de una obra a primera vista. Se trataba de una composición del profesor y miembro del jurado Théodore Dubois. Los alumnos que sobresalieron en su interpretación fueron O'Kelly y Fournier, alumnos de Mathias, y Jiménez y Debussy, alumnos de Marmontel. La referencia periodística no hace ninguna alusión a la interpretación de Tragó de la obra a primera vista, con lo que podemos deducir que fue correcta aunque sin llegar a destacar.

Al concurso femenino se presentaron 37 aspirantes, seleccionadas entre un total de 45 alumnas. Se señala la diferencia interpretativa entre las concursantes. Bannelier comenta que algunas de ellas abusaron del empleo del pedal produciéndose una mezcla sonora que interfería en la audición de los cambios armónicos.

La clase de Mme. Massart había sido la que mayores laureles había conquistado, obteniendo dos primeros premios, un segundo y un primer accésit. Entre las galardonadas sobresalía la joven de quince años Heyberger, hija de un conocido profesor de solfeo, la cual había seducido al público con un estilo interpretativo dulce y lleno de habilidad. La prensa también ensalza la interpretación de la señorita Miclos,

alumna también de Massart y justa ganadora del primer premio al tocar la obra de Chopin con una interpretación limpia y vigorosa.

En el concurso femenino también se realizó el ejercicio de lectura a primera vista. La composición pertenecía al pianista y miembro del jurado Ernest Guiraud. A pesar de que la obra era un poco más sencilla de interpretar que la del concurso masculino, la crítica menciona que las aspirantes no estuvieron muy acertadas en su interpretación<sup>312</sup>.

Henry Cohen en la revista *L'Art Musical* escribe sus impresiones sobre los concursos de piano del conservatorio parisino. Reflexiona sobre la excesiva duración de los concursos en este año. Se habían presentado un total de 58 aspirantes entre hombres y mujeres. Cada uno de ellos debía interpretar la pieza obligada para el concurso más otra partitura leída a primera vista. Cohen calcula matemáticamente que el total de obras interpretadas había sido de 116, lo que supuso que la duración total de este evento superase las once horas, convirtiéndose en uno de los más largos recordados hasta la fecha.

Cohen reseña las interpretaciones de los alumnos que han obtenido el primer premio. De entre ellos destaca la ejecución virtuosa de Tragó, a la que hace referencia de la siguiente manera “ [...] le jeu de M. Tragó se distingue par une grande virtuosité: Le seul reproche que puisse lui être adressé porte sur la nature de son jeu, sans suspension ni temps d'arrêt [...]”<sup>313</sup>.

El crítico ha percibido en el pianista una correcta ejecución, aunque quizás en su opinión el músico debiera haber subrayado ciertos elementos interpretativos para conseguir una interpretación más efectista. De hecho considera que las interpretaciones de Rabeau y Jiménez han sido mucho más matizadas y “simpáticas”[sic], en contraposición a la frialdad expresada por el pianista madrileño. A pesar de este análisis del crítico, la presunta frialdad interpretativa de Tragó es un pequeño defecto que se diluye ante la interpretación brillante y rigurosa realizada por el músico.

---

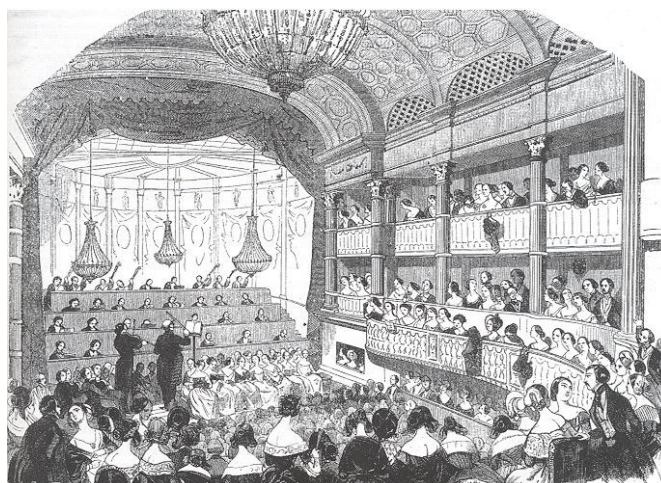
<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 236-238.

<sup>313</sup> *L'Art Musical*, 16<sup>e</sup> année, n° 31, 2-VIII-1877, p. 243. “La interpretación del señor Tragó se distingue por un gran virtuosismo: El único reproche que se le pudiera dirigir se encuentra en la naturaleza de su toque, sin suspensión ni tiempos de interrupción.

Unos días más tarde la prensa española informa del triunfo obtenido por Tragó en París. El entusiasmo ante esta noticia queda reflejado en las vehementes y extensas críticas de los periodistas españoles. El corresponsal en París del diario *La Época*, que firma la crónica con el pseudónimo *De Zitas*, comenta la manera en que se desarrolló el concurso de piano parisino. Alaba el éxito obtenido por Tragó y por el cubano Jiménez, ambos compatriotas españoles puesto que en aquella época Cuba era todavía colonia española.

*De Zitas* relata el ambiente de expectación que había en el teatro del Conservatorio desde las nueve de la mañana, hora en que comenzaba el concurso. A este acto se accedía por invitación pues las dimensiones del auditorio eran reducidas para la gran demanda de público que deseaba asistir. Incluso el corresponsal cuenta que en la parte alta del teatro había unas localidades para la gente que no tenía invitaciones, pero que para conseguir alguna de éstas era necesario guardar cola desde las primeras horas de la madrugada.

Entre el público se encontraban además de los profesores y alumnos del Conservatorio, críticos musicales, aficionados y los amigos y parientes de los alumnos concursantes. En un palco frente al escenario se situaba el jurado del concurso; ante él iban ejecutando las dos piezas del concurso los alumnos, cuyos nombres habían sido previamente anunciados por un ujier.<sup>314</sup>



---

<sup>314</sup> La imagen siguiente muestra la sala de conciertos del Conservatorio de París “Planche VII. - La grande salle du Conservatoire de musique et de déclamation milieu du XIX<sup>e</sup> siècle”. Se encuentra en el siguiente catálogo: Dunan Elisabeth: *Archives Nationales Paris, inventaire de la série AJ37 tome premier (Aj 37 1 á 375)*, París, Ministère D’etat chargé des affaires culturelles, direction des archives de France, 1971, p. 52.

El apasionamiento con que el crítico español habla de la interpretación de José Tragó contrasta con el mayor laconismo de los críticos franceses. Sin embargo el periodista español a pesar de su narración del desarrollo de los acontecimientos y la gran acogida del intérprete español por parte del público, no se detiene a analizar la interpretación de Tragó en términos musicales. Al contrario que sus colegas franceses parece ser que *De Zitas* no tenía el suficiente conocimiento musical como para realizar una crítica más técnica. No obstante sus comentarios contribuyen a ampliar nuestra visión sobre el desarrollo del concurso, y nos relatan las dificultades que tenían que vencer los artistas españoles para triunfar en el extranjero.

“[...] El joven Tragó, dotado de elevada estatura y distinguido porte, estaba en el escenario; se sienta, hace lanzar al piano enérgicamente dos o tres notas, y el silencio se hace, quedando el público pendiente de sus dedos, y escuchando atentamente, para no perder ni una nota, hasta que concluyó la pieza, en cuyo momento se indemnizó de los minutos de silencio que había guardado, manifestando su entusiasmo por medio de calurosos aplausos; lo mismo sucedió al terminar la segunda pieza, y Tragó se retira en medio de generales muestras de aprobación.

Después de haberle oído, la duda no era posible; el público le había otorgado el primer premio, y al Jurado no le quedaba más que hacer sino el papel de los reyes constitucionales en la formación de las leyes, sancionar, y efectivamente sancionó.

[...] dudo que pueda olvidar las palabras que hoy le ha dirigido monsieur Ambroise Thomas: “*Mr. Tragó le Jury vous a acordé le premier prix*”.

Esto es, la distinción más grande que se puede conceder, el primer premio del primer Conservatorio del mundo [...]”<sup>315</sup>.

Una vez terminados los concursos se celebró como era tradicional el acto de distribución de premios que tuvo lugar el 4 de agosto. El Ministro de Instrucción Pública, M. Brunet leyó el acostumbrado discurso que daba comienzo al acto, teniendo palabras de homenaje para el anterior director del Conservatorio, Daniel Auber. Concedió la distinción de la palma académica a los profesores Mme. Massart, de piano, Obin de ópera o Saint-Yves Bax de canto, y anunció la concesión del grado de comandante de la legión de honor al compositor Charles Gounod.

Después del discurso el alumno premiado con el primer accésit en el concurso de tragedia, M. Guitry, leyó la relación de alumnos a los que se les habían otorgado los premios donados por particulares. Los alumnos ganadores del primer premio de canto, tanto de la clase de hombres como de la de mujeres, obtuvieron una bonificación de 300 francos donada por la señora Guérineau. La señora Ravinet, viuda de Nicodamy, un antiguo profesor del Conservatorio, donó un premio de 500 francos para el ganador del primer premio de armonía y acompañamiento y para el primer premio de trombón. Se

---

<sup>315</sup> *La Époque*, año XXIX, n° 9024, lunes 30-VII-1877.

obsequió con el premio *Georges Hain*, consistente en una donación de 100 francos, a la alumna ganadora el primer premio de violoncello. Por último la señora viuda de Érard obsequió, como venía haciendo desde años anteriores, dos pianos a los ganadores del concurso de piano masculino y femenino. Uno de estos magníficos instrumentos fue concedido a José Tragó, pues había sido de los tres alumnos ganadores del primer premio el que mayor puntuación había obtenido, y otro fue entregado a la señorita Heyberger<sup>316</sup>.

Tragó copia en su álbum de prensa estas palabras manuscritas que constaban en el *Boletín de Repartición de Premios del Conservatorio de París*.

“DON ÉRARD

Madame V<sup>e</sup> ÉRARD, voulant encourager les élèves “qui font de l’étude du Piano le but de leur carrière,” a mis à la disposition de l’administration des Beaux-Arts deux pianos à queue destinés à l’Élève, classes des hommes, et à l’Élève, classes des femmes, qui auront remporté aux concours le Premier Prix de Piano.

M. TRAGO et M<sup>lle</sup> HEYBERGER ayant remporté le Premier Prix de Piano, à l’unanimité, aux concours de 1877, les instruments donnés par M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> ÉRARD ont été attribués à ces deux élèves”<sup>317</sup>.

Debemos recordar que la fábrica francesa Érard era una de las más prestigiosas de Europa. Sébastien Érard había sido el fundador de esta factoría a finales del siglo XVIII. Su constante investigación había aportado importantes novedades en el mecanismo del instrumento. Entre ellas destacan el *agraffe*, una pequeña púa metálica horadada a través de la cual pasaba la cuerda y permitía mantener las cuerdas en su exacto lugar después del golpe del martillo. El *pedal celeste* o *voz angélica* fue otra de las invenciones introducidas por Érard. Consistía en un finísimo fieltro interpuesto entre los macillos y las cuerdas que lograba un cálido efecto sonoro. Pero sin duda la innovación más importante creada por Érard fue el mecanismo de *doble escape* patentado en 1821. El sistema permitía dominar mejor la velocidad que había que imprimir al macillo y obtener una nueva percusión sin dejar que la tecla volviera enteramente a la posición de

---

<sup>316</sup> *L’Art Musical*, 16<sup>e</sup> année, n° 32, 9-VIII-1877, p. 249. También hace referencia a los premios donados por particulares la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 44 année, n° 32, 12-VIII-1877, p. 254.

<sup>317</sup> Manuscrito incluido en el álbum de prensa particular de prensa de José Tragó. “Don Érard. La señora viuda de Érard, queriendo animar a los alumnos “que hacen del estudio del piano el fin de su carrera”, ha puesto a disposición de la administración de Bellas Artes dos pianos de cola destinados, al alumno, clase de hombres, y a la alumna, clase de mujeres, que habrán de ganar en el concurso el Primer Premio de Piano.

El señor Tragó y la señorita Heyberger habiendo obtenido el Primer Premio de Piano, por unanimidad, en los concursos de 1877, los instrumentos donados por la señora viuda de Érard han sido otorgados a estos dos alumnos”.

reposo. Este invento favorecía especialmente todos los pasajes de gran velocidad, especialmente los de notas repetidas, los trinos o los trémolos<sup>318</sup>. Todos estos avances nos hacen deducir que el piano con el que fue obsequiado Tragó fuera en aquella época uno de los modelos más novedosos y perfeccionados mecánicamente.

Probablemente fuera en la solemne distribución de premios cuando además de hacer entrega del piano Érard, le fuera impuesta la medalla que le acreditaba como ganador del primer premio de piano. Esta condecoración tiene grabada en una de sus superficies una corona de laurel que circunscribe a las palabras *République Française*. En la cara opuesta esta inscrita la siguiente leyenda: *Conservatoire de Musique et de Déclamation. 1er Prix de piano. Mr. Tragó 1877*.

Una vez finalizada toda la ceremonia de entrega de premios se celebraba el tradicional concierto de clausura del acto en el que participaban los alumnos premiados. No tenemos constancia de que participara Tragó, sin embargo sí intervino la señorita Heyberger, alumna premiada con el primer premio de piano. Ésta dio comienzo al concierto con el *scherzo* de Chopin que tanto éxito la había proporcionado en el concurso. Mostraron también sus cualidades artísticas en este concierto los primeros premios de canto, la alumna premiada con el primer premio de violoncello, los primeros premios de ópera cómica amén de los de tragedia y comedia<sup>319</sup>.

Tragó quiso celebrar su triunfo con un grupo de músicos españoles que se encontraban en París. De este acontecimiento nos informa ampliamente Arturo Bel-Asa en el diario *El Imparcial*.

El laureado pianista reunió en un establecimiento parisino a sus amigos y admiradores para festejar el éxito con una espléndida comida. Había acudido a esta celebración el padre de Tragó, que tanto apoyo había proporcionado al pianista desde los primeros pasos en su carrera. Presidía el banquete Emilio Arrieta, que había llegado

---

<sup>318</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op. cit., pp. 121-123.

<sup>319</sup> *Les annales du théâtre et de la musique*, año 1877, p. 629. “Voici quel en était le programme: 1º Scherzo pour le piano de Chopin, exécuté par M<sup>lle</sup> Heyberger; 2º Air de *Guillaume Tell*, “Asile héréditaire”, chanté par M. Sellier; 3º Thème de Haendel, varié pour le violoncelle par M. Franchomme, exécuté par M<sup>lle</sup> Gatineau; 4º Scène du 5º acte de *Bajazet*, jouée par M<sup>lle</sup> Jullien et M. Guitry; 5º Scène du deuxième acte de *Tartuffe*, jouée par M. Barral, M<sup>lles</sup> Carrière et Sisos; 6º Fragments du deuxième acte du *Songe d’une nuit d’été*, par M<sup>lle</sup> Mendès et M. Jourdan; 7º Scène et duo du quatrième acte de *La Favorite*, par M<sup>lle</sup> Richard et M. Tallazac”.

de presenciar los concursos del Conservatorio de Bruselas. Figuraban también entre los invitados el profesor de piano Leal, y Ruperto Chapí, que se encontraba en París para perfeccionar su conocimiento del panorama musical europeo, aprovechando su condición de Pensionado de la Academia Española de Roma<sup>320</sup>. Completaban la lista de invitados personalidades vinculadas a la embajada española como el vicecónsul de España en París el señor Ponte y el editor francés Choudens.

“[...] En una de las atractivas y refinadas fondas que enlazan los Campos Elíseos con el bosque de Bolonia [...] reunía el domingo el joven artista Sr. Tragó, acompañado de su padre, que tanto conocen los círculos bursátiles de Madrid, a unos cuantos de sus admiradores y amigos para festejar en espléndido banquete [...] Presidíalo Arrieta, nuestro gran maestro, como en representación inmejorable de la música española en su despertar: frente a él se sentaba el vicecónsul de España en París Sr. Ponte: representando a Francia asistía el editor Choudens lleno aún de los gratos recuerdos que su corta visita a Madrid ha dejado en su memoria; en nombre de la amistad concurrían; Mediano al cabo de 10 años de residencia en París, admirador del trabajo y virtudes del pueblo que lo habita: los hermanos Trigueros, del consulado, y Astiz, hijo del banquero de este nombre en Madrid, como compañeros estaban: Leal, profesor de piano, y Chapí, el pensionado de España en el extranjero para el estudio de la música, que compartía con el laureado las miradas orgullosas y esperanzadas de todos, tocándole al autor de estas líneas la representación de los lectores con quienes se comunica [...]”<sup>321</sup>.

Arrieta se dirigió a Tragó y Chapí con palabras de aliento y elogio que arrancaron de los concurrentes grades aplausos. Debemos recordar que Chapí había sido discípulo de Arrieta en la clase de composición del Conservatorio de Madrid, y que el propio Arrieta impulsó desde su cargo de director del Conservatorio la formación de los músicos españoles en el extranjero. Su empeño en este propósito se manifiesta en estas palabras pronunciadas en el discurso leído en la inauguración del curso 1874-1875: ¿A qué van hoy nuestros compositores pensionados a Roma?- exclaman muchos que pretenden de sabios. – Sencillamente, a lo mismo que van los compositores pensionados en Francia, Bélgica y otros países mucho más ilustrados que el nuestro: a hacerse artistas”<sup>322</sup>.

Arrieta también mostró su deseo de que los éxitos conseguidos por los músicos españoles fuera de su país sirvieran de estímulo y de apoyo a las nuevas generaciones de músicos españolas. “Ved los frutos, diré en España, ¿nos negareis ayuda?”. Estas son

---

<sup>320</sup> Ruperto Chapí fue nombrado Pensionado de número en la Academia Española de Roma el 23 de diciembre de 1874 y tomó posesión de su puesto en Roma el 16 de junio de 1875. Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1995, p. 61.

Chapí en París está en condición de pensionado de número en su tercer año. El 5 de mayo de 1878 será también nombrado pensionado de mérito con lo que disfrutará de dos pensiones simultáneamente. Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...*, p. 77.

<sup>321</sup> *El Imparcial*, “Los lunes del Imparcial”, año XI, nº 3663, lunes 6-VIII-1877. Sobre esta celebración también encontramos información en *El Pentagrama*, nº 2, 25-III-1894, p. 1.

<sup>322</sup> Arrieta, Emilio: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875 en la Escuela Nacional de Música el día 2 de octubre*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1874, p. 9.

algunas de las palabras pronunciadas por Arrieta en aquella celebración que recoge el corresponsal en París de *El Imparcial*.

El Director de la Escuela de Música y Declamación cumplió su propósito de transmitir a los músicos españoles el triunfo obtenido por sus compatriotas. Arrieta aprovechó la lectura de su discurso inaugural del año académico 1877-1878 para mencionar el éxito logrado por Tragó. De este solemne momento nos ha quedado constancia por escrito.

“[...] ¡Que los vencedores en nuestros certámenes artísticos reproduzcan sus victorias en lejanos y cultos países, como acaba de acontecer en la capital de Francia! Me refiero al señalado triunfo del antiguo alumno de la clase de piano del Sr. D. Eduardo Compta, D. José Tragó.

Este distinguido joven y ya eminente artista, después de terminar aquí brillantemente sus estudios y de haber obtenido un primer premio, marchóse a París en busca de nuevos laureles, matriculándose en aquel célebre Conservatorio y poniéndose bajo la dirección del acreditado profesor Mr. Mathias.

Yo he tenido el gusto de visitar la habitación de estudio de nuestro Tragó, y he podido admirar las elocuentes huellas de su constancia ejemplar en el trabajo.

Aquella alfombra colocada delante de la banqueta del piano, completamente destrozada, y otras señales del mismo orden, me revelaron claramente las largas y repetidas horas que había pasado en aquel sitio, un día y otro hasta el momento mismo en que debía verse el resultado de sus heroicos esfuerzos y levantados pensamientos.

Muchos fueron los brillantes jóvenes que tomaron parte en los concursos de piano del Conservatorio francés. La lucha fue empeñada; pero entre los entusiastas vítores del apiñado e inteligente público, que contribuía a dar mayor interés e importancia al acto con su presencia, nuestro antiguo alumno y compatriota, D. José Tragó, fue proclamado “primero entre los que ganaron el primer premio”. Además del diploma correspondiente le valió esta señalada y envidiable victoria un magnífico piano de cola de la acreditada fábrica de Érard. Esto, en buen castellano, se llama “ganar honra y provecho [...]”<sup>323</sup>.

### **3.3.3. La aportación de Georges Mathias a la formación pianística de José Tragó.**

Durante los años que José Tragó estudió en la clase de Georges Mathias el pianista madrileño perfeccionó sus conocimientos sobre la interpretación pianística. Mathias era el único discípulo de Chopin que ejercía la docencia en el Conservatorio de París. Su figura resultaba trascendental para transmitir las ideas pianísticas de Chopin a las nuevas generaciones de intérpretes.

---

<sup>323</sup> Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación. Aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878. Imp. y Fund. de la Viuda e Hijos de J. A. García, Calle de Campomanes, número 6. 1878.



Resulta complejo analizar las concepciones interpretativas que inculcó Mathias en su discípulo madrileño. Solamente encontramos un documento en el que objetivamente se recoja la pedagogía de Mathias. Este documento es el manuscrito que Tragó copió al inicio de sus clases con Mathias y del que posteriormente realizaremos un análisis más exhaustivo. Existen otra serie de fuentes que aunque no resulten concluyentes, sí pueden dilucidar alguna idea sobre la aportación de Mathias a la formación de José Tragó. Para ello estudiaremos las partituras de Mathias que Tragó tenía en su biblioteca o testimonios de otros alumnos de Mathias.

Es difícil determinar si Mathias transmitió a José Tragó aspectos ligados a la escuela chopiniana, ya que no contamos prácticamente con testimonios escritos tanto del alumno como del maestro que corroboren esta teoría. No se conservan cartas u otros tipo de fuentes en los que Mathias indicase a Tragó la manera en que se debían interpretar las obras de Chopin. Tampoco tenemos constancia de que Mathias hubiese relatado a su alumno alguna anécdota o vivencia sucedida en los años en que estudió con el músico polaco. El único testimonio escrito por Tragó que hace referencia a la labor de Mathias como transmisor de aspectos relacionados con la figura de Chopin, lo encontramos en el Discurso leído por Tragó ante la Academia de Bellas Artes el día de su recepción. En sus palabras Tragó no hace referencia a aspectos propios de la técnica pianística de Chopin aunque se considera conocedor del retrato artístico del músico polaco y de su estilo interpretativo, gracias a la mediación de su maestro Mathias.

“[...] La figura de este grande hombre es inmortal, pues mientras exista y palpite un corazón y un alma enamorada de la poesía, las obras de Chopin no pueden desaparecer. No logramos la fortuna de gozar de aquellos rasgos geniales que constituían su manera especial y única como pianista; pero estuvimos en relaciones directas con personas de su intimidad, y, gracias a ellas, conservamos un retrato artístico de aquel estilo melancólico, soñador y elegante cual ninguno. En lo que al eminentísimo maestro de piano se refiere, me alcanza un lejano parentesco con el autor de las *baladas* y de las *polonesas*; y es para mí un título de gloria que ostento, puesto que por mediación de tercera persona [Georges Mathias] bebí en sus admirables enseñanzas, habiendo sido, por espacio de cuatro años, discípulo de uno de los más considerados y queridos de tan egregio pianista compositor [...]”<sup>324</sup>.

Mathias dejó constancia de la manera en que se debían de afrontar aspectos interpretativos de las obras de Chopin en diversos escritos. Algunos de sus alumnos reflejaron en sus obras didácticas consejos técnicos que habían aprendido en las clases

---

<sup>324</sup> Tragó Arana, José: *Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1907, pp. 57-8.

de Mathias así como algún testimonio o anécdota que les había relatado su profesor sobre Chopin.

Constantin Piron afirmaba que Mathias transmitía el consejo de Chopin de acariciar la tecla y no golpearla de la siguiente manera: “Usted debería moldear el teclado con una mano de terciopelo y sentir la tecla en vez de golpearla”<sup>325</sup>. Frederick Nieks relataba que Mathias le había dicho que “el método de enseñanza de Chopin era absolutamente de la vieja escuela *del legato*, de la escuela de Clementi y Cramer. Por supuesto, él lo había enriquecido con una gran variedad de ataques; el había obtenido una variedad maravillosa de tonos y matices”<sup>326</sup>. Raoul Pugno narra el consejo que Mathias le dio sobre la manera de interpretar el nocturno de Chopin en fa sostenido mayor, op. 15 nº 2.

“A pesar de la indicación metronómica [ $\text{♩} = 40$ ], pienso que este nocturno es generalmente tocado demasiado rápido. La tradición me fue transmitida por mi maestro Georges Mathias quien lo había estudiado con Chopin, y me pareció que la indicación metronómica podía corresponder mejor a un compás en 4/8 que al tiempo indicado de 2/4. Respecto al cambio en la segunda sección [*Doppio movimento*, compases 25 y siguientes], lo toqué a 52 la corchea. De otra manera, en un tiempo diferente, este nocturno pierde todo su carácter de envolvente intimidad”<sup>327</sup>.

En el prólogo escrito por Mathias al libro de Isidoro Philipp *Exercices quoditiens tirés des oeuvres de Chopin*, el profesor del Conservatorio de París deja constancia de muchas de sus ideas sobre la interpretación de las obras de Chopin. En este escrito cuenta cómo Chopin exigía a sus discípulos interpretar la música primero en *legato* y con un *tempo* lento. También comenta el *rubato*, uno de los conceptos más

---

<sup>325</sup> “Caress the key, never bash it! Chopin could say. And his pupil Georges Mathias would add, repeating Chopin’s advice, that “You should, so to speak, mould the keyboard with a velvet hand and feel the key rather than striking it!”. Piron, Constantin, *L’Art du piano*, Paris, Arthème Fayard, 1949, p. 115. Citado en Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher ...* Op. cit., p. 31.

<sup>326</sup> “As to Chopin’s method of teaching, it was absolutely of the old *legato* school, of the school of Clementi and Cramer. Of course, he had enriched it by a great variety of touch; he obtained a wonderful variety of tone and nuances of tone”. Nieks, Frederick: *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Londres, Novello, [1902], 3ª edición, vol II, p. 181-2. Citado en Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher...*, p. 32.

<sup>327</sup> “In spite of the metronome marking [ $\text{♩} = 40$ ], I think this Nocturne is generally played too fast. The Tradition was passed on to me by my teacher Georges Mathias who himself studied it with Chopin, and it seemed to me that the metronome marking would correspond better to a bar at 4/8 than to the 2/4 time indicated. I played it at 52 to the quaver, respecting the change in the second section [*Doppio movimento*, bars 25 ff]. Otherwise, at a different tempo, this Nocturne loses all its character of enveloping intimacy. Pugno, Raoul, *Les Leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin*, Paris, Librairie des Annales, 1909, p. 66. Citado en Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher...*, p. 79.

característicos del estilo de Chopin, que consiste en subrayar la línea melódica volviéndola independiente respecto del acompañamiento.

“Toda persona sabe que el rubato es una indicación a menudo encontrada en la música antigua; su esencia es la fluctuación del movimiento, uno de los principales modos de expresión en la música, esto es la modificación de tono y de tiempo, como en el arte o la oratoria, por medio de lo que el orador, movido por esta o aquella emoción, sube o baja su voz, y acelera o prolonga su dicción. Así el rubato es un matiz de movimiento, envolviendo la anticipación y el retraso, la ansiedad y la indolencia, la agitación y la calma; pero ¡qué moderación es necesaria en su uso, y de la que tan excesivamente a menudo se abusa! [...] Había otro aspecto: Chopin, tal como Mme. Camille Dubois explica tan bien, a menudo requería que la mano izquierda tocara simultáneamente, ejecutando el acompañamiento, debiendo mantener un tiempo estricto, mientras la línea melódica debía disfrutar de libertad de expresión con fluctuaciones de velocidad. Esto es realmente posible; usted puede estar adelantado, usted puede estar retrasado, las dos manos no están en fase; entonces usted realiza una compensación que restablece el conjunto. En la música de Weber, por ejemplo, Chopin recomendó esta manera de tocar. Él a menudo me decía que hiciese uso de ello, parece como si todavía le oyese: En la sonata en *la bemol* op. 39, en el pasaje en *la bemol* del *agitato* del *Concertstück* [op. 79, primer movimiento, compases 57 y siguientes]”<sup>328</sup>.

También en el prólogo al libro de Isidore Philipp, Mathias comenta sus impresiones y la admiración que le causaba la manera de tocar que poseía su maestro.

“Chopin como un pianista? Ante todo, aquellos que han oído a Chopin bien podrían decir que nada remotamente se parece a su manera de tocar nunca oída desde entonces. Su modo de tocar fue como su música; ¡Y qué virtuosismo! ¡Qué poder! Sí, ¡Qué poder! Aunque sólo durase unos pocos compases; ¡Y la exaltación, la inspiración! ¡El conjunto del hombre vibrando! El piano se volvía tan intensamente vivo que le daba a uno escalofríos. Repito que el instrumento en el que se oyó a Chopin tocando nunca existió excepto bajo los dedos de Chopin: Él tocaba como él componía.

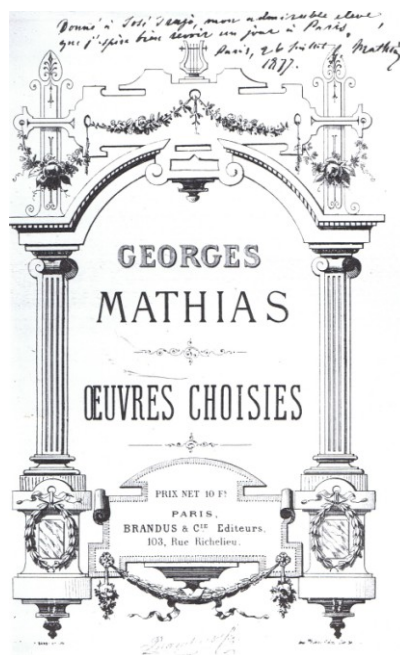
[...] Chopin, artista de genio, interpretaba Mozart, Beethoven con el sentimiento de Chopin, y esto era sumamente bello, era sublime. Él no fue de la categoría de los críticos o de los artistas históricos, lo cual no quiere decir que éste fuera indigno: pues no todo el mundo puede poseer genialidad”<sup>329</sup>.

---

<sup>328</sup> “Everyone knows that rubato is an indication often encountered in old music; its essence is fluctuation of movement, one of the principal means of expression in music, namely the modification of tone and of tempo, as in the art or oration, whereby the speaker, moved by this or than emotion, raises or lowers his voice, and accelerates or draws out his diction. Thus rubato is a nuance of movement, involving anticipation and delay, anxiety and indolence, agitation and calm; but what moderation is needed in its use, and how all too often it is abused! [...] There was another aspect: Chopin, as Mme. Camille Dubois explains so well, often required simultaneously that the left hand, playing the accompaniment, should maintain strict time, while the melodic line should enjoy freedom of expression with fluctuations of speed. This is quite feasible; you can be early, you can be late, the two hands are not in phase; then you make a compensation which re-establishes the ensemble. In Weber’s music, for example, Chopin recommended this way of playing. He often told me to use it, it’s as though I still hear him: in the Sonata in A flat [op. 39], in the A flat passage of the *agitato* in the *Concertstück* [op. 79, first movement bars 57 ff]”. Mathias, Georges, *Prólogo a Isidore Philipp, Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin*, París, Hamelle, [1897], p. 5. Citado en Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher...*, pp. 49-50.

<sup>329</sup> Chopin as a pianist? First of all, those who have heard Chopin may well say that nothing remotely resembling his playing has ever been heard since. His playing was like his music; and what virtuosity! what power! yes, what power! though it would only last for a few bars; and the exaltation, the inspiration! the whole man vibrated! The piano became so intensely animated that it gave one shivers. I repeat that the instrument which one heard Chopin playing never existed except beneath Chopin’s fingers: he played as he composed...

Las obras musicales compuestas por Mathias son otro de los elementos que aportan ideas respecto a la manera en que el profesor desarrollaba su pedagogía. Mathias compuso alrededor de cincuenta obras, no sólo para piano sino también música de cámara, conciertos, sinfonías y música sacra. La biblioteca de José Tragó albergaba algunas de las partituras creadas por su maestro. En dichas partituras observamos algunas dedicatorias escritas por Mathias como reconocimiento a la aplicación de su alumno. Este es el caso de las *Oeuvres choisies*, colección de partituras que muestra en su portada una dedicatoria que dice: “Donné à José Tragó, mon admirable élève, que j’espère bien servir un jour a Paris. Paris 26 juillet 1877. Mathias”<sup>330</sup>. Esta obra está formada por doce piezas seleccionadas para piano sólo que pretenden profundizar en la interpretación de diferentes dificultades técnicas como escalas, arpeggios, cambios rítmicos y de acentuación entre ambas manos etc. Las obras poseen títulos que las evocan sentimientos propios del romanticismo como: *Deux Pensées*, *Paysage*, *Nocturne*, *Allegro Appassionato*, *Feuilles de Printemps*, *Les Regrets*...<sup>331</sup>



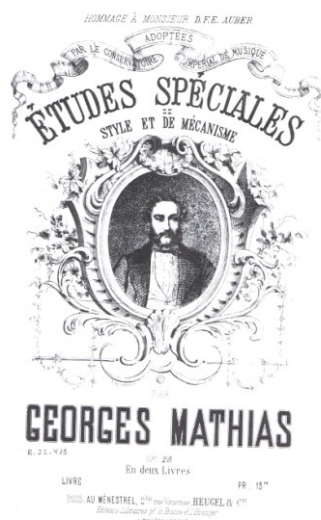
[...] Chopin, performer of genius, interpreted Mozart, Beethoven with the feeling of Chopin, and it was extremely beautiful, it was sublime. He was not of the category of critical or historic performers, which is not to say that the latter are unworthy: for not everybody can possess genius”. Mathias, Georges: Prólogo a Isidore Philipp, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin*, París, Hamelle, [1897], p. 5. Citado en Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher*..., p. 277.

<sup>330</sup> “Dado a José Tragó, mi admirable alumno, al que yo espero servir bien un día en París. París 26 de julio de 1877. Mathias”. Mathias, Georges: *Oeuvres choisies*, París, Brandus & Cie. Editeurs, s. a., Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Donación de José Tragó.

<sup>331</sup> “Dos pensamientos, paisaje, nocturno, allegro apasionado, hojas de primavera, las melancolías”.

Otra obra que conserva una dedicatoria manuscrita a Tragó es *Douze pièces symphoniques pour piano en quatre suites* op. 58. La partitura de Mathias es un compendio de cuatro suites<sup>332</sup>. Las piezas sinfónicas están dedicadas a importantes pianistas del momento, tal es el caso de la segunda suite, formada por las piezas *Clair de lune- Sylphes- Pastorale*, que está dedicada al gran virtuoso francés François Planté o la tercera suite, *Près de la mer- Souvenir- Chasse*, dedicada al pianista francés discípulo de Liszt, Théodore Ritter<sup>333</sup>.

Sin duda una de las obras que debió trabajar Tragó junto a su maestro fueron los *Études Spéciales de style et de Mécanisme* compuestos por el profesor francés y editados en dos libros. La obra había sido adoptada como texto oficial en el Conservatorio de París y por este motivo estaba dedicada a Auber, que había sido director del centro desde 1842 hasta 1870. Un Comité de Estudios musicales del Conservatorio había examinado los veinticuatro estudios compuestos por Mathias. El comité lo formaban Auber, presidente, Halévy, F. Carafa, Ambroise Thomas, G. Kastner, Emile Perrin, G. Vogt, Gallay, Prumier, Ch. Dancla, Camille Doucet, Ed. Monnais, y Ad. de Beaychesne, que era el secretario. La obra también contaba con la aprobación de profesores del Conservatorio como Henri Herz, Laurent, Le Couppey y Marmontel.



<sup>332</sup> Mathias, Georges: *Douze pièces symphoniques pour piano en quatre suites* op. 58, París, Au Menestrel-Heugel et Fils, s. a., Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Donación de José Tragó. La dedicatoria manuscrita de la portada contiene las siguientes palabras: “A mon excellent élève José Tragó souvenir de son [...] Georges Mathias”.

<sup>333</sup> Las piezas correspondientes a la segunda suite se titulan en castellano “Claro de luna, sílfides, pastoral” y las de la tercera “Cerca del mar, Recuerdo y Caza”.

Estos estudios no eran unos ejercicios generales destinados al perfeccionamiento técnico del alumno, sino que cada uno de ellos tenía el objetivo de ayudar a vencer una dificultad específica del estudio del piano. Las dificultades que se trabajaban venían indicadas en el título de cada uno de los estudios como por ejemplo: los arpeggios, las escalas, las terceras y las sextas, el tempo rubato, la velocidad... Además Mathias pretendía también iniciar al alumno en el estilo interpretativo de las diferentes épocas de la interpretación pianística<sup>334</sup>.

Podemos observar las anotaciones realizadas por Tragó en el estudio nº 8 del primer libro de los *Études Spéciales de style et de Mécanisme* titulado *La Vélocité*. Mostramos la primera de las páginas de este estudio donde el pianista madrileño señala indicaciones referentes a la dinámica como reguladores, pianísimos y sobre el ritmo y el uso del pedal en esta pieza. Tragó incorporaría esta pieza en su repertorio como concertista tras su regreso a España. Interpretaría en público este estudio en numerosas ocasiones.



<sup>334</sup> Mathias, Georges: *Études spéciales de style et de mécanisme*, op. 28, París, Au Menestrel Heugel & Cie Editeurs, 2 vol., s. a., Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Donación de José Tragó. Los estudios del primer libro de denominan de la siguiente manera: 1. Les Arpèges, 2. Le Legato, 3. Les Cinq doigts, 4. Le Tremolo, 5. Les Gammes, 6. Les Accords détachés, 7. Le Tempo rubato, 8. La Vélocité, 9. Les Notes répétées, 10. Le Staccato, 11. L'Expression, 12. Les Syncopes. En el segundo libro se hallan los siguientes estudios: 13. Les Modulations, 14. Fuguetta, 15. Les Arpèges liés en notes doubles, 16. Les Tierces liées, 17. La Main gauche, 18. Le Grupetto, 19. Les Tierces et les Sixtes, 20. Caprice, 21. Le Trille, 22. Les Croisements de Mains, 23. L'Élégance, 24. Final de Sonate.

### 3.3.3.1. Los consejos para el estudio del piano de Mathias: El manuscrito Tragó.

Diversos aspectos de la enseñanza pianística de Mathias fueron recogidos en un manuscrito por José Tragó. Este documento nos muestra las ideas pedagógicas que el profesor inculcaba en sus alumnos. El documento que Tragó escribió es una copia del manuscrito de Mathias titulado “Des conseils sur l’étude du Piano”<sup>335</sup>, que probablemente fuera transcrito por todos los alumnos de Mathias antes de recibir las clases de piano de su maestro. Esta copia manuscrita realizada por Tragó se convierte en un escrito de gran trascendencia, ya que nos informa de la manera en la que Mathias enseñaba la técnica pianística en el Conservatorio de París.

Los aspectos de la técnica pianística que el manuscrito estudia se estructuran en las siguientes secciones:

Introducción. Posición de la mano y movimientos.

Primera sección. Ejercicios de posición fija. Práctica de los mismos aplicando diferencias de acentuación y sonido.

Segunda sección. Ejercicios de posición libre.

Tercera sección. El paso del pulgar.

Cuarta sección. Estudio de escalas.

Quinta sección. Estudio de los arpeggios.

En la posición de la mano Mathias analiza el movimiento de las siguientes partes del cuerpo: muñecas, antebrazos, dedos y manos. Especifica con detenimiento una serie de reglas sobre este aspecto que deben de tener en cuenta sus alumnos.

Según Mathias la muñeca tendrá que situarse a la altura del borde del teclado, en una posición baja y ahuecada.

---

<sup>335</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l’étude du piano. Copiés du manuscrit autographe de Mr. Georges Mathias. (Professeur de piano au Conservatoire) [par] José Tragó.* París, [187-?]. Manuscrito autógrafa ubicado en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Los antebrazos estarán horizontales y los codos a la altura de las teclas negras, de manera que se pueda trazar una línea perfectamente horizontal desde los codos a las teclas negras.

Los dedos se hallarán redondeados de modo que la yema del dedo se dirija hacia la tecla. No se debe tocar con las uñas, sino utilizando la yema del dedo y presionando la tecla con la mitad de la falange. Los dedos no estarán ni aplanados, ni doblados, ya que cuando los dedos están ligeramente redondeados su movimiento es libre y se puede regular la presión que éstos ejercen sobre las teclas con la finalidad de conseguir diversos grados de fuerza en la ejecución. Las falanges de los dedos no deberán estar puntiagudas formando ángulo recto, sino tomar una posición redondeada. La **mano** por su parte deberá situarse en una pendiente que asciende ligeramente del brazo hacia el teclado.

Todas estas observaciones sobre la posición de la mano el profesor del Conservatorio de París las resume haciendo hincapié en una muñeca ahuecada, la mano en movimiento ascendente desde el brazo hacia el teclado y en posición abierta, los dedos redondeados y músculos flexibles que permitan la ligereza de los dedos, de la muñeca, del antebrazo y del resto de la mano.

“Résumé

Poignet creusé. Main ascendante du bras au clavier ; doigts en demi cercle, à grande diamètre ; la main plutôt ouverte que fermée, l’aplomb, l’équilibre, l’appui, par la moitié de la phalange supérieure ; la main doit être en équilibre sur le clavier, en ne s’appuyant que sur la moitié de la phalange postérieure ; les muscles détendus, lâches, souplesse et légèreté partout : aux doigts, au reste de la main, au poignet, à l’avant-bras”<sup>336</sup>.

Posteriormente el profesor ofrece una serie de consejos para la manera de realizar los ejercicios pianísticos. Explica que los ejercicios deben ejecutarse al principio siempre lentamente y a continuación se les dotará de una cierta medida que puede ser a dos, cuatro, ocho tiempos... y en diferentes niveles de intensidad. Mathias piensa que el

---

<sup>336</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l’étude du piano...*, p. 2. “Resumen.

Muñeca ahuecada. Mano ascendente del brazo al teclado; dedos en semicírculo, a gran diámetro; la mano más bien abierta que cerrada, la balanza, el equilibrio, el apoyo, por la mitad de la falange superior; la mano debe estar en equilibrio sobre el teclado, sólo basándose en la mitad de la falange posterior; los músculos aflojados, flojos, flexibilidad y ligereza por todas partes: a los dedos, al resto de la mano, a la muñeca, al antebrazo”.



discípulo debe convencerse de la necesidad de seguir este estudio con la secuenciación que él propone.

El objetivo que los ejercicios pretenden alcanzar son los de obtener unos dedos ágiles y fuertes, amén de conseguir unos dedos con habilidad necesaria para tocar de todas las maneras que pueden encontrarse en la música. Estas maneras son los matices y los diferentes tipos de articulación como los picados, staccatos y diversos tipos de ligados.

El pianista debe imprimir especial atención a las notas que se ubiquen en los tiempos acentuados de la medida para luego ejercitarse en los diferentes matices y cambios en la articulación de los dedos. También deben trabajarse estos ejercicios estudiándolos en diferentes tonalidades, pero no olvidando que su estudio debe realizarse en un movimiento lento y sometido siempre a una determinada medida, intensidad y acentuación, con el fin de que los dedos logren la igualdad en fuerza, flexibilidad y velocidad. Se interpretarán también estos ejercicios introduciendo variantes rítmicas, cuya finalidad es trabajar los apoyos con todos los dedos.

Mathias piensa que es necesario primero ejercitar más el tercero, cuarto y quinto dedo que el pulgar y el segundo. Califica a los tres últimos dedos como débiles y piensa que los ejercicios con notas tenidas serán muy útiles para fortalecerlos.

Respecto a la adquisición de agilidad y velocidad en los dedos, según Mathias, será necesario el empleo del Metrónomo. Se elegirá para comenzar una velocidad muy lenta y ésta se aumentará gradualmente. Sólo cuando ya hayamos conseguido la fuerza, la independencia y la igualdad entre los dedos nos deberemos ocupar de la velocidad.

Para conseguir fuerza en los dedos es necesario ejercitarse muy lentamente, apoyando exclusivamente la mitad final de la falange. Ha de velarse porque el resto de los dedos, las manos y los brazos estén distendidos. Mathias define la independencia digital como “la facultad de levantar fácilmente todos los dedos”<sup>337</sup> especialmente el tercero, cuarto y quinto ya que el pulgar y el segundo son más independientes. Para esta

---

<sup>337</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

cualidad y para el desarrollo de la agilidad propone los ejercicios de notas tenidas. La velocidad será el resultado final de todo este proceso.

A continuación Mathias comenta los movimientos que desde su punto de vista pedagógico se deben practicar en la ejecución pianística. Considera necesarios dos movimientos: El primero de ellos consiste en el descenso y el levantamiento de los dedos que deberán realizarse manteniendo la mano inmóvil. Un segundo movimiento será el de la articulación de la muñeca, en el cual la mano ya adquiere cierta movilidad.

El movimiento de ascenso y descenso de los dedos, que como podemos deducir es exclusivamente digital, se utilizará para los pasajes en los que se emplea la articulación ligada de las notas. Mientras que si debemos interpretar un fragmento en que las notas estén destacadas o una frase que contenga silencios será recomendable el empleo del movimiento de elevación y descenso de la mano, articulándose a través de la muñeca después de tocar cada nota destacada o cada silencio.

Mathias explica que el pianista debe ejercitar estos movimientos de dos maneras. Una debe ser con los dedos sujetos, valiéndose de ejercicios como los de posición fija. Así se practicará el movimiento de levantamiento y descendimiento de los dedos. La segunda manera será dejando libres los dedos y la mano con el fin de ejercitar el movimiento de muñeca. En esta segunda manera se intentará ejercitarse utilizando todas las diferencias de matices, articulaciones u otras circunstancias que puedan presentarse en música. Y para reiterar la importancia de la ejercitación en la diversidad de la casuística interpretativa, Mathias enuncia una clasificación de las diferencias musicales que él considera más relevantes. Estas son las diferencias de sonido, que Mathias explica en base a los diferentes grados de intensidad. Las diferencias de acentuación y articulación entre las notas. Las diferencias de ritmos, empleadas especialmente para imprimir fuerza a los dedos. Las diferencias de tonalidades, consistentes en ejecutar un ejercicio en diversos tonos con la finalidad en ocasiones de facilitar la ejecución del mismo. Por último se enuncian las diferencias de digitación, consistentes en aplicar digitaciones ordinarias o extraordinarias con la finalidad de salvar las dificultades que presente el ejercicio.

Se emplearán pues todos estos medios, pero Mathias propone una secuenciación en el empleo de los diferentes movimientos. Los dedos se ejercitarán en primer lugar, a continuación la muñeca, y posteriormente se realizarán ejercicios especiales para el paso del pulgar, ejercicios para fortalecer los dedos débiles y para trabajar la separación entre dedos.

“Différences de son: on peut jouer fort, faible, à des degrés divers ; on peut employer une seule de ces nuances, ou bien passer de l’une à l’autre, soit avec, soit sans transition: Cres: dim, etc.  
Différences d’accentuation : on peut jouer staccato, de deux manières, du moins, loured, lié, de plusieurs manières.  
Différences de rythmes: on peut varier la durée des notes (moyen particulièrement utile pour donner de force aux doigts).  
Différences de ton: on peut jouer les exercices dans tous les tons, ou dans certain tons choisis comme offrant des difficultés d’exécution.  
Différences de doigts: on peut employer des doigts ordinaires, ou des doigts extraordinaires choisis pour servir à sauver certains difficultés”<sup>338</sup>.

Como podemos observar, Mathias presta especial cuidado a la ejecución de estos parámetros musicales. Sin embargo la atención al estudio de los movimientos corporales es más restringida ya que exclusivamente parece permitir el movimiento digital y el de la muñeca, sin analizar ni prácticamente mencionar los posibles movimientos del antebrazo o del brazo que otras escuelas pianísticas utilizan, y que podrían aportar aspectos más novedosos a esta serie de normativas sobre la ejecución. El manuscrito en este aspecto acerca a Mathias más a la escuela tradicional francesa heredera del pianismo digital de Kalkbrenner que a tendencias más novedosas de la pedagogía del instrumento de las que ya habían hablado Chopin y Liszt entre otros.

Después de toda esta serie de explicaciones preeliminares da comienzo lo que Mathias considera la Primera Sección de este manuscrito. Esta parte muestra como finalidad trabajar el movimiento exclusivamente digital dejando la muñeca inmóvil. Para trabajar el levantamiento y descenso de los dedos se nos muestran una serie de ejercicios de posición fija de los dedos que el autor expone en todas las combinaciones

---

<sup>338</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

“Diferencias de sonido: se puede tocar fuerte, débil, en distintos grados; se puede emplear uno solo de estos matices, o pasar de uno a otro, con o sin transición: Cres: dim, etc.  
Diferencias de acentuación: se puede tocar staccato, de dos maneras, al menos, picado-ligado, ligado, de varias maneras.  
Diferencias de ritmos: se puede variar la duración de las notas (particularmente útil para dar fuerza a los dedos).  
Diferencias de tono: se pueden tocar los ejercicios en todos los tonos, o en determinados tonos elegidos que faciliten las dificultades de ejecución.  
Diferencias de digitación: se pueden emplear digitaciones ordinarias, o digitaciones extraordinarias elegidas para poder salvar algunas dificultades”.

digitales posibles. Dichos ejercicios deberán realizarse siempre siguiendo un movimiento contrario entre ambas manos.

“1<sup>ere</sup> Section. Poignet captif, c’est-à-dire main immobile ; exercice pour lever les doigts. On s’exercera par mouvement contraire.

1. On laissera le pouce en place, et on s’exercera des quatre autres doigts ; puis on laissera le second en place, on s’exerçant les quatre autres, et ainsi de suite avec les autres doigts.

Exemple pour laisser les doigts en place. Puis on prend les doigts à deux, avec toutes les permutations : Deux à deux. Trois à trois. Quatre à quatre”<sup>339</sup>.

Los ejercicios de posición fija en sus posibles combinaciones siguen una secuenciación. En primer lugar se trabaja con una sola nota fija que en el primer ejercicio se tiene con el dedo pulgar, en el segundo con el segundo dedo, en el tercero con el tercer dedo y así sucesivamente hasta llegar al último dedo.

Una vez practicados los ejercicios con una nota tenida se mantienen fijos dos dedos dejando libres los tres restantes, de manera que primero se dejan tenidos el pulgar y segundo dedo, luego el pulgar y el tercero, el pulgar y el cuarto y por último el pulgar y el quinto. A continuación se realizan combinaciones de dos notas tenidas pero utilizando otros dedos y dejando móvil el pulgar: tercer y segundo dedos tenidos, cuarto y segundo, quinto y segundo, cuarto y tercero, quinto y tercero y cuarto y quinto<sup>340</sup>.

Todos los ejercicios que Mathias propone para las notas tenidas se realizan siguiendo un movimiento simétrico en ambas manos. La idea que el autor refleja es una igualdad en los dedos que se dejan tenidos tanto en la mano derecha como en la izquierda y no se tiene en cuenta sin embargo que las notas ejecutadas por la mano

<sup>339</sup> *Ibidem*, pp. 7-9.

“1<sup>a</sup> Sección. Muñeca inmóvil, es decir, mano inmóvil; ejercicio para levantar los dedos. Se ejercerá por movimiento contrario.

1. Se dejará el pulgar en su sitio, y se ejercitarán los cuatro dedos restantes; se dejará el segundo en su sitio, ejercitando los otros cuatro, y así sucesivamente con los otros dedos.

Ejemplo para dejar los dedos fijos. Luego se toman los dedos a dos, con todas las permutaciones: Dos a dos. Tres a tres. Cuatro a cuatro”.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 8. Diversos ejercicios con dos notas tenidas.

derecha y la mano izquierda sean diferentes. Este movimiento simétrico entre ambas manos es uno de los pocos aspectos que resultan novedosos dentro de la pedagogía pianística que presenta este manuscrito.

Seguidamente aparecen los ejercicios de posición fija en que tres notas quedan tenidas. En el primer ejercicio quedan tenidas en ambas manos las notas que tocan los dedos primero, segundo y tercero. Luego primero-segundo-cuarto, primero-segundo-quinto, primero-tercero-cuarto, primero-tercero-quinto y primero-cuarto-quinto. Una vez realizadas todas las combinaciones de tres notas tenidas que se pueden ejecutar manteniendo siempre tenido el dedo pulgar, se efectúan las mezclas que son posibles interpretar manteniendo siempre el dedo segundo fijo. Es decir: segundo-tercero-cuarto, segundo-tercero-quinto, segundo-cuarto-quinto y tercero-cuarto-quinto.

Para finalizar los ejercicios de notas tenidas Mathias presenta ejercicios con cuatro notas tenidas y un único dedo libre, resultando cinco combinaciones: primero-segundo-tercero-cuarto, primero-segundo-tercero-quinto, primero-segundo-cuarto-quinto, primero-tercero-cuarto-quinto y segundo-tercero-cuarto-quinto.

Mathias ofrece un consejo para la realización correcta de esta serie de combinaciones digitales consistente en no variar nada la forma de los dedos. Éstos deberán mantener siempre la misma forma redondeada, ligeramente arqueada y nunca deberán extenderse ni doblarse. Esta posición será la idónea tanto para los dedos que estén fijados sobre las teclas como para los que queden libres.

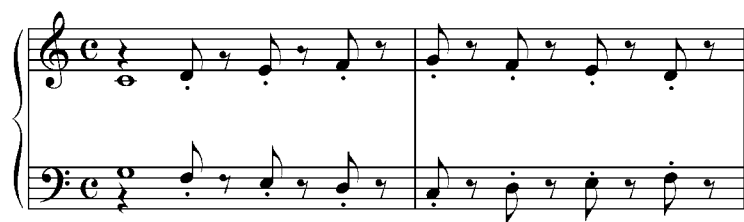
Una vez trabajado el movimiento de elevación y descenso de los dedos se aplican a los ejercicios de posición fija expuestos todas las diferencias de matices y acentuaciones que Mathias había enunciado con anterioridad. En este momento expone la aplicación de estos parámetros musicales ilustrándolos con ejemplos en pentagramas y realizando una explicación más exhaustiva sobre la técnica necesaria que el alumno debe utilizar para conseguir los deseados efectos sonoros.

Las diferencias de sonido que Mathias pretende que el alumno trabaje en base a cuatro matices, fuerte, piano, crescendo y disminuyendo son complementadas con el estudio de diferentes maneras de acentuación y articulación de las notas. Las cuatro

maneras de articular que Mathias propone son denominadas por él de la siguiente manera:

1. Staccato ordinaire
2. Staccato arranché
3. Louré
4. Lié

El “Staccato ordinaire” o “Staccato rond”<sup>341</sup> conocido por nosotros como “picado” garantiza la igualdad de fuerza entre los dedos y reduce la inferioridad de los últimos dedos de la mano. Sin embargo al realizar este picado en un ejercicio de notas tenidas no se permiten trabajar los movimientos de la articulación de la muñeca, ni del antebrazo y del brazo. Si estas partes de la anatomía participaran en la realización de este ejercicio imprimirían cierta ligereza al ataque necesario para conseguir esta articulación de los sonidos. En la primera sección de este manuscrito los tipos de articulación se realizan siempre en ejercicios donde una o varias notas están tenidas. Es en la segunda sección cuando Mathias aplica las diferentes formas de articulación a un movimiento libre de la mano que se articula con la muñeca. El picado y las otras variantes de articulación se ejecutarán en los ejercicios en combinación con las cuatro modificaciones de intensidad sonora propuestas por el autor: Forte-piano-crescendo y diminuendo<sup>342</sup>.



La traducción literal del “Staccato arranché” sería “Staccato arrancado”. Se trata de un tipo de staccato más pronunciado, de sonido más corto y seco. Para su realización el dedo debe abandonar la tecla lo más vivamente posible. En un ejercicio de posición libre de la mano este staccato permitiría combinar la acción del dedo, de la muñeca y

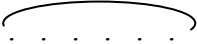
---

<sup>341</sup> “Staccato ordinario” o “Staccato redondo”. Estos términos hacen referencia al punto situado encima o debajo de las notas que nosotros conocemos como picado.

<sup>342</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, p. 10. Ejercicio para practicar el “picado”.

del brazo, sin embargo al ejecutarse en el marco de los ejercicios de notas tenidas la acción que se persigue es exclusivamente digital<sup>343</sup>.



El “Louré”, es un “Picado-ligado”, o picado pesado en el cual el dedo se detiene un poco más sobre la tecla. Su ejecución, según Mathias, consistiría en bajar el dedo muy lentamente y retenerlo un momento antes de colocarlo sobre la tecla. Empujar el dedo de manera que baje completamente la tecla y retenerlo muy poco tiempo para que el tiempo que éste toque la tecla sea muy corto. El autor lo explica con un ejemplo gráfico que sirve de referencia para intuir la duración del mismo. Se muestra el efecto sonoro del picado ligado con notas musicales acentuadas seguidas de silencios<sup>344</sup>. No obstante Mathias especifica en el manuscrito que el signo que aparece en las partituras para indicar este tipo de picado es el siguiente: 



Por último Mathias explica el “Lié” o “ligado” propiamente dicho que podríamos denominar también ligado conclusivo<sup>345</sup>. Para obtener el ligado es necesario ejercitarse primero en la ejecución del picado-ligado. La diferencia entre el picado ligado y el ligado estriba en que mientras en el primero existe un momento durante el cual todos los dedos están elevados, en el segundo el dedo sólo deberá levantarse inmediatamente antes del descenso del dedo que toque la tecla siguiente. Por lo tanto, para obtener el efecto del ligado es necesario que no se perciba ningún tiempo intermedio entre la elevación de un dedo y el descenso del que tiene que tocar la tecla

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 10. Ejercicio en el que Mathias muestra el valor rítmico que tiene el “staccato arrancado”.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 10. Ejercicio en el que Mathias explica la duración que debe tener el picado ligado.

<sup>345</sup> Chiantore, Lucca: *Historia de la técnica pianística*...Op. cit., p. 323. Denomina así a esta tipología de ligado ya que es la conclusión de un proceso de ejercitación de los dedos que viene precedido por el picado y el picado-ligado.

siguiente. Así mismo tampoco se deben tener dos dedos tenidos al mismo tiempo por lo que se deberá conseguir que cada vez no haya más de una sola tecla bajada.

Una vez que se ha realizado una explicación teórica sobre la manera de ejecutar este ligado Mathias propone unos ejercicios que siguen una secuenciación basada en diferentes aspectos. Primeramente se efectúan los ejercicios que muestran las notas ligadas en grupos de dos, luego en grupos de tres hasta llegar a un ligado general en el cual todas las notas están ubicadas dentro de la misma ligadura. Mathias explica que para tocar estas agrupaciones de notas ligadas es necesario destacar la primera del grupo mientras que la última debe ser abandonada rápidamente: “Ici à l’occasion du lié, on peut dire que pour l’exécution de toute série de notes liées qu’elles soient deux ou un nombre quelconque, la première doit être jouée plus fort que les autres, c’est-à-dire doit être marquée, et la dernière être quitté vivement”<sup>346</sup>.

Sobre el efecto del ligado se realizan combinaciones no sólo con las cuatro variaciones de matices que Mathias recomienda para todos los ejercicios propuestos, sino que el autor presenta ejemplos en que varias notas se ligan mientras que otras notas se destacan y su ataque debe ser mucho más vivo. La sucesión de ejercicios comienza por notas ligadas dos a dos, después aparece la combinación de dos notas ligadas en oposición a dos notas destacadas, luego se ligan grupos de tres notas y se destaca una hasta que por fin llegamos a un ligado general<sup>347</sup>.

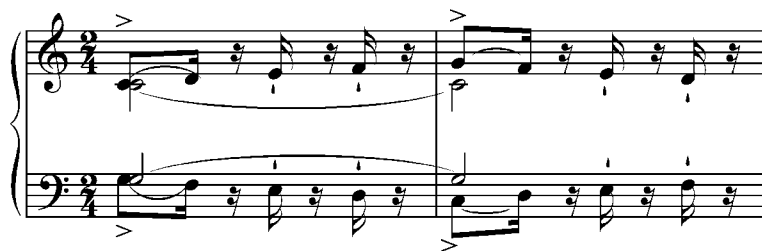


Ejercicio de ligado en grupos de dos notas. La ligadura comienza en la segunda nota del compás.

<sup>346</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l’étude du piano...*, p. 12. “Aquí con motivo del ligado, se puede decir que para la ejecución de toda serie de notas ligadas que sean dos o un número cualquiera, la primera debe tocarse más fuerte que las otras, es decir estar señalada, y la última quitarla rápidamente”.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 12-13. Ejemplos sobre diferentes agrupaciones de notas ligadas.





Combinación de ligado y destacado. Se ligan dos notas y se destacan dos.



Otra combinación de ligado y de destacado. Se ligan tres notas y se destaca una.



Ligado general

Una vez trabajadas las diferencias de articulación de las notas ligadas y las destacadas Mathias propone el trabajo del ligado y la combinación del ligado y destacado a partir de variaciones rítmicas. Estos cambios en la medida permiten distribuir los apoyos en diferentes dedos e imprimir diversos grados de fuerza a los mismos. La fuerza será mayor cuanto más dure la nota: “La force croîtra en raison de la durée, c’est-à-dire que les notes seront jouées, d’autant plus fort qu’elles dureront plus longtemps”<sup>348</sup>. Dichas permutaciones rítmicas se emplearán abundantemente en secciones posteriores de este manuscrito como el estudio de las escalas y el de los arpeggios.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 13. “La fuerza crecerá en razón a la duración, es decir las notas serán tocadas más fuertes cuanto más tiempo duren”.

Se utilizan series de dos, tres y cuatro notas para practicar estos cambios rítmicos que deben ser combinados con las cuatro modificaciones de la intensidad del sonido. Además Mathias habla por primera vez de la introducción de cambios de tonalidad, ya que todos los ejemplos hasta ahora planteados habían sido en el tono de *do mayor*. El autor recomienda realizar estos ejercicios en todos los tonos pero especialmente en las tonalidades de *re b*, *si b*, y *mi b*.

En la Segunda Sección del manuscrito se trabaja el movimiento de la muñeca que articula el ascenso y descenso de la mano en contraposición a los de la primera sección en los que la mano debía de mantenerse quieta. Para ejercitarse en este tipo de ejercicios el autor recomienda que la muñeca esté inmóvil mientras que la mano debe manifestar la mayor movilidad posible.

“2<sup>ème</sup> Section. Poignet libre ; mouvement d’élévement et d’abaissement de la main, jouant sur l’articulation qui joint la main au bras, le point de cette articulation, le poignet, immobile, et la main se renversant autant qui possible”<sup>349</sup>.

Mathias añade en el manuscrito que las formas de articulación explicadas en la anterior sección no son exclusivas para los movimientos digitales realizados con la mano inmóvil. Todas estas maneras, a excepción del ligado general que no necesita el movimiento manual, deben practicarse con la muñeca libre y con un movimiento de ascenso y descenso de la mano. Así pues podrán interpretarse todos los ejercicios anteriores con este movimiento y al finalizar las ligaduras deberá levantarse la mano para crear un efecto destacado al igual que en aquellos pasajes en los que existan silencios. Se emplearán tal y como había sucedido en los ejercicios precedentes las cuatro diferencias básicas de matices, las diferencias de acentuación y las de duraciones.

Los ejemplos de esta segunda sección están en su totalidad creados a partir de un movimiento contrario entre las notas que tocan ambas manos y en la tonalidad de *do mayor*. Todos los ejemplos musicales propuestos en la segunda sección del manuscrito se ubican en un ámbito restringido de un intervalo de quinta, tanto para la mano derecha como para la izquierda. La mano derecha únicamente toca las notas en *clave de sol*, *do*<sup>3</sup>, *re*<sup>3</sup>, *mi*<sup>3</sup>, *fa*<sup>3</sup> y *sol*<sup>3</sup>, y la mano izquierda utiliza por movimiento contrario en la clave de

---

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 18. “Segunda sección. Muñeca libre; movimiento de ascenso y descenso de la mano, tocando sobre la articulación que une la mano al brazo, el punto de esta articulación, la muñeca inmóvil, y la mano moviéndose lo más posible”.

*fa* en cuarta las notas *sol*<sup>2</sup>, *fa*<sup>2</sup>, *mi*<sup>2</sup>, *re*<sup>2</sup> y *do*<sup>2</sup> de la octava grave inmediatamente anterior. El movimiento contrario, la tonalidad de do mayor, el ámbito melódico restringido y la tesitura ubicada entre las octavas centrales del piano, son características análogas a las dos primeras secciones del manuscrito.

El pianista francés establece una gradación para estudiar los diferentes tipos de ataque de la tecla utilizando el movimiento de la mano y el empleo de la muñeca. Cree conveniente comenzar por la articulación destacada *detaché*, ejercitada a través de los diferentes tipos de *staccato*, pasando por el picado-ligado *louré* hasta llegar finalmente al ligado general *lié*<sup>350</sup>. Los ejercicios que en este pequeño método se presentan al respecto comienzan por grupos de dos figuras ligadas, posteriormente los sonidos ligados se intercalan con sonidos destacados para después adjuntar un tercer factor a tener en cuenta en la interpretación, que es el de los cambios rítmicos.



Ejemplo de ligado de dos notas comenzando por la primera del compás. Como podemos observar las notas resaltadas coinciden con las partes acentuadas del compás.



Ejemplo de ligado de grupos de dos notas en las que la ligadura comienza por la segunda nota del compás<sup>351</sup>.

Este análisis exhaustivo de las diferentes maneras de articular y acentuar las notas teniendo la muñeca libre nos acercan en algunos aspectos a la ejercitación preliminar que Chopin enseñaba a sus alumnos antes de abordar el estudio de una obra. Tal metodología preparatoria nos es transmitida por el alumno de Chopin Jan Kleczynski en su libro *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres*<sup>352</sup>.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>351</sup> Ejemplos tomados del manuscrito copiado por Tragó correspondientes a la página 20.

<sup>352</sup> Las referencias al libro de Jan Kleczynski están citadas en Chiantore, Lucca: *Historia de la técnica pianística...* Op. cit., pp. 321-323 y en Eieldinger, Jean-Jaques: *Chopin pianist and teacher...* Op. cit., p. 32-34.

Chopin proponía ejercicios sobre una posición fija de cinco notas destinados a asegurar la independencia e igualdad de los dedos. Casi siempre hacía comenzar estos ejercicios con una articulación en picado. El picado se realizaba sobre un movimiento libre de muñeca que aliviaba la pesadez del movimiento de la mano. El segundo paso era el picado-ligado que se realizaba en la misma posición y en el cual el dedo se detenía un poco más sobre la tecla. El tercer movimiento era un ligado acentuado y por último se realizaban unos ejercicios en el ligado propiamente dicho, en los cuales el discípulo podía variar la distancia de elevación de los dedos, más acusada al principio para luego elegir la que él mismo deseara. Chopin proponía que estos ejercicios se interpretaran variando la intensidad desde *pp* hasta *ff* y la velocidad del *andante* al *prestísimo*.

Sin embargo hay una diferencia en el fundamento de estos ejercicios que contrasta frontalmente con los ejercicios del manuscrito de Tragó. Todos los ejercicios propuestos por Chopin a sus alumnos están basados sobre la posición de la mano sobre las teclas con las que tocamos las notas en clave de sol, *mi*<sup>3</sup>, *fa*<sup>#3</sup>, *sol*<sup>#3</sup>, *la*<sup>#3</sup> y *si*<sup>3</sup>. Chopin juzgaba esta posición adecuada para la mano porque en ella los dedos largos coincidían con las teclas negras. En cambio consideraba la posición *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, incómoda para la mano porque en ella faltaban puntos de apoyo al estar todos los dedos posados sobre las teclas blancas. Como explicamos anteriormente todos los ejercicios que Mathias propone en estas primeras secciones del método se crean a partir de las notas *do*, *re*, *mi*, *fa* y *sol*. Dicha circunstancia nos informa de la ruptura con la tradición pedagógica chopiniana que presenta este manuscrito. Los apuntes tomados por Tragó parecen estar mucho más cerca de la tradición de la enseñanza pianística de Kalkbrenner, de quien también fue discípulo Mathias, que de Chopin.

Además la ejecución de los diferentes tipos de acentuación de las notas en el manuscrito de Tragó están ligados solamente a un movimiento digital o de ascenso y descenso de la mano a través de la articulación de la muñeca. No se menciona ningún tipo de movimiento de antebrazo o de brazo de los que ya había hablado Chopin. En el movimiento picado se dota de elasticidad a la muñeca, el picado-ligado conecta la muñeca con el antebrazo, el ligado acentuado extiende el impulso a todo el brazo, sin embargo Mathias en el manuscrito sólo da cabida al movimiento digital y al de la mano

que se articula con la muñeca. Estamos mucho más cerca de la metodología de Kalkbrenner en cuya técnica esencialmente digital no había lugar para la participación de otras partes del cuerpo.

La tercera sección del manuscrito aborda el estudio del paso del pulgar. Mathias antes de proponer los ejercicios sobre el aspecto a tratar vuelve a insistir en que la posición de la mano mantenga un equilibrio sobre el teclado, con la muñeca cóncava y los dedos redondeados. En esta posición de la mano no influirá que los dedos estén posados sobre las teclas o que no lo estén.

El estudio del paso del pulgar es un ejercicio preparatorio para el estudio de las escalas y los arpeggios. Para realizar el paso de este dedo el autor indica una serie de movimientos a seguir. El pulgar debe siempre estar doblado para pasar bajo la mano y posarse sobre la tecla. Inmediatamente después de haberse posado, el pulgar vuelve a su posición. El paso del pulgar deberá ejercitarse en todos los intervalos que permiten el ligado. Mathias propone llegar como límite hasta el intervalo de cuarta. En un primer momento se preparará el paso del pulgar parando en la nota precedente al movimiento de este dedo. La preparación del paso del pulgar se entrenará en ambas manos, aplicando en los ejercicios un movimiento contrario entre ambas.

Al principio de los ejemplos de esta sección el método presenta unos ejercicios en los que intervienen todos los dedos. En el primer de ellos se parte del segundo dedo y se articula el paso con digitaciones que pivotan sobre este dedo: *(2(paso)121)*. Primero se realiza esta digitación sobre un intervalo de segunda, después de tercera y se finaliza con el de cuarta. En el segundo ejemplo parte del tercer dedo *(3(paso)132)* ó *(3 (paso) 121)* y se aplica también a intervalos de segunda, tercera y cuarta. El tercero parte del cuarto dedo *(4(paso)143)* ó *(4(paso)121)*. Después del quinto dedo, utilizando las mismas combinaciones interválicas. Con el empleo del paso del pulgar partiendo del dedo meñique se trabajan digitaciones como estas: *(5 (paso) 154)*, *(5 (paso) 121)*. Luego se realizarán ejercicios en los que la nota de partida se debe realizar con el dedo pulgar en los tres intervalos propuestos y al igual que en los ejercicios precedentes con la misma digitación para ambas manos lo que provoca un movimiento contrario entre ellas. Las digitaciones que se proponen son: *(1 (paso) 212)*, *(1 (paso) 323)* y *(1 (paso) 434)*.

Todos estos ejemplos presentaban una medida rítmica que favorecía la parada en la nota precedente al paso del dedo pulgar. De hecho las digitaciones mencionadas están escritas en un compás de 2/4 en el que el primer tiempo lo ocupa una negra y las otras tres figuras para los restantes dedos forman un tresillo que provoca una mayor velocidad en la consecución de los tres últimos movimientos<sup>353</sup>.



Ejercicio del paso del pulgar en combinación con el segundo dedo en las distancias interválicas de 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>.



Ejercicio del paso del pulgar en combinación con el tercer dedo en las distancias interválicas de 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>.



Ejercicio del paso del pulgar en combinación con el cuarto dedo en las distancias interválicas de 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>.

La última operación a seguir para tocar estos ejercicios es la interpretación del paso del pulgar sin la parada preparatoria al paso de este dedo. El ritmo que Mathias propone es también en el compás de 2/4 pero formado por cuatro corcheas que desarrollan la igualdad de los intervalos temporales transcurridos entre las distintas acciones. La secuenciación de estos ejercicios es similar a los que se detenían en la preparación del paso. Se vuelve a partir del segundo dedo (2 (paso) 21), luego del

<sup>353</sup> Ejemplos tomados de Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, pp. 26-27.

tercero (3 (paso) 121), el cuarto (4 (paso) 121) y se finaliza con diversas combinaciones partiendo del propio pulgar (1 (paso) 212), (1 (paso) 323) y (1(paso) 434). En todas las digitaciones se interpreta el movimiento del paso en los intervalos de segunda, tercera y cuarta, distancias en las que la extensión de los dedos permite articular sonidos ligados.



Ejercicio en el que el paso el pulgar es precedido por el segundo dedo.



Ejercicio en el que el paso del pulgar es precedido por el tercer dedo.



Ejercicio en el que el paso del pulgar es precedido por el cuarto dedo<sup>354</sup>.

El ámbito de toda esta serie de ejercicios es siempre de una quinta. Las notas empleadas para su confección conforman el intervalo de quinta justa (*do-sol*). Estas notas están escritas en una tesitura que abarca las octavas centrales del piano desde Do<sup>3</sup> a Do<sup>4</sup> para la mano derecha y desde Sol<sup>2</sup> a Sol<sup>1</sup> para la izquierda. En este caso Mathias no indica que haya que realizar estos ejercicios introduciendo las variantes de intensidad sonora y de tonalidades, aunque si tenemos en cuenta la metodología empleada en las secciones precedentes es deducible que los discípulos a la hora de abordar la ejecución del paso del pulgar introdujesen estas diferencias.

Para la realización de toda esta combinatoria de digitaciones Mathias vuelve a recordar que la mano siempre deberá estar perpendicular al teclado y a su vez los codos pegados al cuerpo. Para el profesor francés todo el movimiento de la ejecución pianística puede ser regulado si se tiene en cuenta la posición de los codos. Si los codos

<sup>354</sup> Ejemplos tomados de Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, pp. 29.

están cerca del cuerpo todo está garantizado. “*Avec les coudes près du corps tout est garantie*”<sup>355</sup>. Con esta afirmación Mathias sintetiza su concepción del movimiento en la interpretación pianística. Estamos ante un enfoque de la ejecución muy conservador, anacrónico respecto al momento en que está escrito este texto.

Esta pedagogía de Mathias basada en movimientos exclusivamente digitales, en la articulación de la muñeca en la que los codos deben estar pegados al cuerpo y por lo tanto se anula el movimiento y toda intervención del brazo, entra en contradicción con la enseñanza de su maestro Chopin. El pianista polaco había propuesto ya alrededor de la década de 1830 una nueva manera de tocar en la que se tenía en cuenta la colaboración del brazo en obras como en los *Estudios op. 10* y *op. 25*. Esta nueva manera de interpretar ya había sido puesta en práctica cuarenta años antes de que Tragó copiase en la clase de Mathias este manuscrito. La inmovilidad que transmite este manuscrito tanto de los elementos físicos como ideológicos vuelven a acercar a este documento más a la técnica pianística de Herz o de Kalkbrenner y a su *guiamanos*, que tanta fama habían alcanzado a principios del siglo XIX y a las consignas interpretativas de la escuela pianística francesa que había establecido en el Conservatorio de París Boïeldieu.

Una vez preparados los ejercicios para el paso del pulgar comienza la cuarta sección del manuscrito que trata sobre el estudio de las escalas. Se parte de la escala de *Do mayor* en la extensión de una octava y por movimiento contrario entre las dos manos. La escala de *do* se presenta en diversos ritmos en compases de 2/4, 3/4, 6/8 y 9/8. En ellos diferentes agrupaciones de dos, tres y cuatro figuras, que suelen ser semicorcheas o fusas, producen una serie de variantes rítmicas. Este cambio en la medida tiene por finalidad originar una parada rítmica para preparar y que el intérprete ejecute con plena conciencia el movimiento del paso del pulgar.

Una vez que el pianista ha estudiado las escalas con la parada para la preparación del primer dedo, el siguiente paso es la ejecución de las mismas sin realizar dicha detención. Se recurre también a diversas combinaciones de medida construidas con agrupaciones de semicorcheas y fusas. Las figuras están inscritas en los mismos

---

<sup>355</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, p. 24. “Con los codos cerca del cuerpo todo está garantizado”.



compases que se habían presentado para los ejercicios precedentes. Mathias mantiene el mismo ámbito de una octava para ambas manos que se sitúan en las dos octavas centrales del piano. Un siguiente paso en los ejercicios sobre escalas de una octava de extensión se trabaja a través de ejemplos en los que se practica la parada momentánea en el dedo pulgar, después del segundo dedo, luego del tercero y así sucesivamente. Estas sucesiones de notas en una octava también se interpretarán de manera que se favorezca la aceleración en el movimiento de dos o tres dedos consecutivos que gracias a las medidas rítmicas aplicadas repercuten en dedos diferentes con el fin de fortalecer a todos por igual. El profesor indica que cada uno de los ejemplos expuestos se debe de real

The image contains two musical staves. The first staff is in 3/4 time and shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2 and 1, 2, 3, 1, 2. The second staff is in 6/8 time and shows a sequence of notes with fingerings 1, 3, 1, 3 and 3, 1, 2, 3, 3, 1, 3.

Diferentes combinaciones rítmicas en los ejercicios de escalas de una octava de extensión<sup>356</sup>.

Agotadas las posibilidades en las que se puede trabajar la escala de una octava de extensión Mathias expone las posibilidades a estudiar en las escalas de dos octavas de extensión. El autor expone las escalas en movimiento contrario en las dos manos y sus propuestas parten siempre de la escala de *do mayor*. Para ejecutar estas escalas el pianista deberá pensar en los grupos de figuras que están contenidos en el ritmo marcada por una negra o en una corchea. Mathias propone los compases de 2/4, 3/4 y 4/4. En ellos combinará figuras utilizando frecuentemente grupos de semicorcheas y fusas al igual que había hecho en los ejemplos anteriores. Se ejercitan las paradas rítmicas en cada uno de los dedos de la mano y la aceleración en el movimiento de dos dedos consecutivos cuyo movimiento contrasta en velocidad con los restantes.

La combinación de tantas variantes rítmicas favorece que el alumno sea consciente mental y físicamente de la velocidad que imprime a la escala y de la correcta

<sup>356</sup> Ejemplos musicales presentes en Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, p. 32.

ejecución de movimientos como el paso del pulgar. La diversidad del tratamiento rítmico confiere ligereza a la ejecución y trata de trabajar la acentuación de las notas con todos los dedos. Sin embargo la persistente variación rítmica y el sometimiento estricto de la misma a la medida de un compás, es un factor que dificulta enormemente la ejecución. Estas escalas resultan arduas para su interpretación. Mathias combina diversos ritmos en una escala. El alumno debe estar tan atento a los cambios de ritmo que puede descuidar el objetivo final de los ejercicios: la consecución de la igualdad entre los dedos, la realización correcta del paso del pulgar etc. Quizás la utilización de una sola fórmula rítmica en cada ejercicio hubiese resultado más atractiva para el alumno a la hora de abordar el estudio de las escalas.



Ejercicio de escalas de dos octavas de extensión que ejercita la aceleración de dos dedos<sup>357</sup>.

El ámbito de las escalas se va ampliando gradualmente. A continuación se presentan en el manuscrito las diversas posibilidades de ejecución para las escalas de tres octavas. El primer ejemplo propuesto se detiene en la primera nota de cada octava de la escala de *do*. Cada octava de la escala se debe realizar dentro de los dos tiempos del compás de 2/4. Ésta propuesta se interpreta o bien por movimiento contrario o bien por movimiento directo. Si el pianista quiere realizar la segunda de las opciones Mathias indica que deje una distancia de dos octavas entre las dos manos (Mano izquierda a partir de *do*<sup>1</sup>- mano derecha a partir de *do*<sup>3</sup>) Además a esta propuesta el alumno puede aplicar cambios de duración como los ritmos con puntillos.

El siguiente paso es la realización de la escala de tres octavas tocando tres notas en cada tiempo del compás de 2/4. Los ritmos de tresillos también se podrán tocar por movimiento contrario o por movimiento directo siempre que respetemos la norma de dejar dos octavas de separación entre las manos.

<sup>357</sup> Ejemplos en Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, p. 36.

Las escalas estructuradas en grupos de cuatro notas por cada tiempo (grupos de cuatro semicorcheas) son presentadas en una extensión de cuatro octavas. Debido a la gran extensión de la escala el autor indica que la ejecución de la misma sólo podrá realizarse por movimiento directo con la separación de dos octavas. Se podrán aplicar cambios en las duraciones como los ritmos con puntillos, con tresillos. También se indica la ejecución de las escalas ejercitando las diferentes formas de articulación de las notas: destacadas, picadas, ligadas dos a dos etc. A todas estas posibilidades debemos añadir las variantes tonales. Tragó recoge en el manuscrito las digitaciones que su maestro propone para las escalas de *re b mayor*, *mi b mayor* y *fa mayor*. Mathias indica que el discípulo debe continuar este ejercicio en los demás tonos y no debe olvidar que no puede alejar el brazo durante el movimiento del pulgar puesto que los codos deberán mantener una arcaica posición de inmovilidad: “Passer le pouce sans éloigner le bras, sans mouvoir les coudes, sans lever les mains”<sup>358</sup>.

El manuscrito evidencia un distanciamiento de los planteamientos que llevaba a la práctica Chopin sobre la enseñanza de las escalas. Chopin consideraba la escala de *do mayor* de mayor dificultad que otras escalas pues todos los dedos se posaban sobre las teclas blancas. Sin embargo pensaba que la escala de *Si mayor* se adecuaba mejor a las características físicas de la mano. En su ejecución los dedos más cortos de los extremos tocaban teclas blancas, mientras que el segundo, tercer y cuarto dedo, que son más largos, se apoyaban sobre las teclas negras que se encuentran en una ubicación más alta en el teclado. Se logra así una interacción entre las características de la mano y la forma de la tecla.

Puede que Mathias no nombrase este procedimiento en su manuscrito porque en este documento el autor prefiriera dejar constancia de una posible metodología empleada por su anterior maestro Kalkbrenner. Otra de las razones que podemos deducir es la preparación de los alumnos a los que Mathias daba clase. Hay que tener en cuenta que Tragó entra a formar parte de la clase del profesor francés ya finalizados los estudios del instrumento en Madrid y como condición previa para su ingreso debe realizar una prueba en la que demuestra sus aptitudes. Probablemente los alumnos de

---

<sup>358</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano*..., p. 40. “Pasar el pulgar sin alejar el brazo, sin mover los codos, sin levantar las manos”.

Mathias poseyeran los suficientes conocimientos pianísticos para abordar todo tipo de escalas.

Existen otras fuentes que entran en contradicción con la información que consta por escrito en este documento copiado pacientemente por Tragó. Éstas nos indican que sí hubo una transmisión de la pedagogía chopiniana sobre el aspecto concreto de la ejecución de las escalas. Casi diez años más tarde observamos cómo Tragó al presentar su memoria para la obtención de la plaza de profesor de piano en el Conservatorio de Madrid <sup>359</sup> propone el empleo de la escala de *si mayor* para los alumnos que se inician en el estudio del piano. La idea propuesta por Tragó se contraponía a lo expuesto por el otro aspirante, el profesor Monge <sup>360</sup>, que defendía en su memoria el comienzo de los estudios de las escalas por la escala de *do mayor*. Tragó también alude al concepto chopiniano de “punto de apoyo” que concibe el teclado como una superficie en la que la mano encuentra su punto de apoyo y que permite a los dedos ir trasladando la mano de nota a nota.

“3º También me parece demasiado para los discípulos de Primer año hacerles tocar todas las escalas sencillas mayores y menores por las dificultades de doigté que algunas presentan. Deben si escogerse aquellas que ofrezcan cierta comodidad para el principiante, a propósito de lo cual le diré al Sr. Monge una cosa que tal vez le parezca poco raciones porque no está de acuerdo con la costumbre admitida.

Yo no haría empezar a los discípulos por la escala de Do mayor sino por la de si natural mayor, en la cual es más natural la posición porque como los dedos extremos, que son el punto de apoyo de la mano, caen en las teclas blancas y los otros tres quedan más altos no se descompone ni altera la posición de la mano. Después haría estudiar las de Mi, La, Re y Sol mayores dejando para después la de do mayor por ser como he dicho de las más difíciles”<sup>361</sup>.

La última de las secciones del manuscrito copiado por Tragó estudia la ejecución de los arpeggios. Los primeros arpeggios que se ejecutan son, como es lógico, los formados por tres notas y posteriormente se realiza el estudio de los de cuatro notas.

Sobre los arpeggios de tres notas el profesor del Conservatorio de París propone varios apartados de ejercicios. En primer lugar se estudian los arpeggios manteniendo el pulgar y el segundo dedo fijos en las tres posiciones en que pueden ejecutarse. El

---

<sup>359</sup> Los ejercicios de oposición se celebraron durante los meses de diciembre de 1885 y enero de 1886.

<sup>360</sup> Aunque no se especifica en los documentos el nombre completo el apellido puede hacer referencia a los pianistas Andrés o Venancio Monge Marchamalo, que en aquellos tiempos eran profesores auxiliares de piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

<sup>361</sup> Punto tercero de la Memoria presentada para la oposición en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Documento manuscrito. Folios 4-5.

ámbito de los mismos es de una octava con la finalidad de que el alumno no tenga que realizar en un primer momento el ejercicio del paso del pulgar, y luego la extensión se amplía a dos octavas. Mathias propone que estos arpeggios de tres notas se realicen en todas las posiciones y en todos los tonos con la misma digitación. Para ello plantea como ejemplo los arpeggios de *do mayor* y de *re b mayor*. De esta sucesión deducimos que la ejecución en las diversas tonalidades podía seguir una secuenciación articulada en semitonos ascendentes.



Ejercicio del arpeggio de tres notas de do mayor en las tres posiciones. Se mantienen fijos los dedos pulgar e índice<sup>362</sup>.

Posteriormente el pianista francés presenta los arpeggios manteniendo exclusivamente el dedo pulgar y seguidamente todos los dedos quedan libres. También se aplican a estos ejemplos las diferencias de duración. Se utilizan combinaciones basadas en grupos de figuras cuyo valor rítmico es el de una negra, como por ejemplo una corchea y dos semicorcheas, tresillos de corcheas, dos tresillos de semicorcheas, cuatro semicorcheas u ocho semifusas. Dichas combinaciones están comprendidas en compases simples de subdivisión binaria como el 4/4 y el 3/4 en los que cada grupo sumaría el valor de un pulso.

Otro grupo de ejercicios trabaja la preparación del pasaje del pulgar con parada en la nota que precede a este paso. El ejercicio se presenta en las tonalidades de *do mayor* y *re bemol mayor*, como antecedente a los arpeggios de más octavas de extensión. Estos arpeggios de mayor ámbito podrán realizarse por movimiento contrario o directo.

Después del exhaustivo estudio de los arpeggios de tres notas se da paso a los de cuatro notas. El esquema de trabajo es similar a sus antecesores, es decir, arpeggios en extensión primero de una octava con las notas que ejecutan el pulgar y el segundo dedo tenidas. El movimiento escogido por el autor para estos ejercicios es el contrario entre

<sup>362</sup> Ejemplo musical incluido en Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano...*, p. 41.

ambas manos pues favorece la similar digitación en las dos manos. Luego se comienzan a trabajar las notas de los arpegios con diferentes ritmos para realizar apoyos en el teclado con todos los dedos y obtener su fortaleza. El arpegio de cuatro notas con el que comienza esta serie de ejemplos es el de *séptima de dominante de do (sol, si, re, fa)*. Sobre este modelo se emplean primero el pulgar e índice fijos, luego sólo el pulgar y finalmente todos los dedos libres. Una vez lograda la libertad digital se aplican cambios rítmicos que se articulan especialmente sobre grupos de tres y cuatro corcheas incluidas en la medida del compás de 4/4. La extensión de los arpegios propuestos va siendo cada vez más amplia. Se propone un ejemplo en otra tonalidad como el del arpegio de la *séptima de dominante de re b mayor (la b, do, mi b, sol b)* que se ejecutará en movimiento contrario y directo; y según nos vuelve a recordar el autor “Bien lié et sans remuer les coudes”<sup>363</sup>, es decir, con una articulación ligada de las notas y sin apartar los codos del cuerpo durante la ejecución de estos ejercicios.

---

<sup>363</sup> Mathias, Georges: *Des conseils sur l'étude du piano*..., p. 47. “Bien ligado y sin mover los codos”.

## **CAPÍTULO 4. LA ACTIVIDAD CONCERTÍSTICA DE JOSÉ TRAGÓ DESDE 1878 HASTA 1889**

### **4.1. EL REGRESO A MADRID**

#### **4.1.1. Los primeros conciertos en el Teatro de la Comedia.**

En 1878 Tragó vuelve a España tras conseguir el primer premio de piano del Conservatorio de París. Llegado a su ciudad natal el pianista ofrecerá una serie de Conciertos por diversos teatros madrileños.

El primer concierto en el que participa tuvo lugar el 13 de enero en el Teatro de la Comedia. Tragó quiere enseñar al público madrileño los conocimientos adquiridos en París que le han hecho acreedor del primer premio del Conservatorio francés. La interpretación de las obras de piano en este concierto se hará en un instrumento especialmente querido para Tragó: el piano Érard con el que fue obsequiado en los concursos parisinos.

En el concierto acompañaban a Tragó la arpista Dolores Bernis, el cantante Justo Blasco y Ruperto Chapí, que después de haber sido partícipe del triunfo de Tragó en París le acompaña en esta velada madrileña dirigiendo la orquesta. La reticencia del público en estos años a escuchar recitales específicos de un solo instrumento provocaba que se organizaran conciertos mixtos. En esta modalidad las páginas pianísticas se oían junto con canciones u obras para otros instrumentos.

Dolores Bernis y Justo Blasco eran intérpretes de reconocida trayectoria. La arpista había estudiado, al igual que Tragó, en el Conservatorio de París; y allí había obtenido grandes triunfos como solista en los conciertos Colonne. Será nombrada profesora auxiliar de arpa en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Justo Blasco era profesor de solfeo de la misma escuela, donde más tarde ocuparía la plaza de profesor de canto. Además de dedicarse a la interpretación de partituras con las que lucir su espléndida voz de bajo, también compuso un buen número de obras.

El programa que ejecutaron los intérpretes congregados para la ocasión fue el siguiente:

“PRIMERA PARTE

- 1.º Overture de *Raymond*, de Thomas.
- 2.º Marcha y final del *Konzertstück*, piano y orquesta, de Weber.
- 3.º *La Mélancolie*, estudio característico para arpa, por la señorita Bernis, de Godefroid.
- 4.º a. Melodía para piano, de Rubinstein.- b. Allegro de la sonata en *sol* menor, para id., de Schumann.
- 5.º Canto del *Trapense*, para bajo, por el señor Blasco, de Meyerbeer.
- 6.º Romanza y rondó final del concierto en *mi* menor, para piano y orquesta, de Chopin.

SEGUNDA PARTE

- 1.º Gran concierto en *do* menor, para piano y orquesta, Allegro con brío.- Largo-Rondó, de Beethoven.
- 2.º *Medjé*, canción árabe, para bajo, por el señor Blasco, de Gounod.
- 3.º a. *¿Pourquoi?* Para piano, de Schumann.- b. Nocturno en *re bemol*, para id., de Chopin.- c. *Papillons et fleurs*, de Mathias.
- 4.º *Marcha triomphale du roi David*, para arpa, por la señorita Bernis, de Godefroid.
- 5.º *Grande rapsodie Hongroise*, para piano, de Liszt”<sup>364</sup>.

El concierto presentaba un programa integrado por obras de compositores contemporáneos o pertenecientes a la primera mitad del siglo XIX, en el que podemos observar una gran presencia de repertorio francés. La obertura inicial del concierto pertenecía al director del Conservatorio parisino Ambroise Thomas; las piezas interpretadas por Dolores Bernis eran del arpista Félix Godefroid, y las canciones cantadas por Justo Blasco correspondían a los compositores franceses Meyerbeer y Gounod.

Tragó parece mostrar un repertorio más diverso en cuanto a la procedencia y época de los compositores. Están presentes obras de compositores del área germana como Beethoven, Weber o Schumann. Tragó interpreta dos obras de este último autor. Entre ellas figura la segunda sonata en *sol menor* op. 22 de Schumann, composición con la que había obtenido el primer premio de los concursos del Conservatorio de París unos meses antes. Tragó también interpreta obras de compositores más vinculados al mundo musical parisino como Mathias, Chopin y Antón Rubinstein. Para el final del concierto el pianista reserva la *Gran Rapsodia Húngara* de Liszt, pieza de gran dificultad y efecto.

Una característica del programa que resulta llamativa, especialmente si la comparamos con los conciertos actuales, es el profuso número de piezas musicales que lo componían. La duración de la ejecución de todo el programa resultaba muy extensa;

---

<sup>364</sup> *La Época*, año XXX, nº 9188, martes 15-I-1878.



y cabía la posibilidad de que se ampliara a causa de la repetición de alguna composición que hubiera sido de mayor agrado en el público. Era costumbre en los conciertos españoles que el público pidiera la repetición de piezas musicales, circunstancia que sucedió durante la realización de este concierto.

El concierto se celebró a las dos de la tarde en el Teatro de la Comedia. El edificio se había construido en la calle del Príncipe, un céntrico emplazamiento cercano a la Carrera de San Jerónimo donde todavía hoy se ubica este inmueble. En este teatro eran habituales las representaciones de funciones dramáticas. Luis Carmena y Millán nos informa de que durante esta temporada se representaron en la Comedia 36 funciones dedicadas a las siguientes óperas: *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa, *Crispino e la Comare* de los hermanos Ricci; *Don Pasquale* de Donizetti, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini y *Così fan tutte* de Mozart, que hasta el momento no había sido estrenada en Madrid<sup>365</sup>.

La prensa nos informa de que había acudido una gran concurrencia de aficionados y artistas. Entre éstos estaba Eduardo Compta, el antiguo profesor de Tragó en la Escuela de Música y Declamación de Madrid. Tragó deseaba mostrar a los círculos filarmónicos madrileños sus progresos interpretativos tras su formación en Francia. Con este propósito invitó a esta velada a personalidades importantes en la vida musical madrileña. Este es el caso del escrito que Tragó hace llegar la víspera del concierto al compositor Francisco Barbieri:

“12 de enero de 1878

Muy Sr. mío:

¿Quiere Vd. honrarme mañana asistiendo a mi primer concierto después de mi viaje a París?

Yo se lo agradeceré mucho y lo tendré como una verdadera distinción su aff<sup>o</sup> s.s.q.b.s.m.

José Tragó<sup>366</sup>”.

Muchos de los diarios madrileños se hacen eco del concierto, aunque algunos como *El Tiempo*, *El Globo* o *La Correspondencia de España* realizan breves reseñas sobre el evento en espera de que el crítico musical del periódico realice un comentario más específico. Así el *Globo* se limita a decir que “[...] el señor Tragó obtuvo justos

---

<sup>365</sup> Carmena y Millán, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 397-400.

<sup>366</sup> Asenjo Barbieri, Francisco: *Documentos sobre música española y epistolario*, Vol II, edición a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 1042. [MSS. 14.013<sup>2-23</sup>].

aplausos. La señorita Bernis lució su gran mérito como arpista y el bajo señor Blasco desempeñó dignamente su cometido”<sup>367</sup>.

La mayor cantidad de información sobre el concierto está recogida en una crítica anónima que se publica el mismo día en los diarios *El Imparcial* y *El Diario Español*<sup>368</sup>. Este comentario periodístico nos da una visión mucho más detallada sobre aspectos referentes a la interpretación de Tragó. Se le define como un pianista que domina todos los mecanismos de ejecución, tanto el sustentado en el movimiento digital como el de la muñeca y el de brazo. Este dominio de las articulaciones y de la pulsación le permite interpretar con gran perfección las frases musicales, comparándolas con el sonido del violoncello que hiere la cuerda con un arco y no con un golpe de macillo. También se hace alusión al perfecto manejo que Tragó posee del juego de los pedales. Este dominio técnico hace que se considere a Tragó a la altura de François Planté, primer pianista del momento en opinión de la crítica, que hacía algún tiempo había estado en Madrid.

Entre las obras interpretadas por el pianista madrileño la crítica destaca la ejecución del vals de Mathias *Papillons et Fleurs* y del concierto en *do menor* de Beethoven. Al término de la ejecución de éste último los abonados a un palco de la platea pusieron en las manos de Tragó una corona de laurel.

La crítica destaca sobre todo la interpretación de la *romanza y rondó final* del concierto de Chopin en *mi menor*, obra que fue tocada con una gran acierto tanto por Tragó como por la orquesta dirigida por Chapí. Como conclusión a esta velada Tragó interpretó la *Rapsodia húngara* nº 6 y ofreció como propina el galop titulado *Los Correos* del pianista francés Théodore Ritter.

*La Época*<sup>369</sup> también se ocupa de narrar lo acontecido en la velada del Teatro de la Comedia. Cepeda y Taborcias, oculto tras el pseudónimo *Asmodeo*, relata con mayor brevedad la interpretación de Tragó. Alaba el talento y el éxito que a tan temprana edad ha conseguido el joven artista. Constata la gran acogida que obtuvo del público madrileño que colmó de aplausos al pianista y le llamó numerosas veces a la escena.

---

<sup>367</sup> *El Globo*, año IV, nº 825, lunes 14 -I-1878, p. 3.

<sup>368</sup> *El Imparcial*, año XII, nº 3823, lunes 14 -I- 1878. *El Diario Español*, año XXVII, nº 8072, lunes 14 -I- 1878.

<sup>369</sup> *La Época*, año XXX, nº 9188, martes 15-I-1878.

Esta circunstancia provocó que Tragó repitiese varios de los números del programa. Señala la buena interpretación de los demás ejecutantes, especialmente del maestro Chapí en la dirección de la orquesta.

“Junto al vencedor de ayer veíase el triunfador de mañana: junto al laureado de París, al laureado de Roma; [...] dirigía la orquesta que acompañaba al Sr. Tragó; asociándose a su victoria como éste se asociará a la que el novel compositor alcanzará muy pronto sin duda en el Teatro Real”<sup>370</sup>.

Dos meses más tarde, el viernes 22 de marzo, José Tragó colabora en un concierto en el mismo teatro organizado por el violinista cubano Rafael Díaz Albertini. Prestaban su colaboración a este evento otros intérpretes, entre éstos figuraban el profesor del Conservatorio Antonio Sos, que actuaba como pianista acompañante del violinista Albertini. La soprano Emilia Reynel era una de las alumnas galardonadas con el primer premio de canto de la Escuela de Música y Declamación de Madrid. Discípula de la clase de canto de José Inzenga, actuaba en este concierto acompañada al piano por su profesor.

Albertini era natural de la Habana<sup>371</sup>. Nacido en agosto de 1857, un año más tarde que Tragó, no había cumplido todavía los veintiún años. Había recibido una formación inicial en Cuba con los profesores Anselmo López y José Vandergucht. En 1868 viajó junto con sus padres a los Estados Unidos donde ofreció conciertos en ciudades como Nueva York. Al año siguiente se trasladó a España donde fue aclamado por su virtuosismo a tan corta edad en recitales como el ofrecido en Cádiz. En 1870 llegó a París donde ofreció un concierto en la embajada española para más tarde partir hacia Londres donde recibió lecciones del violinista alemán Luis Ries.

En septiembre de 1871 regresó a París matriculándose en el Conservatorio en la clase de Delfín Allard y obteniendo un primer accésit, dos años más tarde conseguiría el segundo premio. En los concursos públicos celebrados el 29 de julio de 1875 obtuvo el

---

<sup>370</sup> *La Época*, año XXX, nº 9188, martes 15-I-1878.

<sup>371</sup> Los datos biográficos de Rafael Díaz Albertini han sido consultados en:

*La Ilustración Española y Americana*, nº 14, 15-IV-1878, pp. 235 y 244.

Rodríguez, Marina: “Díaz Albertini Urioste, Rafael”, *DMEH*, Vol IV, Madrid, SGAE, 1999, p. 484.

primer premio disputado entre veintidós opositores interpretando el concierto número diecinueve de Kreutzer<sup>372</sup>.

Tras la consecución del primer premio Albertini desarrolló un amplio programa de conciertos que le conduciría por las principales ciudades de España, Francia, Alemania, Estados Unidos y América del Sur. La prensa española volverá a ofrecer referencias sobre este insigne violinista con la ocasión de la creación de la *Sociedad de cuartetos de La Habana*, conocida como *Cuarteto Albertini*, de la cual él fue su principal impulsor<sup>373</sup>.



D. JOSÉ TRAGÓ,  
pianista, primer premio de los Conservatorios de Madrid y París.



D. RAFAEL DÍAZ ALBERTINI,  
violinista, primer premio del Conservatorio de París.

374

<sup>372</sup> *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, año 1875, p. 595. Esta publicación nos informa de que el jurado de los concursos de instrumentos de cuerda estaba compuesto por el director del Conservatorio Ambroise Thomas que ejercía la presidencia del mismo. Los demás miembros eran Desdevez, Padeloup, Chaine, Colonne, Lamoureux, Lassere, Lebouc y el español Pablo Sarasate.

<sup>373</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, n° 13, miércoles 30-III-1881, p. 4-5. “[...] Rafael Díaz Albertini, aquel violinista distinguido que el público de Madrid tuvo ocasión de aplaudir no hace mucho tiempo, ha cometido la ardua, pero meritoria empresa de introducir y aclimatar entre los habitantes de la Habana, la alta música, la música clásica, las obras de los grandes autores modernos [...]

La animación y entusiasmo que la naciente Sociedad de cuartetos ha despertado en la Habana, han sido grandísimos [...]. Albertini se ha convertido en el niño mimado, en el artista predilecto de aquella escogida sociedad, que no ha cesado de celebrar sus prodigiosa habilidades, en el instrumento difícilísimo que cultiva, y que, concluida ya la serie de los conciertos que anunció, no cesa de rogarle uno y otro día que inaugure una serie nueva, ejecutando las piezas de Haydn, Beethoven, Rubinstein, Chopin y Mendelssohn, que tanto éxito han alcanzado y algunas más recientes, las cuales han de seguir sin duda a las anteriores [...]”.

<sup>374</sup> Grabados de Tragó y Albertini con motivo de este concierto aparecidos en *La Ilustración Española y Americana*, n° 14, 15-IV-1878, p. 244.

Para el concierto celebrado en Madrid en el Teatro de la Comedia, los señores Romero y Marzo habían cedido un piano Pleyel que había sido estrenado por la Sociedad de Cuartetos durante las primeras sesiones de la última temporada. La prensa nos facilita el programa del concierto<sup>375</sup>:

“PRIMERA PARTE.- 1º Dúo de piano y violín sobre temas de los *Hugonotes*, por los Sres. Tragó y Albertini; Thalberg y Bériot.-2º Aria de *Rigoletto*, por la señorita Reynel, Verdi.- 3º *Fausto*, Fantasia para violín, por el Sr. Albertini; Alard.- 4º Nocturno en *re* bemol de Chopin. *Pasquinada* (capricho) de Gottschalk, por el Sr. Tragó.- 5º *Recuerdos de Baden*, por el Señor Albertini; Leonard.

SEGUNDA PARTE.- 1 Dúo de piano y violín sobre motivos de las *Bodas de Fígaro*, por los Sres. Tragó y Albertini; Wolf y Vieuxtemps.- 2º Aria de la *Traviatta*, por la señorita Reynel, Verdi.- 3º *Leyenda* de Vieniawsky. *Tamboril* (1745) de Leclair, por el Sr. Albertini.- 4º Gran rapsodia húngara (número 2) por el Señor Tragó; Liszt.- 5º Gran balada y polonesa de concierto, por el Sr. Albertini; Vieuxtemps”.

El repertorio estaba formado por obras del romanticismo a excepción de la obra del fundador de la escuela francesa de violín Jean Marie Leclair, compuesta a mediados del siglo XVIII. Destacan entre los géneros interpretados en el concierto los arreglos instrumentales de obras dramáticas. Este tipo de piezas ya gozaba de gran popularidad desde la primera mitad del siglo XIX. Generalmente se solían interpretar arreglos sobre fragmentos de óperas italianas y francesas, siendo Gounod y Meyerbeer los compositores preferidos. En este concierto se interpreta un dúo para violín y piano sobre la ópera *Los Hugonotes* de Meyerbeer arreglado por Thalberg y Bériot, una fantasía sobre la ópera *Fausto* de Gounod compuesta por el violinista francés Alard y otro dúo para piano y violín escrito por Wolf y Vieuxtemps sobre motivos de la ópera de Mozart *Las Bodas de Fígaro*.

Era frecuente en los conciertos de esta época que se cantaran arias de ópera francesa o italiana. La soprano Emilia Reynel canta dos arias de Verdi, compositor que empieza a figurar en los repertorios de los conciertos de la segunda mitad del siglo XIX. El nombre de Verdi se une a los compositores italianos del bel canto, Rossini, Bellini y Donizetti, que habían mostrado su predominio en los repertorios de años anteriores.

La estructura del programa se complementa con obras de carácter intimista como el *Nocturno* de Chopin o la *Leyenda* de Vieniawski y obras virtuosísticas como la

---

<sup>375</sup> *El Imparcial*, año XII, nº 3889, jueves 21-III-1878.

*Pasquinade* de Gottschalk, la *Gran Rapsodia húngara n.º 2* de Liszt o la *Gran Balada y Polonesa de Concierto* de Vieuxtemps.

Los compositores cuyas obras se interpretaban en esta sesión habían adquirido gran fama como concertistas a nivel europeo durante el siglo XIX. Entre los pianistas se interpretaban obras de virtuosos como Thalberg, Gottschalk, Liszt y Chopin. Las piezas para violín pertenecían a compositores ligados al área francesa como Alard o Wieniawski, o de la escuela belga, Bériot y Vieuxtemps. Sin embargo destacamos la ausencia de repertorio español en esta sesión cuya interpretación se veía restringida ante el dominio de las obras francesas e italianas.

Encontramos un buen número de referencias periodísticas que comentan el concierto. El diario *El Imparcial* comenta la buena acogida que tuvieron todos los intérpretes. Destaca la interpretación de Albertini tanto en las piezas a sólo como en las que estaba acompañado por Antonio Sos o por Tragó. De Emilia Reynel subraya su voz de amplia tesitura, voluminosa y agradable así como su corrección en la interpretación. Respecto a Tragó elude hacer un juicio crítico sobre su interpretación pues considera que estuvo al nivel de la reputación que ya ha adquirido a pesar de su juventud:

“[...] Del Sr. Tragó no necesitamos decir nada: a pesar de ser tan joven y de haber venido tan recientemente de París, ha adquirido ya una reputación envidiable que nos dispensa de hacer de su mérito el elogio que merece: baste decir que tuvo que repetir *La Pasquinada* de Gottschalk y la *Rapsodia húngara* de Liszt entre los entusiastas aplausos de la concurrencia [...]”<sup>376</sup>.

*El Globo* dedica un mayor comentario a la interpretación de Tragó en comparación con los otros intérpretes. Comenta la excelente pulsación del pianista y su acierto en la elección de las obras. El crítico contrasta el repertorio más virtuosístico de Tragó con escogido por Albertini que aunque supo interpretar el carácter de las obras no consiguió el mismo efecto en el público.

“[...] El Sr. Tragó es un artista verdaderamente notable. Su pulsación excelente, el arte con que interpreta las obras de los grandes maestros, su acierto en la elección de las composiciones y su ejecución admirable, le conquistaron en el concierto de anteanoche, primero la atención y después los aplausos entusiastas de todos los espectadores. Esto sucedió en todas las composiciones sometidas a su artística interpretación, y muy especialmente en la *Pasquinada*, de Gottschalk, y en la *Rapsodia húngara*, de Liszt, que tuvo que repetir ante las reiteradas instancias del público [...]”<sup>377</sup>.

<sup>376</sup> *El Imparcial*, año XII, n.º 3891, sábado 23 -III- 1878.

<sup>377</sup> *El Globo*, año IV, n.º 893, domingo 24 -III- 1878, p. 3.

*La Época* realiza comentarios más elogiosos y apasionados sobre los intérpretes. Especialmente vehementes son las palabras que el periódico dedica a la señorita Reynel a la que considera “una estrella que asoma en el firmamento artístico, y que está llamada a formar dentro de muy poco tiempo parte de la brillante constelación en que figuran ya tantos nombres españoles”<sup>378</sup>. También se admira la ejecución de Díaz Albertini, su profundo estudio de los efectos violinísticos y su sorprendente mecanismo. Se cita la facilidad con la que el violinista ejecuta elementos como los arpeggios y las dobles cuerdas. Este dominio de la ejecución hizo que el público presente felicitase al violinista. Entre los asistentes deseosos de mostrar su satisfacción con la interpretación de Albertini se encontraba el maestro Vázquez, director del Teatro Real.

Esta crítica es bastante más escueta en los comentarios sobre Tragó, señalando de su interpretación la maestría de su ejecución, la acertada elección del repertorio y el reconocimiento obtenido por el público especialmente tras la interpretación de la *Rapsodia Húngara*.

*La Política* destaca, al igual que otras críticas, el dominio técnico que posee el violinista Albertini, tanto en los fragmentos musicales de gran dificultad y velocidad como en los fragmentos expresivos. Para el crítico de este periódico, es en éstos últimos donde el intérprete muestra una mayor inspiración. También se alaba la intervención de la soprano Emilia Reinel y de Antonio Sos como pianista acompañante, aunque la brevedad de las palabras dedicadas a estos dos intérpretes contrasta con los comentarios más extensos sobre Albertini o sobre Tragó:

“[...] Del Sr. Tragó diremos que es un pianista de primer orden, y que su extraordinaria agilidad y dominio del instrumento le colocan a grande altura en el arte, siendo hoy uno de los artistas que honran a su patria. En todas las piezas que tocó a *solo* fue aclamadísimo y pedido la repetición que el joven e ilustre pianista tocó si cabe con más valentía y expresión que la vez primera, no cansándose el público de admirar tanta finura y modestia en un joven de tan extraordinaria mérito[...]”<sup>379</sup>.

Solamente hemos encontrado una referencia sobre este concierto que sea firmada por su autor. Es la crítica del periódico *El Tiempo* realizada por el conocido crítico musical Antonio Peña y Goñi. Con ella podemos completar las impresiones que nos

---

<sup>378</sup> *La Época*, año XXX, n° 9254, sábado 23 -III- 1878.

<sup>379</sup> *La Política*, año XVI, n° 68, sábado 23-III-1878.

transmite la prensa sobre este concierto. Peña y Goñi destaca tal y como lo habían hecho otros críticos, el mecanismo del violinista Albertini. Sin embargo considera que su elección del repertorio no fue acorde con el público que se hallaba en la sala, torpe para apreciar en su justa medida el repertorio seleccionado.

“[...] las piezas del concierto, salieron a flote a despecho de un instrumento admirable para un salón, pero insuficiente para un teatro, y de las aficiones de un público incapaz en general de apreciar justamente el repertorio, por decirlo así, clásico del violín; repertorio del que no debió abusar en su concierto el Sr. Albertini, por más que esto denote en el distinguido artista ideas muy elevadas, pero cuyo sacrificio hacen necesario ciertos públicos y ciertos espectáculos [...]”<sup>380</sup>.

De menor extensión son los comentarios que Peña y Goñi realiza sobre Emilia Reynel y José Tragó. Sobre el pianista comenta la ejecución con gran soltura y brío de la *Pasquinade* de Gottschalk y de la *Rapsodia húngara* de Liszt. Peña y Goñi nos ofrece la única reseña sobre la interpretación del nocturno en *si bemol* de Chopin. El escritor considera que fue interpretado con notable expresión y colorido, aunque con cierta ironía ilustra la fría acogida que tuvo esta pieza por parte del público: “[...] y con notable expresión y colorido el admirable nocturno en *si bemol* de Chopin. Esta última patética creación pasó desapercibida. Es natural. Las otras dos fueron repetidas en medio de gran entusiasmo. También es natural [...]”<sup>381</sup>.

#### **4.1.2. La primera colaboración con la Sociedad de Conciertos de Madrid.**

El 31 de marzo de 1878 José Tragó actúa en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso como artista invitado de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el maestro Vázquez. Tragó intervendrá en la segunda parte del programa interpretando por primera vez en la historia de esta formación el *Concierto en do menor para piano y orquesta de Beethoven*.

La Sociedad de Conciertos de Madrid se había constituido en 1866, aunque sus primeros estatutos datan de 1867. Su labor se desarrolló entre 1866 y 1903, extendiendo su actividad hasta 1906 con algunos conciertos esporádicos. La sociedad atravesó diversas etapas, al frente de las cuales estuvieron varios directores. Barbieri fue uno de

---

<sup>380</sup> *El Tiempo*, nº 2868, miércoles 27-III-1878.

<sup>381</sup> *Ibidem*.



los principales impulsores de la sociedad y ocupó el cargo de director de la orquesta durante los dos primeros años (1866-1888). A él le seguirían Gaztambide (1868), Monasterio (1869-76), Vázquez (1877-84), Bretón (1885-91), Mancinelli (1891-93), Jiménez (2º director desde 1893) y a partir de esta fecha se contrataría a acreditados directores para la interpretación de series determinadas de conciertos<sup>382</sup>.

Tragó participa en el cuarto concierto de la decimotercera temporada, que la Sociedad de Conciertos había programado durante la primavera del año 1878. Los conciertos de la sociedad se solían organizar en dos ciclos: el de primavera y el de verano. El primero aprovechaba los días de Cuaresma durante los cuales se suprimía la actividad teatral. El de verano era el que mayor número de conciertos ofrecía y por lo tanto el que más beneficios económicos aportaba. La mayoría de los socios pertenecían a las orquestas del Teatro Real o de la Zarzuela y debían de actuar en sus respectivas temporadas que finalizaban con la llegada del periodo estival. La llegada del verano desvinculaba temporalmente a los socios de sus compromisos con las orquestas de los teatros y permitía que la sociedad realizara giras de conciertos por diferentes poblaciones de la geografía española.

Durante la primavera de 1878 la sociedad propuso realizar una serie de nueve conciertos que se interpretaron durante los días 10, 17, 24 y 31 de marzo; 7, 14, 21 y 28 de abril y 5 de mayo. Los conciertos se celebraban siempre el domingo en las primeras horas de la tarde en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. La mayoría de los conciertos de esta temporada se celebraron a las tres de la tarde, tal fue el caso del concierto en el que actuó Tragó. No obstante también hubo algunos conciertos durante la primavera de 1878 que tuvieron lugar a las dos de la tarde<sup>383</sup>. Para la asistencia a estos conciertos la sociedad ofrecía la posibilidad de adquirir un abono para todos los conciertos o bien obtener localidades sueltas para los conciertos a los que se deseara acudir. Los abonos eran reservados de año en año con la condición de que se renovasen en los plazos indicados por la sociedad<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> Sobrino, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”. En Emilio Casares / Celsa Alonso (eds): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 312-313.

<sup>383</sup> Programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid del año 1878. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>384</sup> Programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid del año 1878...

Precios de abono para los nueve conciertos.

Palcos platea y entresuelo sin entradas..... 1350 reales.

El musicólogo Ramón Sobrino ha dividido la existencia de la Sociedad de Conciertos en cinco periodos teniendo en cuenta las personas que están al frente de la dirección de la entidad. La primera etapa es denominada *etapa de formación* y abarca los años 1866 a 1868. Barbieri es el director de la entidad en esta época, figura junto a él Gaztambide que dirige una serie de conciertos. La segunda etapa es la *consolidación de la Sociedad* 1868-1876. Monasterio es el director en este periodo. La tercera etapa es un periodo de *normalización de la actividad sinfónica* (1877-1891) en ella asumen la dirección de la orquesta Mariano Vázquez y Tomás Bretón. El cuarto periodo es una *etapa de directores extranjeros* comprende los años 1891 a 1903. Se inicia con la dirección de Mancinelli para posteriormente contratar un director para cada ciclo de conciertos. El último periodo es el de *desintegración* 1903-1906, en él los socios se dan de baja para pasar a constituir la nueva Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>385</sup>.

La temporada de 1878 se circunscribe dentro del tercer periodo de la sociedad en el que se estabiliza la actividad sinfónica. En este año la dirección de la orquesta estaba a cargo del maestro Mariano Vázquez. A lo largo de esta época se produce una evolución en la elección del repertorio para ser interpretado. La sociedad se centra ahora en la interpretación del repertorio centroeuropeo, dentro del cual se encuentra el wagnerismo que comienza a difundirse en estos años. Esta renovación en el repertorio tiene como consecuencia el progresivo abandono de la interpretación de música española. Sin embargo una nueva entidad nacerá con el propósito de salvaguardar la difusión del repertorio español. Esta nueva sociedad es *La Unión Artístico Musical*,

---

Idem principales sin idem.....	900	“
Butaca con entrada.....	200	“
Silla de orquesta con idem.....	200	“
Delantera de galería de platea con idem.....	90	“
Asiento de idem idem con idem.....	45	“
Delantera de galería principal con idem.....	72	“
Asiento de idem idem con idem.....	36	“
Precios en el despacho.		
Palcos platea y entresuelo sin entradas.....	170 reales.	
Idem principales sin idem.....	110	“
Butaca con entrada.....	24	“
Silla de orquesta con idem.....	24	“
Delantera de galería de platea con idem.....	12	“
Asiento de idem idem con idem.....	6	“
Delantera de galería principal con idem.....	10	“
Asiento de idem idem con idem.....	5	“
Entrada de palco y paseo.....	4	“

<sup>385</sup>Sobrino, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”..., pp. 315-316.

cuya actividad concertística comienza el 11 de abril de 1878, unos días después de que Tragó actúe junto a la Sociedad de Conciertos. *La Unión Artístico Musical* coexistirá junto con la Sociedad de Conciertos hasta el año 1891. Durante algún tiempo los conciertos ofrecidos por ambas sociedades coincidirán en el mismo día y hora<sup>386</sup>.

La estructura de los programas de la Sociedad de Conciertos solía ser tripartita. Este esquema se cumple en el programa del cuarto concierto de la temporada en el cual interviene Tragó.

“He aquí el programa del concierto que se verificará mañana en el Teatro y circo del Príncipe Alfonso.

PRIMERA PARTE. *Lorelei*, overtura, Wallace.- Entreacto de *Lorelei*, Nesvarda.- *Roger de Flor*, overtura (1ª vez), Chapí.

SEGUNDA PARTE. Concierto (en *do menor*) ejecutado al piano por D. José Tragó, con acompañamiento de orquesta (1ª vez) *Allegro con brío – Largo – Rondó*, Beethoven.

TERCERA PARTE. *Carnaval de Venecia*, overtura, Thomas.- *Larghetto* (en *la*) del *Quinteto* (obra 581), para instrumentos de cuerda y clarinete, Mozart.- Marcha de las bodas de *Lohengrin*, Wagner.

El concierto empezará a las tres en punto”<sup>387</sup>.

La primera parte del programa está compuesta por tres overturas. Las dos primeras pertenecían a los músicos extranjeros Vicent Wallace y Joseph Nesvadba. La overtura con la que finalizaba la primera parte era una composición del autor español Ruperto Chapí. Se trataba de la overtura correspondiente a la ópera en tres actos *Roger de Flor*<sup>388</sup>. La interpretación de esta overtura era un hecho musical de absoluta actualidad, puesto que la ópera se había estrenado tan sólo dos meses antes en el Teatro Real. A pesar de que en este periodo la Sociedad había mostrado un mayor interés por obras musicales del repertorio internacional también daba a conocer al público obras de autores españoles. La Sociedad mostraba especial empeño por la difusión de las obras de los compositores pensionados en Roma con una beca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como Chapí, Bretón, Felipe Espino, Cleto Zabala o Emilio Serrano<sup>389</sup>.

---

<sup>386</sup> Sobrino, Ramón: “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”, *Anuario Musical*, nº 45, Barcelona, 1990, p. 243.

<sup>387</sup> *El Imparcial*, año XII, nº 3898, sábado 30-III-1878.

<sup>388</sup> Gracia Ibern, Luis: *Ruperto Chapí...* Op. cit., p. 542 Catálogo cronológico de la obra de Ruperto Chapí. “*Roger de Flor*. Ópera en tres actos, libreto de Mariano Capdecón y música de Ruperto Chapí. Estreno: Teatro Real 25-I-1878”.

<sup>389</sup> Sobrino, Ramón: “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”..., p. 9.

La ópera *Roger de Flor* era una obra que Chapí había realizado durante su tercer año como pensionado. Su obertura está dividida en tres partes (*allegro molto*, *andante* y *allegro assai*). El *andante*, en tres por cuatro, es de corte italianizante, aunque con una orquestación bastante densa. En el final se percibe la influencia de Mendelssohn o incluso de Wagner. La obertura mostraba un gran despliegue instrumental que debió resultar bastante impactante en el público, de esta manera se conseguía una buena impresión en el final de la primera parte del concierto<sup>390</sup>.

La segunda parte de los conciertos de la sociedad solía estar dedicada a una obra de varios tiempos. Normalmente era en este momento en donde se interpretaban las sinfonías. Entre las obras que la Sociedad había programado para ocupar la parte central de los conciertos de esta temporada figuraban obras de Beethoven como la primera y séptima sinfonías o el *Gran Septeto op. 20*, el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y la cuarta sinfonía de Marqués.

La Sociedad invitó a Tragó a tomar parte en estos conciertos con la intención de despertar un mayor expectación en el público. La colaboración de un solista que ya había alcanzado ya una importante reputación fomentaría la asistencia del público a la velada. El mismo efecto quiso conseguir la sociedad *Unión Artístico Musical* que unos días más tarde invitó al pianista Teobaldo Power para que interpretase en la sesión inaugural un concierto de Mendelssohn.

Tragó interpreta en la parte central de la velada el concierto para piano y orquesta nº 3 en do menor, op. 37 de Beethoven. El concierto había sido compuesto alrededor de 1800 y esta era la primera vez que la Sociedad de Conciertos presentaba la obra en Madrid. Para su interpretación la Sociedad había puesto a disposición del concertista un magnífico piano Érard.

---

<sup>390</sup>Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...* Op. cit., p. 84.

TEATRO Y CIRCO DEL PRÍNCIPE ALFONSO.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
bajo la dirección del maestro

**Sr. VAZQUEZ.**

AÑO DÉCIMOTERCIO.—1878.

CUARTO CONCIERTO  
*el Domingo 31 de Marzo, á las TRES EN PUNTO de la tarde.*

Deseosa esta Sociedad de complacer al ilustrado é inteligente público que la favorece, ha invitado al distinguido artista D. José TRACÓ, y en union de dicho señor ejecuta la obra de *Beethoven* que detalla en su 2.ª parte el siguiente

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

1.º *Lorelei*, overtura, . . . . . WALLACE.  
2.º Entreacto de *Lorelei*, . . . . . NEVADA.  
3.º *Roger de Flor*, overtura (1.ª vez), . . . . . CHAPI.

Descanso de quince minutos.

SEGUNDA PARTE.

Concierto (en *do menor*) ejecutado al piano por D. José TRACÓ, con acompañamiento de orquesta (1.ª vez):

1.º *Allegro con brio*, . . . . . }  
2.º *Largo*, . . . . . } BEETHOVEN.  
3.º *Rondó*, . . . . . }

Descanso de quince minutos.

TERCERA PARTE.

1.º *Carnaval de Venecia*, overtura, . . . . . THOMAS.  
2.º *Larghetto* (en *la*) del Quinteto (obra 581) para instrumentos de cuerda y clarinete, . . . . . MOZART.  
3.º Marcha de las bodas de *Lohengrin*, . . . . . WAGNER.

EL QUINTO CONCIERTO, el Domingo 7 de Abril, á las TRES EN PUNTO de la tarde.

Imp. de José M. Ducazeal, P.ª de Isabel II, 6.

Por último, la tercera parte del concierto constaba de tres obras pertenecientes al repertorio clásico-romántico. Normalmente la estructura de esta última sección del concierto estaba compuesta por una overtura, una melodía, scherzo o variaciones, y una marcha o danza final. Esta disposición se conserva en este cuarto concierto ya que la primera obra es una overtura del compositor francés Ambroise Thomas, la segunda es un quinteto de Mozart y por último de finaliza el concierto con una marcha de Wagner. Tanto la obra de Thomas como la de Wagner eran conocidas del público pues ya las había escuchado en anteriores conciertos.

La prensa nos informa del desarrollo de este concierto y de la recepción que el público hizo sobre las diferentes obras. Muchos periódicos madrileños se refieren a este concierto. Casi todos señalan la gran cantidad de público asistente y la expectación que se creó ante la novedad de que se interpretase el concierto para piano de Beethoven.

El crítico A. Davell realiza un extenso comentario en el periódico *El Globo*<sup>391</sup>. En su crítica muestra su impresión sobre obras como la overtura de Roger de Flor. Para Davell esta partitura revela grandes conocimientos técnicos; sin embargo el crítico muestra su disconformidad con la estética de la obra, pues prioriza los elementos armónicos frente a los melódicos. Esta opinión nos permite comprobar el rechazo que provocaba en algunos sectores de la crítica la influencia de la estética romántica

<sup>391</sup> *El Globo*, año IV, n.º 901, lunes 1-IV-1878, p. 3.

alemana frente a otros modos de composición donde primaba el elemento melódico y que la crítica consideraba más cercanos al concepto de belleza.

También llama la atención de este periodista el *Quinteto* de Mozart puesto que las obras que acompañaban a ésta en la tercera parte ya habían sido ejecutadas en otras ocasiones. El comentario más extenso de esta crítica se refiere a la interpretación de José Tragó para el que el crítico no escatima elogios. Davell considera un verdadero artista a Tragó porque ha tocado de manera respetuosa y fiel a lo escrito por el compositor, pero además ha interpretado con una expresión que descubre toda la belleza de la obra de Beethoven.

El crítico menciona que al final de cada uno de los tiempos el público aplaudió calurosamente al pianista. Esta circunstancia provocó que el pianista añadiese una interpretación de la *Pasquinade* de Gottschalk, obra que no estaba en el programa del concierto. Al final de la intervención de Tragó se obsequió al pianista con una corona de laurel.

Podemos leer una reflexión bastante extensa, y quizás menos subjetiva, en la crítica realizada por Peña y Goñi para el diario *El Tiempo*. En su comentario ensalza la intervención de Tragó, que si bien no se encuentra todavía entre las primera figuras del piano, está muy lejos de esos “millones de pianistas, plaga del arte, martirio de los artistas que persiguen a la humanidad con el ruido insoportable de este insoportable *cri-cri* de los salones”<sup>392</sup>.

Peña y Goñi explica cómo a pesar del gran éxito conseguido por Tragó durante el concierto, ejecutó muchos pasajes del concierto de Beethoven con dureza de sonoridad, con una vehemencia más próxima a la interpretación de las obras románticas que a la clásica sencillez de la obra de Beethoven. Además comenta que Tragó no supo mantener el equilibrio sonoro necesario en un concierto entre el solista y el tutti orquestal: “Falta aún al señor Tragó, que a veces parecía ayer retar a la orquesta y apagarla, sin tener en cuenta que Beethoven no conoció rival en el arte de calcular las sonoridades y aplicaba como nadie las leyes de fusión de los sonidos”<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> *El Tiempo*, nº 2872, lunes 1-IV-1878.

<sup>393</sup> *Ibidem*.

A pesar de estas observaciones, Peña y Goñi califica el mecanismo de Tragó de admirable y de gran fortaleza aunque no debe abusar de ella. Es una interpretación que se identifica muy bien con las obras que el crítico califica como pertenecientes al género “de bravura”.

En este comentario periodístico se reflexiona acerca de la conveniencia de incluir en el programa de la Sociedad un concierto para piano y orquesta. La reacción del público ante esta innovación no fue del todo positiva, pues si bien el público asistente era más numeroso que en anteriores ocasiones no salió complacido con esta novedad. El deseo del público era el de oír a Tragó en solitario y así lo demandó con sus aplausos al final del tercer tiempo del concierto. El concertista pensó en un primer momento en repetir el último tiempo del concierto de Beethoven, pero el público le pidió la interpretación de una *Rapsodia Húngara* de Liszt. Finalmente Tragó decidió ejecutar la *Pasquinade* de Gottschalk en solitario. Peña y Goñi considera que Tragó interpreta mucho mejor cuando toca solo que acompañado de la orquesta, siendo en la *Pasquinade* cuando la brillantez de la ejecución se hizo más patente.

Otros diarios madrileños nos aportan sus impresiones sobre el concierto. *El Imparcial*<sup>394</sup> relata las protestas que se produjeron durante la primera parte en algunos sectores del público ante la gran afluencia de gente al concierto. Tal aglomeración provocaba el difícil tránsito de los asistentes por los pasillos y por las galerías altas del teatro. La expectación que provocaba la interpretación del concierto de Beethoven consiguió que los reproches se convirtieran en sepulcral silencio al inicio de la segunda parte del concierto. La crítica de este diario ilustra el éxito logrado por el concertista, siendo este suceso el principal tema de la referencia periodística. También se alude aunque de manera muy breve al éxito de otras obras del concierto como la ópera de *Roger de Flor* y el *Larghetto* del quinteto de Mozart, piezas que fueron repetidas por sus intérpretes.

“[...] Al final de cada tiempo, aplausos completamente unánimes partían de todos los puntos de la sala; y cuando terminó el concierto, se tributó al Sr. Tragó una verdadera ovación, entregándole una magnífica corona de laurel, regalo de la Sociedad.

Instado por las incesantes manifestaciones del público, se preparaba el Sr. Tragó a repetir la segunda mitad del *rondó* final; cuando los gritos de *solo, solo*, y las indicaciones del Sr.

---

<sup>394</sup> *El Imparcial*, año XII, nº 3900, lunes 1-IV-1878.

Vázquez, le hicieron variar de propósito; y sentándose de nuevo al piano tocó la *Pasquinada* de Gottschalk que fue también ruidosamente aplaudida. La orquesta acompañó con la perfección con que sabe hacerlo el concierto en *do menor*, cuyo conjunto nos parece que debió dejar satisfechos a los más exigentes en esta clase de música [...]”<sup>395</sup>.

*Un aficionado* firma la crítica del periódico *Madrid Literario*. Las breves líneas que dedica la publicación a este acontecimiento son suficientes para manifestar el talento que demostró Tragó en su interpretación y la disconformidad del público con la inclusión del concierto de Beethoven en el programa de la sociedad. Resulta sorprendente para nuestra mentalidad actual esta reacción del público madrileño. Deducimos de esta reticencia a escuchar un concierto para piano, que el público de Madrid no estaba acostumbrado todavía a escuchar obras de este género, o que prefería que la sociedad se dedicara prioritariamente a la ejecución de sinfonías.

“[...] Muchas [novedades] pueden introducirse dentro de la música sinfónica a que se dedica la Sociedad de conciertos, sin echar mano de recursos que se despegan del objeto de la Sociedad de profesores; pero estos señores se duermen sobre sus laureles, y encuentran más cómodo repetir hasta la saciedad obras conocidas, que estudiar y hacer oír otras muchas, que si no aumentarían tal vez el provecho que ya sacan de sus conciertos, reverdecerían los de su honra artística que tan alta han sabido poner en los trece años que la Sociedad cuenta de existencia [...]”<sup>396</sup>.

La frialdad del público madrileño también queda reflejada en la crónica realizada por el periódico *El Diario Español*. El anónimo comentarista narra los pocos aplausos que obtuvieron muchas de las obras tocadas por la orquesta, a excepción del *largo* y de la ópera de *Roger de Flor*. Las dos obras fueron repetidas pero hubo discrepancias entre diversos sectores del público respecto a la repetición de la composición de Chapí, considerada procedente solamente por una parte de la concurrencia. La opinión es bastante más favorable al tratar la interpretación de Tragó, al que el periódico obsequia con comentarios elogiosos.

“[...] La novedad que ofrecía el concierto de hoy en la presentación del distinguido pianista D. José Tragó, que, acompañado por la orquesta, debía ejecutar al piano el gran concierto en *do menor*, del inmortal Beethoven. Las esperanzas del público no han sido en esta parte defraudadas. El Sr. Tragó ha ejecutado con admirable brillantez y con singular maestría, los tres tiempos de que consta el concierto, mereciendo en todos grandes y prolongados aplausos. Al terminar aquella pieza magistral, el público ha querido oír solo al Sr. Tragó sin acompañamiento de orquesta, y accediendo a sus reiteradas instancias, el joven pianista ha ejecutado, solo, un lindo capricho en que ha dado nuevas pruebas de su maestría, y ha arrancado estrepitosos aplausos[...]”<sup>397</sup>.

---

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> *Madrid Literario*, año III, n° 82, domingo 7-IV-1878.

<sup>397</sup> *El Diario Español*, año XXVII, n° 8148, domingo 31-III-1878.



Joaquín Espín y Guillén en *La Política* hace referencia al interés que despertaba la interpretación de Tragó entre el público presente. Destaca del pianista su ejecución precisa y brillante, cualidad que le reportó grandes aplausos el término de cada una de las obras que ejecutó.

“[...] Pero la curiosidad general la absorbía completamente la presencia del celebrado pianista español, primer premio del Conservatorio de París, Sr. Tragó, quien ejecutó con precisión y brillantez los tres tiempos del concierto en *do menor* del célebre Beethoven, siendo aplaudidísimo en cada uno de los tiempos, y obligado con insistencia a tocar a *solo* un precioso juguete que le valió unánimes aplausos, y una corona preciosa, regalo de la Sociedad de Conciertos [...]”<sup>398</sup>.

El crítico y compositor también hace referencia a la ejecución de otras obras como el *largo* de Mozart, en cuya interpretación se distinguió el clarinetista Enrique Fischer, la marcha de las bodas de *Lohengrin* de Wagner; y en claro contraste con otros comentaristas elogia la interpretación del entreacto de *Loreley* de Nesvabda, destacando sus melodías llenas de sentimiento y novedad.

#### **4.1.3. Otros conciertos durante la primavera de 1878.**

Durante la primavera de 1878 José Tragó participará en acontecimientos musicales como una función extraordinaria en el Teatro del Príncipe Alfonso el 30 de abril, donde el pianista colabora junto a otros intérpretes. Este concierto tenía un carácter benéfico. Su objetivo era recaudar fondos<sup>399</sup> para las familias de más de trescientas víctimas que habían perecido a consecuencia de una galerna en la costa cantábrica diez días antes. Este naufragio ha pasado a la historia como *La Galerna del Sábado de Gloria*, en alusión al día en que tuvo lugar este desastre.

El programa ofrecido en esta función benéfica era muy amplio pues el número de músicos que había prestado su colaboración era cuantioso. El concierto combinaba repertorio de los géneros vocal e instrumental. La parte instrumental del concierto

---

<sup>398</sup> *La Política*, año XVI, nº 75, lunes 1-IV-1878.

<sup>399</sup> “En la reunión que celebraron ayer los senadores, diputados y capitalistas de las provincias vascongadas y de Santander, el eminente pianista señor Tragó ofreció su valioso concurso para el caso en que se organice algún concierto, cuyos productos se destinen al socorro de las familias de pescadores que perecieron el sábado en las costas cantábricas” *El Imparcial*, año XII, nº 3922, miércoles 24-IV-1878.

estaba a cargo del violinista Rafael Díaz Albertini, José Tragó y Valentín Arín. Tragó y Albertini ya habían tenido la oportunidad de tocar juntos a penas hacía un mes. El prometedor compositor Valentín Arín, alumno galardonado por la escuela de Música y Declamación de Madrid, intervenía como pianista acompañante. Completaba el elenco de intérpretes la joven arpista Clotilde Cerdá, conocida como Esmeralda Cervantes, que a pesar de su juventud era ya una de las intérpretes más conocidas del momento. El repertorio vocal fue interpretado por la cantante Franco de Salas y por los señores Sáez y Arambarri, dos discípulos del barítono Jorge Ronconi en el Conservatorio de Madrid.

Prestaba su colaboración tanto en la parte vocal como instrumental la *Estudiantina Española*. Esta agrupación de estudiantes solía ofrecer conciertos bien de carácter benéfico, como era en esta ocasión, y también para obtener ganancias para financiar sus estudios, instrumentos musicales, vestimentas u otras actividades. Las estudiantinas de Madrid habían colaborado en la ayuda de las víctimas del naufragio recorriendo las calles de Madrid, y habían logrado recaudar cerca de mil duros para los damnificados<sup>400</sup>.

El extenso programa del concierto estaba integrado en su mayor parte por pequeñas piezas correspondientes al repertorio español e italiano.

“PRIMERA PARTE.- *La cuchara*, paso doble, por la Estudiantina española, Belderrain.- Romanza, *eri tú* de *Un ballo in maschera*, por el Sr. Sáez, acompañado por el Sr. Arín, Verdi.- Fantasía para violín sobre motivos de la ópera *Fausto*, por el Sr. Albertini, Gounod.- *La Matanzera* (guaracha), por la señora Franco de Salas, F. Caballero.- *Jota coreada*, por la Estudiantina española.

SEGUNDA PARTE. – Gran *Rapsodia húngara*, ejecutada al piano por el Sr. Tragó, Liszt. – *La realidad*, melodía, letra del Sr. Campo Arana.- *En la playa*, cantinela del Sr. Ramos Carrión, por el Sr. Arambarri, acompañado por el Sr. Arín, Chapí.- Gran fantasía para arpa sobre motivos de la ópera *Moisés*, de Rossini, por la señorita Esmeralda Cervantes, Alvars. – *El güinero celoso* (guaracha), por la señora Franco de Salas, F. Caballero.- *Recuerdos de París*, habanera, por la estudiantina española, S. Belderrain.

TERCERA PARTE.- *¡A Dios!* zortzico, cantado por un estudiante, Iparraguirre.- *El Carnaval de Venecia*, arreglado para arpa por la Señorita Cervantes, Paganini. – Dúo *Il rival salvar tu dei*, de *I Puritani*, por los Sres. Sáez y Arambarri. Bellini.- Fantasía para violín sobre motivos de la ópera *Il Trovatore*, de Verdi, ejecutada por un estudiante, Alard. *Ichasora irtennaiz* (*He salido al mar*), letra de Empanan, música de Olazábal, por la Estudiantina española<sup>401</sup>.

---

<sup>400</sup> Martín, Félix María y Ovies, José María: “Estudiantina”, *DMEH*, Vol IV, Madrid, SGAE, 1999, p. 836.

<sup>401</sup> *El Imparcial*, año XII, n° 3927, lunes 29-IV-1878.

Las composiciones españolas interpretadas pertenecían a compositores coetáneos. Figuraban danzas como las guarachas compuestas por Fernández Caballero o melodías para voz y piano de Chapí. Ocupaban un lugar destacado en el programa las obras de compositores vascos, pues la tragedia había afectado especialmente a las provincias de Vizcaya y Santander. La estudiantina española incluyó en su repertorio obras del compositor guipuzcoano Ruperto Belderrain basadas en ritmos de danzas como el paso doble *La cuchara* o la habanera *Recuerdos de París*. Especial emoción produjo la interpretación del zortzico de Iparraguirre *¡A Dios!*, cantado por el tenor Azpeitiano Ortiz acompañado por la estudiantina.

“Al adelantarse la estudiantina al proscenio y preludiar las primeras notas de la composición, la orquesta y el tenor fueron interrumpidos por numerosas voces que, conocedoras de la presencia de Iparraguirre en el lugar, solicitaban su presencia en la escena”<sup>402</sup>.

De acuerdo con el gusto imperante en el repertorio de la época, muchas de las obras interpretadas en el concierto eran arias de óperas italianas de Verdi, Bellini o versiones instrumentales sobre fragmentos de óperas italianas y francesas. Como ejemplos de este género se tocaron la fantasía para arpa del compositor inglés Elias Parish Alvars sobre motivos de la ópera *Moisés* de Rossini, ejecutada por Esmeralda Cervantes. También figuraba otra fantasía compuesta por el violinista Delphin Alard sobre motivos de la ópera *El Trovador* de Verdi. Del mismo violinista era la fantasía sobre motivos de la ópera *Fausto* de Gounod tocada por Rafael Díaz Albertini.

Albertini y Tragó prestaron su colaboración a este concierto pero sus intervenciones fueron muy breves, ya que cada uno solamente interpretó una obra musical. Tanto la fantasía que interpretó Albertini como la Rapsodia de Liszt que ejecutó Tragó habían sido ya escuchadas por el público madrileño en el concierto que ambos músicos habían ofrecido en el teatro de la Comedia el 22 de marzo. A pesar de la escueta actuación la prensa elogia la interpretación de Tragó. “El señor Tragó, a quien el público oye cada vez con más gusto, ejecutó magistralmente la difícilísima *Rapsodia húngara* y tuvo que presentarse tres veces seguidas en el palco escénico entre una verdadera salva de aplausos”<sup>403</sup>. Otra pequeña reseña a su ejecución se encuentra en el periódico *El Globo*

---

<sup>402</sup> Gorosabel, Amaia: “Iparraguirre Balerdi, José María”, *DMEH*, Vol VI, Madrid, SGAE, 1999, p. 454.

<sup>403</sup> *El Imparcial*, año XII, n° 3929, miércoles 1-V-1878.

“El señor Tragó tocó al piano la *Rapsodia húngara* de Liszt, con precisión y acierto admirables”<sup>404</sup>.

Debido a la cantidad de intérpretes que colaboraban en la sesión y el cuantioso número de obras musicales, a pesar de lo cual muchas de ellas fueron repetidas, las referencias que realizan las fuentes periodísticas se limitan a un pequeño comentario sobre los intérpretes más sobresalientes. Se destaca la interpretación de la señora Franco de Salas que cantó con gracia las dos guarachas de Fernández Caballero e improvisó otras canciones alusivas al motivo de la función. Al final de su actuación fue obsequiada con una corona y ramos de flores. El mismo regalo tuvo la arpista Esmeralda Cervantes, elogiada por la crítica, aunque la amplitud del local impidió al público que pudiese apreciar con detalle su ejecución. Se ensalza también la actuación del cantante Cristino Arrambarri, discípulo de Ronconi que se presentaba en público por primera vez. Se destaca su hermosa voz, dotada de extensión y un timbre muy agradable y el gusto y sentimiento artístico que supo imprimir a la ejecución de las piezas que interpretó. Echamos en falta referencias más extensas sobre algunos intérpretes, en especial sobre Rafael Díaz Albertini. La prensa considera que el violinista realizó una interpretación a la altura de su reputación, pero no ahonda en más detalles debido a problemas en la extensión del artículo<sup>405</sup>.

La familia Real había querido manifestar su solidaridad con los damnificados asistiendo al concierto. Estaban presentes el Rey Alfonso XII y su esposa María de las Mercedes además de la Princesa de Asturias, Isabel de Borbón, y otras personalidades vinculadas a la Casa Real. Como apoyo a las familias afectadas los monarcas habían realizado un donativo de cinco mil duros a la diputación de Vizcaya, dato que consta en algunos documentos del archivo del Palacio Real de Madrid<sup>406</sup>.

---

<sup>404</sup> *El Globo*, año IV, nº 931, miércoles 1-V-1878, p. 4.

<sup>405</sup> *El Tiempo*, nº 2901, miércoles 1-V-1878.

<sup>406</sup> Archivo del Palacio Real de Madrid. Reinado Alfonso XII. Sección Calamidades Públicas. C<sup>a</sup> 12843/4. Inundaciones en la costa cantábrica.

“El Presidente del Consejo de Ministros  
B.S.M.

Al Sr. Secretario particular de S. M. el Rey y tiene la honra de remitirle para que se sirva elevarla a conocimiento de S. M. la adjunta comunicación de la Diputación provincial de Vizcaya dando gracias por el donativo de cinco mil duros en favor de las familias de las víctimas de la catástrofe venida en el litoral Cantábrico el 20 del actual.

Don Antonio Cánovas del Castillo

Aprovecha gustoso esta ocasión para reiterar al Excmo. Sr. Conde de Morphy

José Tragó despide la temporada organizando un concierto el veintisiete de mayo en el Teatro de la Comedia. Le acompañan en esta iniciativa el compositor Ruperto Chapí que dirigiría la orquesta integrada por profesores de la Sociedad de Conciertos y el bajo Justo Blasco. Estos músicos ya habían colaborado con Tragó en el concierto celebrado en el mismo teatro en enero de este año. También participan en la velada el violinista Luis Amato, Alejandro Rey que se ocupará de la parte de piano acompañante y el flautista Francisco González. Volveremos a tener noticias de Luis Amato y Alejandro Rey tocando con Nicolás Tragó, hermano de Tragó que tocaba el violín, en las sesiones organizadas por la Institución Libre de Enseñanza en los años 1879 y 1880<sup>407</sup>.

Las piezas escogidas para la ocasión pertenecían en su mayoría al repertorio decimonónico. En el programa tenían cabida las obras de compositores de un romanticismo temprano como Beethoven, Kuhlau, las de autores del romanticismo pleno como Chopin o Liszt y las partituras de autores contemporáneos como Saint-Saëns o Chapí. Se elegían obras de compositores de las más diversas procedencias, del área franco-belga Saint-Saëns, Gounod, Vieuxtemps, germana Beethoven, Henselt, Kuhlau. También se incluían obras de autores españoles como la del pianista Adolfo de Quesada o la melodía compuesta por Chapí. Destaca la presencia de composiciones de virtuosos del piano como los franceses Henry Ketten y Théodore Ritter y el

---

La expresión de sus sentimientos de sincero afecto y distinguida consideración.

Madrid 30 de abril de 1878”.

“Señor

La suscrita Diputación provincial de Vizcaya en medio del intenso dolor de que se halla poseída a causa de las terribles desgracias ocurridas el 20 del actual en el litoral Cantábrico, ha experimentado gran consuelo con la noticia de que V. M. ha determinado acudir, por sí y su Augusta Real familia a enjugar, en lo posible, las lágrimas de las desoladas familias de las víctimas de tan horrible catástrofe auxiliándolas con la regia y generosa dádiva de cinco mil duros.

La Diputación, pues, faltaría al cumplimiento del más grato de sus deberes, sino se apresurara a elevar a V. M. la sincera expresión de su profunda gratitud por ese sublime rasgo de santa y magnánima caridad a favor de tantos seres desvalidos.

¡Que él y las bendiciones de los favorecidos sirvan para que el Cielo derrame las suyas sobre V. M. y su Augusta Real Familia!

La Diputación de Vizcaya aprovecha la ocasión de expresar a V. M. sus sentimientos de gratitud para reiterarle los de su lealtad y sumisión.

Bilbao 26 de abril de 1878

Señor:

A. L. R. P. de V. M.

El Presidente

Manuel M<sup>a</sup> de Gontarán”.

<sup>407</sup> Ver capítulo. 3.1. Entorno familiar.

estadounidense Luis Moreau Gottschalk relación a la que por supuesto había que añadir los nombres de Liszt y Chopin.

La prensa nos proporciona el programa de esta velada:

“PRIMERA PARTE.

*Overtura*, por la orquesta.- *Allegro Scherzando*, del concierto en *sol* menor para piano y orquesta (primera audición), C. Saint-Saëns.- *Andante sostenuto* y *Allegro con gusto*, de la sonata para flauta, op. 69, por el señor González, Kuhlau.- *a. Estudio para piano*, Henselt.-*b. Nocturno en fa* sostenido, idem, Chopin.-*c. Le Baranier*, capricho, idem, Gottschalk.-*Jesús de Nazaret*, canto evangélico para bajo, por el Sr. Blasco, Gounod.-*Adagio y Allegro*, de la sonata patética para piano, Beethoven.

SEGUNDA PARTE

*Gran concierto en mi menor*, para piano y orquesta.- *Allegro*.- *Romanza*.- *Rondó final*, Chopin.

TERCERA PARTE

*Fantasia capricho*, para violín, por el Sr. Amato, Vieuxtemps – *a. Mazurca*, para piano, A. Quesada.- *b. Serenata española*, idem. Ketten.-*c. Chant du Braconier*, idem, Ritter.- *Despedida*, melodía, por el señor Blasco, Chapí.- *Gran fantasía húngara*, para piano y orquesta (primera audición), Liszt.

La orquesta, compuesta de profesores de la Sociedad de conciertos, será dirigida por el Sr. Chapí. Acompañará al piano el Sr. Rey”<sup>408</sup>.

Desde principios del siglo XIX los conciertos contaban con programas muy elaborados en los que solían intervenir una orquesta, al menos un cantante y otros solistas. Dicha estructura se cumple en esta sesión, de acuerdo con el gusto de la época que mostraba ciertas reticencias hacia los conciertos programados con música exclusivamente instrumental. La participación del cantante Justo Blasco obedece a esta costumbre. El bajo intercala sus intervenciones entre las piezas para piano ejecutadas por Tragó. Entre ellas figura una melodía para canto y piano de Chapí titulada *La Despedida*, con letra original del poeta italiano Pietro Metastasio traducida por el escritor español Eusebio Blasco<sup>409</sup>. Esta obra pertenece al album titulado *Seis melodías para Canto y Piano*, en el que Chapí revela un gran refinamiento en el género de salón<sup>410</sup>. La melodía *La Despedida* refleja el espíritu de la romanza dramática y denota la influencia la *melodie* y la *romance*. Estos géneros franceses de música de salón habían ejercido un influjo importante en aquellos autores españoles que como Chapí, habían viajado a París.

---

<sup>408</sup> *El Imparcial*, año XII, nº 3953, domingo 26-V-1878. El mismo programa lo facilita también *La Época*, año XXX, nº 9316, domingo 26-V-1878.

<sup>409</sup> Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...* Op. cit., p. 542 Catálogo cronológico de la obra de Ruperto Chapí. “*La despedida*. Melodía para canto y piano. Letra de Metastasio, traducida por Eusebio Blasco. Dedicada a Mme. Viardot García. Publicada por Pablo Martín, Madrid, 1883”.

<sup>410</sup> Alonso, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX...* Op. cit., p. 478.

La música francesa está también presente en el repertorio interpretado por Tragó. El pianista selecciona para esta velada partituras con las que se había familiarizado durante su estancia en Francia. Ejemplo de ello es la elección en la primera parte de la sesión del Concierto en *sol menor* para piano y orquesta de Saint-Saëns. Esta obra había sido de obligada ejecución para todas las alumnas concurrentes al concurso público femenino del Conservatorio de París en el año 1876. Tragó había participado en este concurso obteniendo el segundo premio, aunque no llegó a ejecutar esta obra porque él concurría en el concurso masculino, cuya obra obligada era la sonata op. 111 de Beethoven. No obstante, aunque no hubiese ejecutado la partitura en aquel momento queda patente su conocimiento de la misma.

En París, el pianista madrileño había estudiado también las obras del repertorio chopiniano. Su maestro Georges Mathias le había transmitido de manera directa los consejos del pianista polaco sobre su interpretación. Tragó toca en esta sesión un nocturno y el concierto en *mi menor* de Chopin. Esta última obra ya había sido interpretada por Tragó en el anterior concierto celebrado en enero en el Teatro de la Comedia. La orquesta fue dirigida por Chapí en las dos ocasiones, la colaboración entre los dos músicos resultó muy positiva ya que las críticas tanto de la sesión de enero como la de mayo elogian la interpretación de esta obra.

El diario *El Imparcial*<sup>411</sup> comenta que los momentos musicales más aplaudidos de la velada fueron el *adagio* y *allegro* de la sonata patética de Beethoven; el último tiempo del concierto en *mi menor* de Chopin y la *fantasía húngara* de Liszt, piezas todas ejecutadas por Tragó.

El público que asistió a este concierto era menos numeroso que en conciertos anteriores aunque la prensa destaca lo “selecto” del mismo. De estas palabras deducimos que los asistentes al concierto pertenecían a las clases altas de la sociedad madrileña. Entre ellos se encontraba la Princesa de Asturias, que acudía habitualmente a este tipo de sesiones musicales.

*Asmodeo*, en *La Época*, dedica la mayor parte de su crónica al éxito obtenido por Tragó, en especial en la ejecución de la *Fantasía Húngara* de Liszt. Sus comentarios

---

<sup>411</sup> *El Imparcial*, año XII, n° 3955, martes 28-V-1878.

nos ilustran sobre el gusto del público madrileño hacia las piezas para piano de una ejecución virtuosística en detrimento de otras con menos efectos. El crítico menciona además la buena dirección que realizó Chapí de la orquesta, el capricho de Vieuxtemps interpretado por Luis Amato y la sonata de Kulhau para flauta que interpretó Francisco González.

“[...] el público, el cual prodigó al héroe de la función manifestaciones de aplauso y aprobación en las siete u ocho piezas de distinto género que ejecutó con admirable buen gusto, limpieza y habilidad.

Pero la que le valió una ovación fue la última, la *Fantasia húngara* de Liszt, acompañada de orquesta en que el notable artista desplegó cualidades verdaderamente maravillosas de agilidad, precisión y fuerza.

El auditorio le interrumpía a cada momento con demostraciones de entusiasmo, llamándole al final varias veces a la escena [...]”<sup>412</sup>.

El periódico *El Globo* dedica a los intérpretes de la sesión palabras halagüeñas. Un comentario bastante extenso versa sobre la actuación de Tragó. Del pianista se destaca cómo supo aunar en su interpretación una ejecución prodigiosa con el sentimiento que el compositor desea transmitir. Se reseñan, al igual que en críticas anteriores, las intervenciones de Luis Amato en el capricho de Vieuxtemps, de Francisco González en la sonata de Kulhau, de Justo Blasco en el canto evangélico de Gounod y de Ruperto Chapí en la inteligente dirección realizada en la orquesta.

“[...] se advierte que la generalidad de los pianistas suelen ostentar ejecución prodigiosa, con la cual pretenden suplir el sentimiento que les falta, y que es de esencia en la interpretación de las obras del arte músico. Excepción honrosísima de esta regla es el Sr. Tragó, a quien anoche tributó el público del teatro de la Comedia aplausos merecidos y entusiastas. [...] en el *allegro scherzando* del concierto en *sol menor*, para piano y orquesta de Saint-Saëns, composición del género descriptivo, como en la gran fantasía húngara de Liszt, abundando en motivos inspirados; así en el concierto en *mi menor* de Chopin, en que se revela toda la pasión y todo el sentido artístico de este compositor insigne, como en el buen número de obras al piano interpretadas, el Sr. Tragó mostró sus grandes condiciones de artista inteligente, para quien no son desconocidos los secretos de la perfecta ejecución musical [...]”<sup>413</sup>.

---

<sup>412</sup> *La Época*, año XXX, n° 9318, martes 28-V-1878.

<sup>413</sup> *El Globo*, año IV, n° 957, martes 28-V-1878, p. 3.



## 4.2. ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA

### 4.2.1. Los conciertos de 1879. El primer concierto en la sala Pleyel.

A finales de 1878 José Tragó retorna a París y se dará a conocer en salas de concierto de capital francesa durante los años siguientes. Alcanza grandes éxitos en las audiciones celebradas en las salas Pleyel y Érard, patrocinadas por la Reina Isabel II de España que en aquellos años se hallaba en el exilio en París.

Durante este tiempo en París José Tragó fue músico de cámara de la Reina, y la soberana le concedió numerosas distinciones. Ofreció su protección al pianista al igual que a otros artistas españoles. La prensa española recoge brevemente la celebración de un concierto el 21 de marzo de 1879 en el Palacio de Castilla<sup>414</sup>, residencia de la reina Isabel II en París, al que acudió un selecto grupo de aristócratas y altos dignatarios. Aunque la referencia periodística no informa sobre el programa de la sesión, menciona que en el concierto intervinieron Tragó y dos importantes cantantes franceses: la soprano Anne de Lagrange, y el barítono Marc Bonnehée. La primera era una cantante conocida del público español. Fue una de las sopranos más aplaudidas del Teatro Real de Madrid, durante varias temporadas consecutivas en los primeros años de la década de 1860<sup>415</sup>. El barítono francés Marc Bonnehée también poseía una brillante trayectoria. Había sido nombrado en 1879 profesor de canto del Conservatorio de París<sup>416</sup>. Antiguo alumno del centro en la clase de Révial, había formado parte del jurado del concurso de ópera en varias ocasiones. Su voz era conocida desde hacía tiempo por el público

---

<sup>414</sup> Denominado anteriormente *Palacio Basilewsky*, situado en la *Avenue Kléber*, próximo a la plaza del Arco del Triunfo.

<sup>415</sup> “[...] que en la de 1860 a 1861 cantaron las señoras Julienne Dejean, Charton, De-Meric-Lablache, de Lagrange y los señores Fraschini, Belart, Moroni, Carrión, Giraltoni, Bartolini, Bouché y Rovere; y que en la temporada de 1861 a 1862 fueron ajustadas las señoras Lagrange, Julienne Dejean, De-Meric-Lablache, Filippé, y los señores Bettini, Carrion, Villani, Coletti, Coboqui, Bouché y Rovere; que en la de 1862 a 1863 cantaron las señoras Lagrange, Carrosi-Fuché, De-Meric-Lablache, y los señores Fraschini, Bettini, Baragli, Giraltoni, Ferri, Cotoqui, Bouché, Rovere y Scalese; que en la temporada de 1863 a 1864 aplaudió el público en el teatro Real a las señoras Patti, Borghi-Mamo, Marchisios (C. y B.), Lagrange, Spezia y a los señores Mario, Guichardi, Giraltoni, Aldiguieri, Agnesi, Esteverini, Antonneci, Bouché y Scalese, y finalmente, que en la última temporada han cantado las señoras Penco, Patti, Lagrange, Spezia, Vitali y Grossi, y los señores Mario, Nicolini, Brignoli, Corsi, Baragli, Stígelli, Aldighieri, Fagotti, Gassió, Agnesi, Selva, Antonucci, Zuchini y Scalese [...]”. Carta de P. Bagier, director del Teatro Real al director del periódico *La Política*. Publicada también en *La Correspondencia de España*, año XVIII, nº 2730, miércoles 9-VIII-1865.

<sup>416</sup> *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1879, p. 603.

parisino pues había intervenido en varias ocasiones en los Conciertos Populares de Padeloup<sup>417</sup>.

“Según escriben de París, el viernes de la semana anterior tuvo lugar en el palacio de Castilla, residencia de la reina Isabel, un concierto vocal e instrumental, primero de los que deben ejecutarse en los viernes sucesivos.

Los artistas que tomaron parte en él fueron Mad. Lagrange, M. Bonnehée, el pianista español Tragó y algún otro cuyo nombre no recordamos.

Los que asistieron a la fiesta fueron, entre otros, los príncipes Luís de Borbón, los de Beaufremont, los marqueses de Campo-Sagrado con sus lindas hijas, el ministro de Portugal y señora, el marqués de Valcarlos y el de Bettini, los barones de Hirsh, la duquesa de Tarancón, etc. [...]”<sup>418</sup>.

París a finales de siglo era el lugar donde confluían las tendencias musicales europeas del momento. La ópera era el género musical preferido en aquel momento por el público francés. El modelo operístico francés había conservado su identidad a lo largo de todo el siglo, sin que el wagnerismo alemán hubiera conseguido hacerle sombra. Alejada del campo operístico la música alemana se escuchaba en los conciertos de música instrumental dirigidos por maestros como Padeloup, Colonne o Lamoureux.

El ambiente musical parisino guardaba una estrecha relación con los virtuosos que a lo largo de la centuria habían mostrado su talento en la ciudad, como Paganini, Liszt, Kalkbrenner o Thalberg. Alrededor de estos sobresalientes intérpretes se tejía un entramado de intereses comerciales. Los fabricantes más importantes de pianos franceses construían modelos diseñados especialmente para pianistas famosos con el propósito de que fueran utilizados de manera exclusiva por los músicos. Las casas constructoras más importantes de Francia, Pleyel, Érard y Herz mantenían salones de conciertos con el objetivo de exhibir sus modelos de instrumentos tocados por pianistas de renombre.

La fábrica de pianos Pleyel había sido fundada en 1807 por el compositor Ignaz Pleyel, quien junto con Érard contribuyó a hacer triunfar la industria francesa del

---

<sup>417</sup> *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1877, p. 583.

<sup>418</sup> *La Iberia*, año XXVI, nº 6865, domingo 30-III-1879.

En la misma referencia periodística se comenta también la siguiente anécdota que sucedió durante el concierto: “[...] Antes de finalizar el concierto entró en el salón el señor Quiroga, gentil-hombre de servicio, trayendo en la mano un grueso brillante que un criado de la casa se había encontrado en el vestíbulo donde se dejaban los abrigos.

Entonces la baronesa de Hirsh notó que de su magnífico aderezo que traía al cuello se había desprendido la más bella de las piedras, que recobró con emoción, por más que los ciento y mil y pico de francos que valía fuera para su inmensa fortuna una gota de agua más en el Océano”.

piano<sup>419</sup>. Con el paso de los años los pianos Pleyel fueron los preferidos de compositores e intérpretes como Frédéric Chopin, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Charles Gounod o Antón Rubinstein. Camille Pleyel, hijo de Ignaz Pleyel y heredero de la fábrica en 1824 se había asociado con el pianista Auguste Wolf, esta circunstancia hizo que la sala de conciertos se denominara a partir de entonces Pleyel-Wolf. La primera sala Pleyel se ubicaba en la calle Cadet, lugar donde en 1832 Chopin da su primer concierto en París. Siete años más tarde la sala se traslada a la calle Rochechouart<sup>420</sup>, siendo éste el emplazamiento en el que actúa José Tragó. En años posteriores la sala Pleyel cambiaría varias veces de dirección hasta ubicarse en la calle Faubourg Saint Honore, lugar de su actual ubicación.

En la sala Pleyel solían actuar solistas de piano u otros instrumentos, pero también se realizaban con frecuencia conciertos de música de cámara. En esta sala habían actuado sociedades de música de cámara parisinas como la *Société Alard et Franchomme*, *Société Armingaud et Léon Jacquart*, *Société Maurin et Chevillard* y la *Société des Quatuors français*<sup>421</sup>.

<sup>419</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op. cit., p. 123.

<sup>420</sup> [s. n.] *Guide de l'amateur de musique dans Paris*, Jouaust et fils, [1864], p. XXIV. En esta guía aparece el siguiente anuncio "Pleyel, Wolff & C<sup>e</sup> médaille d'honneur a l'Exposition Universelle. Hors de concours à l'Exposition de 1849. Médaille d'or : 1827-1834-1839-1844. Croix d'honneur à Camille Pleyel en 1834. Même distinction à Auguste Wolff en 1863. Magasins fabrique et établissement principal Rue Rochechouart, 22 et 24. Succursale pour la location et la vente, Rue de Richelieu, 95. Chantiers scieries et ateliers a vapeur, Rue Mercadet, 74-76 (Montmartre)". "Pleyel, Wolff medalla de honor en la Exposición Universal. Fuera de concurso en la Exposición de 1849. Medalla de oro: 1827-1834-1839-1844. Cruz de honor a Camille Pleyel en 1834. La misma distinción a Auguste Wolf en 1863. Tiendas, fábrica y establecimiento principal calle Rochechouart, 22 y 24. Sucursal para el alquiler y la venta, calle de Richelieu, 95. Obras, aserraderos y talleres a vapor, calle Mercadet, 74-76 (Montmartre)".

<sup>421</sup> [s. n.] *Guide de l'amateur de musique dans Paris...* p.XLV. "Concerts de musique de chambre. Société Alard et Franchomme, 17<sup>e</sup> année, salons de Pleyel, rue Rochechouart, 22.- Quatuors des grands maîtres, quintettes, trios, sonates, etc. Six séances. Tous les quinze jours, le dimanche, à deux heures, à partir du mois de décembre de chaque année. Prix des places : Stalles, 6 fr. Parquet, 4 fr. Société Armingaud et Léon Jacquart, 9<sup>e</sup> année.- Même salle que la précédente, et même sorte de morceaux.- Prix des places : Stalles : 6 fr. Parquet, 4 fr. Société Maurin et Chevillard.- Même salon et mêmes morceaux que les précédentes. Exécution des derniers quatuors de Beethoven, à huit heures du soir. - Prix des places : Stalles, 6 fr. Parquet, 4 fr. Société des quatuors français.- Mêmes salons. A huit heures du soir, séance donnée par MM. Albert Ferrand, S. Lée, Rinck et Ernest Bernhardt, avec le concours de M. Gouffé et de M. Georges Pfeiffer. Cette Société n'exécute que de la musique de chambre ou celle du Conservatoire. Prix d'entrée : estrade, 5 fr. ; stalles numérotées, 4 fr. ; entrée, 3 fr.- Abonnement pour les trois séances : estrade, 12 fr. ; stalles numérotées, 10 fr". "Conciertos de música de cámara. Sociedad Alard y Franchomme, año 17, salones de Pleyel, calle Rochechouart, 22. Cuartetos de grandes maestros, quintetos, trios, sonatas, etc. Seis sesiones. Cada quince días, el domingo, a las dos, a partir del mes de diciembre de cada año. Precio de las localidades: butacas, 6 fr. Parquet, 4 fr. Sociedad Armingaud y Léon Jacquart, año noveno. Misma sala que la anterior, y misma clase de obras. Precio de las localidades: Butacas: 6 fr. Parquet, 4 fr. Sociedad Maurin y Chevillard. Mismo salón y mismas obras que las anteriores. Ejecución de los últimos cuartetos de Beethoven, a las ocho de la tarde. Precio de las localidades: Butacas 6 fr. Parquet, 4 fr. Sociedad de

Tragó actúa en la sala Pleyel en el año 1879. La prensa francesa nos informa también de otros intérpretes que ofrecieron en aquel año sesiones de música de cámara. Entre ellos figuraban profesores del Conservatorio de París como la profesora de piano Massart o figuras destacadas del pianismo francés como Diémer y Fissot, que solían participar como jurado en los concursos públicos del Conservatorio. Estos intérpretes habían sido miembros del jurado de piano en varias ocasiones durante la década de los 70, una de ellas había sido en el año 1876, fecha en la que Tragó había obtenido el segundo premio.

“Accordons une mention bien légitime aux séances de musique de chambre données a la salle Pleyel par MM. Taudou, Desjardins, Lefort, Rabaud, avec le concours de M. Fissot, de Mme. Massart, de Mme. Rabaud-Dorus, etc ; [...] aux six séances de musique de chambre données, chez Pleyel, par MM. Taffanel, Gillet, Turban, Dupont, Espaignet, Villaufret, Grisez, Garrigue, Sautet, avec le concours de M. Diémer [...]”<sup>422</sup>.

El primer concierto que Tragó ofrece en la Sala Pleyel tiene lugar el sábado 10 de mayo de 1879. El pianista es acompañado por otros intérpretes como el violoncellista Loeb y el pianista Rabeau, éste había sido otro discípulo de Mathias que había conseguido junto a Tragó el primer premio de los concursos públicos del Conservatorio en 1877. La sesión se completaba con obras del repertorio vocal cantadas por Marc Bonnehée y la soprano Salvadora Abella, que años más tarde regresaría a España para formar parte del profesorado de canto del Conservatorio de Madrid<sup>423</sup>.

---

Cuartetos francesa. Mismos salones. A las ocho de la tarde, sesión ofrecida por los señores Albert Ferrand, S. Lée, Rinck y Ernest Bernhardt, con el concurso del Sr. Gouffé y del Sr. Georges Pfeiffer. Esta sociedad no ejecuta más que música de cámara o aquella del Conservatorio. Precio de entrada, estrado, 5 fr, butacas numeradas, 4 fr; entrada, 3 fr,- Abono para las tres sesiones, estrado, 12 fr., butacas numeradas 10 fr”.

<sup>422</sup> *Les annales du théâtre et de la musique*, 1879, p. 570. “Concedemos una mención bien legítima a las sesiones de música de cámara dadas en la sala Pleyel por los señores Taudou, Desjardins, Lefort, Rabaud, con el concurso del señor Fissot, de la señorita Massart, de la señorita Rabaud-Dorus, etc. [...] a las seis sesiones de música de cámara dadas, en la casa Pleyel, por los señores Taffanel, Gillet, Turbau, Dupont, Espaignet, Villaufret, Grisez, Garrigue, Sautet, con el concurso del señor Diémer [...]”.

<sup>423</sup> Salvadora Abella fue profesora numeraria del Conservatorio de Madrid en 1911. Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid...* Op. cit., p. 241. También hay datos sobre esta cantante en Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*, Vol IV, Madrid. Baltasar Saldoni, 1881, p. 7. Reed. Facsímil dirigida por Jacinto Torres. Madrid, CDM, Ministerio de Cultura, 1986, p. 343. “ABELLA, doña Salvadora: profesora de canto que en abril de 1878 tomó parte en un gran concierto que se dio en Madrid en el teatro de la Alhambra, juntamente con otros distinguidos aficionados de ambos sexos y notables artistas. A principios de febrero de 1879 dio en la sala Herz de París la arpista Esmeralda Cervantes [...] un notable concierto, en el que tomó parte asimismo la señorita Abella”.

En este concierto no se interpretan obras para orquesta, las obras del programa son piezas destinadas a la interpretación de uno o dos solistas a lo sumo. No conservamos el programa original de la velada, lo que nos obliga a recurrir a las fuentes periodísticas para obtener información sobre las obras ejecutadas<sup>424</sup>. Entre las partituras interpretadas por Tragó figuran las Variaciones de Saint-Saëns para dos pianos, sobre un tema de Beethoven, en la que prestó su colaboración el pianista Rabeau; la transcripción para piano realizada por Liszt sobre *El canto de las hilanderas del Buque Fantasma* de Wagner, otra transcripción de Carl Tausig sobre un vals capricho de Strauss y la sonata nº 1 en *re mayor* para piano y violoncello de Rubinstein, ejecutada por Tragó y por el violoncellista Loeb.

La parte vocal la componían principalmente obras del repertorio italiano como la melodía *Marianina* de Ferri interpretada por Bonnehée, un vals de Luigi Arditi, titulado *L'Estasi* cantado por Abella y un dúo de la ópera *Rigoletto* de Verdi ejecutado por ambos cantantes. El repertorio español estaba representado por la canción *La salerosa*<sup>425</sup> para canto y piano de Cristóbal Oudrid, que fue interpretada por Abella.

Observamos que la totalidad del repertorio interpretado pertenece al periodo romántico. En él destacan las paráfrasis de obras de otros compositores, género que tanto Liszt como su discípulo Carl Tausig habían cultivado con profusión. Las paráfrasis musicales gozaban de buena acogida por parte del público en especial cuando los temas originales procedían de óperas.

La influencia de la ópera italiana queda patente en la elección de las obras vocales de esta velada. El repertorio de Tragó aún una mayor variedad de procedencias. Está presente la música francesa de Saint-Saëns, aunque inspirada en un tema de Beethoven, la germana en la paráfrasis de obras de Wagner y Strauss y la rusa en la sonata de Antón Rubinstein.

Los periódicos franceses ilustran en sus reseñas periodísticas el desarrollo del concierto. La *Revue et Gacette Musicale de París*, en la crónica general de los

---

<sup>424</sup> *L'Art Musical*, 18 année, nº 20, 15-V-1879, p. 156.

<sup>425</sup> Esta obra fue compuesta por Oudrid para Antonietta Pozzoni, con versos de Manuel Cano y Cueto y Manuel del Palacio. Fue publicada en versión para canto y piano por Andrés Vidal (ca. 1875). Alonso, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX...* Op. cit., pp. 253-254.

conciertos parisinos, realiza un breve comentario en el que se ensalza el buen mecanismo y el excelente sentimiento musical mostrados por Tragó en la ejecución de todas las obras. Se le augura un brillante porvenir como virtuoso del piano al que a partir de este momento tendrá que tener en cuenta la crítica.

“M. Tragó, premier prix de piano du Conservatoire (classe de M. Mathias), en 1877, a donné un fort intéressant concert le 7 mai, à la salle Pleyel. Ce jeune artiste espagnol, à qui le travail a donné un beau mécanisme et la nature un excellent sentiment musical, a exécuté de la façon la plus remarquable le chœur des Fileuses du *Vaisseau-fantôme*, de Wagner- Liszt, une grande valse-caprice de Strauss- Tausig, les variations de Saint-Saëns pour deux pianos (avec M. Rabeau, également premier prix de 1877) et la sonate de Rubinstein pour piano et violoncelle, en *ré* (avec M. Loeb). M. Tragó est un virtuose et un musicien avec qui la critique aura désormais à compter”<sup>426</sup>.

El crítico Henry Cohen en la revista *L'Art Musical* menciona, aunque de manera breve, el éxito obtenido por todos los intérpretes. Destaca la interpretación del último tiempo de la sonata de Rubinstein, obra que proporcionó grandes aplausos tanto a Tragó como al violoncellista Loeb. Señala la interpretación de Bonnehée y de Salvadora Abella a la que vaticina un brillante futuro.

“[...] M. Tragó s’est fait vivement applaudir dans le chant des *fileuses* du *Vaisseau fantôme*, par Wagner et Liszt, dans une grande valse-caprice, de Strauss-Tausig et dans les variations à deux pianos de M. Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et où M. Rabaud a eu la complaisance de jouer la seconde partie. La Sonate en *ré* mineur, de Rubinstein, dont le finale est joli, a fourni à M. Loeb l’occasion de se faire applaudir également. M. Bonnehée a enlevé son public dans *Marianina*, charmante mélodie italienne de Ferri, et dans le duo de *Rigoletto*, qu’il a chanté avec Mlle Abella, jeune cantatrice d’un grand avenir, à qui la valse d’Arditi, *l’Estasi*, a valu un véritable triomphe”<sup>427</sup>.

La prensa española también se hace eco de la sesión. Encontramos un breve comunicado en el diario *El Imparcial*<sup>428</sup> en el que el corresponsal en París escribe sus impresiones un día después de asistir al concierto. El periodista menciona la brillante

---

<sup>426</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 46<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 20, 18-V-1879, p. 158. “El señor Tragó, primer premio de piano del Conservatorio (clase de Mathias) en 1877, ha dado un concierto muy interesante el 7 de mayo, en la sala Pleyel. Este joven artista español, a quien el estudio le ha dado un hermoso mecanismo y la naturaleza un excelente sentimiento musical, ha ejecutado de la manera más notoria el coro de las hilanderas del *Buque-fantasma* de Wagner-Liszt, un gran vals capricho de Strauss-Tausig, las variaciones de Saint-Saëns para dos pianos (con el señor Rabeau, igualmente primer premio de 1877) y la sonata de Rubinstein para piano y violoncello, en *re* (con el señor Loeb). El señor Tragó es un virtuoso y un músico con el que la crítica tendría que contar de ahora en adelante”.

<sup>427</sup> *L’art musical*, 18<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 20, 15-V-1879, p. 156. “El señor Tragó se ha hecho aplaudir vivamente en el canto de las *hilanderas* del *buque fantasma*, de Wagner y Liszt, en un gran vals capricho de Strauss-Tausig y en las variaciones a dos pianos de Saint-Saëns sobre un tema de Beethoven, en donde el señor Rabeau ha tenido la amabilidad de tocar la segunda parte. La sonata en *re* menor, de Rubinstein, cuyo final es bonito, a proporcionado al señor Loeb la ocasión de hacerse aplaudir igualmente. El señor Bonnehée ha conseguido a su publico con *Marianina*, encantadora melodía italiana de Ferri, y en el dúo de *Rigoletto*, que ha cantado con la señorita Abella, joven cantante de un gran porvenir, a quien el vals de Arditi, *l’Estasi*, ha valido un verdadero triunfo”.

<sup>428</sup> *El Imparcial*, año XIII, n<sup>o</sup> 4285, miércoles 14-V-1879.

ejecución de Tragó y la sentida interpretación de la española Salvadora Abella y del barítono Bonnehée. El mismo periódico y también el diario *El Globo*<sup>429</sup> transmiten los comentarios que el diario *Le Siècle*, en su revista musical, hizo sobre el concierto. El periódico francés comenta que para Tragó son familiares todos los maestros y todos los estilos. Elogia la firmeza y seguridad de mecanismo con la que ejecutó las obras propuestas y destaca el dúo a dos pianos de Saint-Saëns en el que tocó en colaboración con Rabeau.

“M. Rabaud (otro discípulo de Mathias) fue colaborador de M. Tragó en un dúo a dos pianos de Saint- Saëns, sobre un tema de Beethoven, pieza sinfónica de seguro efecto cuando está bien interpretada, y estos dos pianistas la dijeron con admirable precisión y con gran delicadeza de matices”<sup>430</sup>.

Meses más tarde, aparece una crítica en la revista de viajes *El Viagero [sic] Ilustrado hispano-americano*, que recoge algunos comentarios del periódico parisino *L'Europe Artiste* sobre el concierto. Sin embargo, esta revista barcelonesa menciona únicamente la actuación de la soprano Abella, sin proporcionar información sobre los restantes intérpretes.

“[...] L'Europe Artiste, de París, da cuenta del concierto celebrado en el salón Pleyel por el distinguido pianista español Tragó, en que tomó parte la señorita Abella, discípula del profesor del bel canto signor Santi. Nuestra bella compatriota entusiasmó una vez más al mundo artístico de París, interpretando con maestría *L'Estasi*, de Ardití, y *La salerosa* de Oudrid, en que dio pruebas de exquisito gusto y delicadeza. El dúo de *Rigoletto* la acreditó de notable cantante, dando lugar a espontáneos y frenéticos aplausos [...]”<sup>431</sup>.

No han llegado hasta nosotros más referencias sobre conciertos dados en la capital francesa durante el año 1879. Sí en cambio tenemos noticias un concierto benéfico ofrecido por Tragó a su llegada a Bilbao para pasar sus vacaciones estivales.

La familia Tragó solía pasar la temporada estival en Bilbao. Tragó decide visitar a su familia y para ello viaja desde París hasta el País Vasco. A los pocos días de su llegada, ofrece un concierto en el Salón de Actos del Instituto Vizcaíno a beneficio de los pobres de la Casa de Misericordia de San Mamés, el día 1 de septiembre de 1879.

---

<sup>429</sup> Las referencias al diario *Le Siècle* se encuentran en *El Imparcial*, año XIII, nº 4295, sábado 24-V-1879 y en *El Globo*, año V, nº 1315, viernes 23-V-1879.

<sup>430</sup> *El Globo*, año V, nº 1315, viernes 23-V-1879.

<sup>431</sup> *El Viagero [sic] Ilustrado hispano-americano*, año II, nº 8, 1-VIII-1879, p.15.

Desde mediados de los años setenta la vida musical de Bilbao había experimentado una gran expansión, que coincidía con el desarrollo económico de la ciudad. Por estas fechas se funda en la ciudad la Sociedad de Socorros Mutuos Santa Cecilia, formada por músicos profesionales y aficionados de la villa que celebraba sus conciertos en el Salón del Instituto Vizcaíno<sup>432</sup>. En este mismo local organizaría más adelante la *Sociedad Filarmónica de Bilbao* conciertos durante su etapa inicial (1896-1903) mientras esperaba la construcción de una nueva sala de conciertos. En el salón del Instituto actuarían artistas tan notables como Harold Bauer, el pianista belga Arthur De Greef, el Cuarteto Arbós o el dúo formado por Ysaÿe y Pugno<sup>433</sup>.

La prensa local anuncia la llegada del concertista a la ciudad y la intención de éste de ofrecer un concierto benéfico. También resalta la vinculación de la familia Tragó con Bilbao al mencionar sus raíces vizcaínas.

“Ha llegado a Bilbao el eminente pianista, paisano nuestro y primer premio del Conservatorio de París, don José Tragó, y va a dar una velada musical a beneficio de la Santa Casa de Misericordia. Esta fiesta se verificará hoy lunes primero en el salón de actos del Instituto, que tiene ventajosísimas condiciones para ello. [...] No dudamos que éste [Tragó], que tiene gran amor a Vizcaya, de donde procede su familia, alcanzará en la noche del lunes un gran triunfo. [...]”<sup>434</sup>.

Para la ocasión una persona particular, tras haber escuchado al intérprete en una reunión privada, cedió el piano en el que interpretaría Tragó obras de Mendelssohn, Liszt, Chopin, Gottschalk y Chapí. Las fuentes periodísticas no citan con detalle las obras que el concertista tocó en el programa. Se alude solamente a algunas piezas para piano que obtuvieron una mayor acogida por el público como la *Serenata morisca* de Chapí, que fue repetida por el concertista, la *Gran Rapsodia Húngara* de Liszt, y dos obras añadidas al programa por el pianista: la *Pasquinade* de Gottschalk y un *nocturno* de Chopin. Parece ser que Tragó en esta ocasión tocó durante toda la velada en solitario, sin el acompañamiento acostumbrado de otro instrumentista o cantante. Éste es por lo tanto, uno de los primeros recitales para piano solista que Tragó ofrece a lo largo de su carrera<sup>435</sup>.

---

<sup>432</sup> Rodríguez Suso, Carmen [ed.]: *Orquesta Sinfónica de Bilbao, “Ochenta años de música urbana 1922-2001”*, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003, p. 102.

<sup>433</sup> Rodamiláns, Ramón: *La Sociedad Filarmónica de Bilbao, Memoria de un centenario*, Bilbao, Sociedad Filarmónica de Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999, p. 91.

<sup>434</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año V, nº 1530, lunes 1-IX-1879.

<sup>435</sup> La información sobre las obras interpretadas en este concierto ha sido obtenida de la prensa local. Tragó reúne en su álbum de prensa varios recortes de periódicos bilbaínos sobre el concierto. Entre ellos



Los comentarios periodísticos parecen centrarse más en aspectos sociológicos como la asistencia y recepción de las obras musicales por parte del público que en analizar la interpretación y las obras seleccionadas para el programa. Esta circunstancia puede ser debida a que los periodistas de los diarios bilbaínos se limitaban a informar sobre los acontecimientos, pero no abordaban aspectos de crítica musical, ya que seguramente no tendrían la suficiente preparación.

*El Noticiero Bilbaíno* por ejemplo recoge la calurosa acogida que la interpretación de Tragó recibió del público bilbaíno, o aspectos anecdóticos, como la entrega de una bandeja de plata con una corona por parte de un particular, durante uno de los intermedios del concierto.

“El concierto que anteanoche dio en el salón de actos del Instituto el eminente profesor de piano Sr. Tragó, fue digno de la fama de este artista y del objeto altamente benéfico a que se destinaron sus productos. La selecta concurrencia que acudió a admirar a nuestro distinguido paisano, salió altamente complacida de su mérito, habiéndolo así manifestado repetidas veces, con vítores y aplausos, especialmente cuando tocó la melancólica pieza *Serenata Morisca*, que dejó un recuerdo inolvidable en cuantas personas asistieron a esa hermosa velada [...]”<sup>436</sup>.

El mismo periódico, en una crónica posterior, alaba con grandilocuentes palabras la labor benéfica realizada por el pianista. Sin embargo dentro de este reconocimiento y admiración no se inserta ningún comentario musical.

“[...] Para el joven pianista, primer premio en el Conservatorio de París, un aplauso más, después de miles y miles que tiene recibidos en todas partes donde se ha dejado oír, es como un grano de arena arrojado al fondo del Océano. Pero para los que tienen un corazón como el suyo que sabe sentir, una oración bendita, siquiera sea débil, como nacida de labios de ancianos desvalidos y de pobres huérfanos es, estoy seguro de ello, la mejor y más bella corona con que ha podido ceñirse en su carrera de artista [...]”<sup>437</sup>.

#### 4.2.2. Los conciertos de 1880

Tras el paréntesis vacacional en la ciudad de Bilbao, Tragó vuelve a establecerse en la capital francesa. El 30 de enero de 1880 interviene en un concierto en el Hotel

---

se encuentra *El Noticiero Bilbaíno*, *Irurac-Bat* y *El Correo Vascongado*. Actualmente sólo se conserva la colección correspondiente al año 1879 de *El Noticiero Bilbaíno*, circunstancia que ha imposibilitado la datación de los otros diarios recopilados por el pianista.

<sup>436</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año V, nº 1532, miércoles 3-IX-1879.

<sup>437</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año V, nº 1536, domingo 7-IX-1879.

Continental de París, organizado por la reina Isabel II y miembros de la alta sociedad<sup>438</sup>, a beneficio de los afectados por las inundaciones en Murcia y de las personas necesitadas de París. En él intervinieron un nutrido grupo de intérpretes cuya brillante trayectoria musical era conocida por el público filarmónico francés. La prensa no proporciona una información muy detallada sobre el programa del concierto, aunque sí menciona los artistas que tomaron parte en él<sup>439</sup>. Entre ellos destacaban instrumentistas como el violinista italiano alumno de Paganini, Camillo Sivori, el arpista Félix Godefroid, el oboe Théodore Lalliet, y los pianistas Edmond Guion, y Joséphine Martin. Entre los cantantes figuraban los nombres de la contralto española Elena Sanz, la soprano italiana Rosina Penco, los barítonos Marc Bonnehée y Eugenio Giraldoni, y el tenor Lamarche.

El programa de esta función benéfica daba comienzo con el concierto vocal-instrumental en el que participaba Tragó. El periódico español *La Época*<sup>440</sup> menciona que en él se interpretaron quince números musicales entre los que figuraban una canción de la ópera *Mignon* de Ambroise Thomas, interpretada por Elena Sanz; y un aria de *Don Giovanni* de Mozart, cantada por Rosina Penco. Al concierto seguía una sesión de prestidigitación realizada por Herrmann, que daba paso al baile en el que intervenía una orquesta de sesenta músicos dirigida por el señor Desgranges.

“Demain vendredi sera donnée à l’Hôtel Continental la grande fête de bienfaisance sous le patronage de la reine Isabelle, au profit des pauvres de Paris et des inondes de Murcie. Concert, á neuf heures précises par Mmes Penco, Helena Sanz, Joséphine Martin, MM. Sivori, Bonnehée, Giraldoni, Lamarche, Godefroid, Lalliet, Loys et Tragó. Séance de prestidigitation par le professeur Herrmann.

---

<sup>438</sup> “[...] Voici la liste des dames patronesses et des commissaires, que la reine a désignés et chez qui l’on pourra se procurer des billets: Mesdames: La vicomtesse Aguado, marquise Alta-Villa, d’Arellano, comtesse de Banuelos, marquise de Campo Sagrado, maréchale Canrobert, marquise de Guadalmina, baronne de Haber, marquise Hervey de Saint-Denis, Hanez, Mackay, marquise de Las Marismas, marquise de Molins, marquise de San-Carlos de Pedroso, comtesse Uribarren, baronne Weisweiller, Brocheton. Messieurs: Arcos, comte de Cabra, marquis de Guell, Hánez, Joseph Pedroso, Charles Pedroso, del Peral, comte de Sanafé, de Uribarren, marquis de Valcarlos [...]”. “He aquí la lista de las damas patrocinadoras y de los comisarios, que la reina ha designado y que en su casa se podrán recoger los billetes: Señoras: La vizcondesa Aguado, marquesa de Alta-Villa, de Arellano, condesa de Banuelos, marquesa de Campo Sagrado, mariscal Canrobert, marquesa de Guadalmina, baronesa de Haber, marquesa Hervey de Saint-Denis, Hanez, Mackay, marquesa de Las Marismas, marquesa de Molins, marquesa de San-Carlos de Pedroso, condesa Uribarren, baronesa Weisweiller, Brocheton. Señores: Arcos, conde de Cabra, marqués de Guell, Hánez, Joseph Pedroso, Charles Pedroso, del Peral, conde de Sanafé, de Uribarren, marqués de Valcarlos”. *Le Figaro*, 26<sup>e</sup> année, n° 22, jeudi, 22 –I-1880.

<sup>439</sup> “En el Hotel Continental se dará el día 30 de este mes, en beneficio de los inundados de Murcia, y bajo la protección de S. M. la reina Isabel, un concierto-baile, organizado por el pianista Guion. En el programa figuran la Penco, Elena Sanz, Lalliet, Tragó, Sivori y el profesor Hermann, prestidigitador [...]”. *La Iberia*, año XXVII, n° 7119, domingo 25-I-1880.

<sup>440</sup> *La Época*, año XXXII, n° 9917, miércoles 4-II-1880.

Bal à onze heures. Orchestre de soixante musiciens sous la direction de Desgranges.  
On dansera dans les grands salons des fêtes, reliés entre eux par un jardin d'hiver tout spécialement décoré pour cette circonstance.  
Prix des billets : bal, 20 fr. ; concert et bal, 30 f.  
Les billets son nominatifs et personnels”<sup>441</sup>.

Los periódicos franceses y españoles mencionan la celebración de esta velada como uno de los grandes acontecimientos sociales celebrados en París. Sus comentarios se centran en aspectos de la crónica social y omiten las referencias a las actuaciones de los intérpretes. Este es el caso del diario francés *La Presse*, que hace referencia a aspectos como la importante afluencia de público, y la indumentaria de la reina Isabel:

“La grande fête de bienfaisance, organisée au profit des pauvres de Paris et des inondés de Murcie, dans les salons de l'hôtel Continental, a commencé hier soir, à dix heures, par un brillant concert, et le bal qui l'a suivi a duré jusqu'au matin.  
A dix heures et demie, la reine Isabelle arrivait accompagnée d'une nombreuse suite. Elle avait un très riche costume de satin blanc avec une grande plume blanche retenue dans les cheveux par une aigrette en diamant.  
Entre la partie musicale et la partie réservée à la danse, le prestidigitateur Herrmann a exécuté les tours les plus curieux de son répertoire [...]”<sup>442</sup>.

El diario español *La Época* también recoge información sobre estos aspectos del concierto:

“[...] S. M aparece precedida de dos lacayos, vestidos con calzón encarnado corto y casaca bordada de oro, dando el brazo a un noble belga, Mr. de Elstinis, y seguida del señor marqués de Molins. S. M. y su acompañamiento ocupan los sillones que les están reservados a la izquierda del tablado ocupado por los artistas. La Reina Isabel lleva un traje de raso blanco, bullones en la falda, y la cabeza tachonada de estrellas de brillantes.  
Al ver el soberbio patio entoldado con ricas telas de colores españoles y franceses, lleno de flores y de verdura, e inundado por la vivísima claridad de la luz eléctrica, cuyo maridaje con la luz de gas de las lámparas producía un resplandor ideal, se escapaba de todos los pechos un grito de admiración. Y sin embargo, lo que constituía el principal encanto de aquella fiesta de las *Mil y una noches*, no era la decoración ni las luces, ni las combinaciones de flores y follaje,

---

<sup>441</sup> *Le Temps*, vingtième année, n° 6857, 30-I-1880. “Mañana viernes se dará en el Hotel Continental la gran fiesta de beneficencia bajo el patronazgo de la reina Isabel, en beneficio de los pobres de París y de los inundados de Murcia. Concierto, a las nueve horas por las señoras Penco, Elena Sanz, Josefina Martín, señores, Sivori, Bonnehée, Giraldoni, Lamarche, Godefroid, Lalliet, Loys y Tragó. Sesión de prestidigitación por el profesor Herrmann. Baile a las once horas. Orquesta de sesenta músicos bajo la dirección de Desgranges. Se bailará en los grandes salones de fiestas, unidos entre ellos por un jardín de invierno todo especialmente decorado para este acontecimiento. Precio de los billetes : baile, 20 francos ; concierto y baile, 30 francos. Los billetes son nominativos y personales”.

<sup>442</sup> *La Presse*, 45 année, n° 31, París, dimanche 1-II-1880. “La gran fiesta de beneficencia, organizada a favor de los pobres de París y de los inundados de Murcia, en los salones del hotel Continental, comenzó ayer tarde, a las diez, con un brillante concierto, y el baile que le siguió duró hasta la madrugada. A las diez y media, llegaba la reina Isabel acompañada de un numeroso séquito. Ella llevaba un rico traje de raso blanco con una gran pluma blanca prendida en el cabello por un copete de diamantes. Entre la parte musical y la parte reservada a la danza, el prestidigitador Herrmann ejecutó los trucos más curiosos de su repertorio”.

obra del artista Belloir, sino la presencia de la más alta, de la más bella y de la más aristocrática sociedad que vive en París [...]”<sup>443</sup>.

Durante el mes de mayo de 1880, Tragó tocará en dos conciertos en las salas Pleyel y Herz de París. El 4 de mayo de 1880 ofrece de nuevo un concierto en la sala Pleyel, acompañado por artistas españoles como el barítono Llorenç Pagans y Salvadora Abella, cantante que ya había participado en el anterior concierto de Tragó en la sala Pleyel. Prestaban también su colaboración al evento el pianista Torrent, el violinista Rémi y el violoncellista Martini<sup>444</sup>. Llorenç Pagans era un cantante nacido en Gerona que en 1859 se había trasladado a París para perfeccionar sus estudios musicales. Era conocido en los círculos filarmónicos franceses como el “cantante español”, debido a que había difundido un tipo de repertorio con cierto aire popular español<sup>445</sup>.

El concierto se celebró a las ocho y media de la tarde. Al evento concurrieron muchos de los integrantes de la colonia española residentes en París, pues el concierto fue patrocinado por la reina Isabel II.

Entre las obras que interpretó Tragó en el concierto figuraban la *Gran Fantasía* de Schubert arreglada por Liszt, la *Tarantela* de Gottschalk ejecutada a dos pianos con la colaboración de Torrent y obras de Chopin. El repertorio vocal estuvo integrado por una *Tarantela* de Rossini cantada por Pagans, un aria de *Aida* de Verdi cantado por la señorita Abella y un *dúo español* interpretado por ambos cantantes. No tenemos datos más concretos sobre las obras interpretadas en el concierto pues las reseñas periodísticas son bastante breves.

Observamos que en el repertorio de esta sesión domina la música del siglo XIX. Tragó vuelve a escoger obras del repertorio listziano. La paráfrasis de la obra de Schubert realizada por el compositor húngaro es una obra de la que no tenemos constancia que haya sido tocada por el pianista anteriormente. En otras veladas musicales había tocado *rapsodias* húngaras o la paráfrasis de Liszt sobre el *Buque Fantasma* de Wagner. Tragó vuelve a interpretar una obra del pianista americano Louis Moreau Gottschalk. El estilo virtuosístico de sus composiciones causaba una buena

---

<sup>443</sup> *La Época*, año XXXII, n° 9917, miércoles 4-II-1880.

<sup>444</sup> *Le Ménestrel*, 46<sup>e</sup> année, n° 22, dimanche 2-V-1880, p. 176.

<sup>445</sup> González, M<sup>a</sup> Luz: “Pagans, Llorenç”, *DMEH*, Vol VIII, Madrid, SGAE, 1999, p. 352.

acogida por el público lo que hacía que en muchas ocasiones Tragó ofreciese una obra de Gottschalk como pieza añadida al programa. En esta ocasión la *Tarantela* proporciona a Tragó un notable éxito y elogiosos comentarios de la prensa sobre la ejecución de la obra.

“[...] M. Tragó, un pianiste de première force qui exécute la musique de Gottschalk avec une rare virtuosité. M. Tragó a obtenu un très grand succès dans diverses œuvres de Chopin et dans la Tarantelle de Gottschalk, exécutée à deux pianos avec M. Torrent comme partenaire [...]”<sup>446</sup>.

En el repertorio vocal ejecutado por Abella y Pagans parece haber una cierta predilección hacia las obras de la ópera italiana del XIX, aunque también hay un guiño hacia la música española. La presencia del violinista Rémy y el violoncellista Mariotti nos hacen suponer que el programa era más extenso de lo que refleja la prensa, existiendo la posibilidad de que se hubieran interpretado obras de música de cámara.

Entre las breves referencias que realiza la prensa francesa sobre el concierto la revista *Le Ménestrel* destaca la interpretación de Tragó en este concierto del que era el organizador e intérprete titular.

“[...] M. Tragó s’est fait vivement applaudir dans toutes les œuvres qu’il a interprétées, et très spécialement dans la grande fantaisie de Schubert, arrangée par Liszt, et dans les petites morceaux de Chopin. Mlle Abella, MM. Pagans et Rémy ont eu aussi leur bonne part d’applaudissements”<sup>447</sup>.

Más lacónica resulta la reseña de la *Revue et Gazette Musical de Paris*, que en breves líneas comenta el brillante mecanismo y la gran corrección del pianista madrileño, aunque no realiza mención ninguna sobre las interpretaciones de los demás participantes.

“Le jeune pianiste José Tragó, premier prix de la classe de M. Mathias, au Conservatoire, a donné ces jours derniers un concert à la salle Pleyel. Il a fait apprécier, dans plusieurs œuvres

---

<sup>446</sup> *L’Art Musical*, 19<sup>e</sup> année, n° 19, 6-V-1880, p. 131. “El señor Tragó, un pianista de primera fuerza que ejecuta la música de Gottschalk con un raro virtuosismo. El señor Tragó ha obtenido un gran éxito en diversas obras de Chopin y en la Tarantela de Gottschalk, ejecutada a dos pianos con el señor Torrent como compañero”.

<sup>447</sup> *Le Ménestrel*, 46<sup>e</sup> année, n° 26, dimanche 30-V-1880. “El señor Tragó se ha hecho aplaudir vivamente en todas las obras que ha interpretado, y muy especialmente en la gran fantasía de Schubert, arreglada por Liszt, y en las pequeñas obras de Chopin. La señorita Abella, y los señores Pagans y Rémy, han tenido también su buena parte de aplausos”.

du grand répertoire classique et divers morceaux modernes, un style d'une grande correction et surtout un brillant mécanisme"<sup>448</sup>.

Como podemos observar aparecen reseñas al concierto de Tragó en las revistas musicales más importantes de Francia. La prensa española también informa sobre la sesión de la capital francesa. *El Tiempo* notifica de manera telegráfica, tan sólo un día después del concierto, el éxito obtenido en el mismo. El diario madrileño comenta que el pianista consiguió un extraordinario éxito en su interpretación ante una concurrencia muy numerosa. También se nos informa de que Tragó ha sido nombrado pianista de la Real Casa de S. M. la Reina Madre; es decir, de la reina Isabel II<sup>449</sup>.

Ernesto García Ladevese, corresponsal en París de *El Liberal*, envía su crónica del concierto unos días después. En ella cuenta la gran afluencia de público perteneciente a la colonia española que ocupaba la sala. El periodista comenta que Tragó “fue objeto de una grande y justísima ovación”<sup>450</sup>; pero sus palabras no ahondan en ningún dato más sobre el repertorio o la ejecución del pianista. Resultan más extensos los comentarios sobre los otros cantantes españoles que prestaban su colaboración.

Unos días más tarde los intérpretes se vuelven a reunir para ofrecer un concierto en la Sala Herz el día 29 de mayo de 1880. El concierto en esta ocasión estaba organizado por la cantante Salvadora Abella y en él prestaban su colaboración los barítonos Bonnehée y Pagans, el joven violinista Rey-Balla y José Tragó al piano.

La sala Herz debía su nombre al pianista Henri Herz. Este intérprete y compositor de origen vienés se había establecido en París donde fundó una fábrica de pianos. Los instrumentos contruidos por esta manufactura eran comparables a los pianos franceses realizados por Érard o Pleyel. El espíritu empresarial de Henry Herz no se limitaba exclusivamente a la fabricación de pianos, sino que también comercializaba el aparato inventado por él mismo denominado *dactylion*, cuya finalidad era el fortalecimiento de la musculatura digital en los pianistas.

---

<sup>448</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 47<sup>e</sup> année, n° 21, 23-V-1880, p. 166. “El joven pianista José Tragó, primer premio de la clase de Mathias, en el Conservatorio, ha dado estos últimos días un concierto en la sala Pleyel. Él ha hecho apreciar en varias obras del gran repertorio clásico y diversas obras modernas, un estilo de una gran corrección y sobre todo un brillante mecanismo”.

<sup>449</sup> *El Tiempo*, n° 3608, miércoles 5-V-1880.

<sup>450</sup> *El Liberal*, año II, n° 343, domingo 9-V-1880.

El repertorio del concierto estaba integrado mayoritariamente por obras del género vocal. La señorita Abella, anfitriona de la velada, interpretó un aria de *Los Puritanos* de Bellini y otra de *La Africana* de Meyerbeer, que causaron gran impresión en el público. Completaba su intervención una canción madrileña con acompañamiento de piano del maestro José Inzenga titulada *La Moza de Temple*. Esta canción mostraba una fuerte influencia del estilo andaluz, especialmente en la profusa ornamentación vocal<sup>451</sup>.

*Los Aires Españoles* fue otra de las partituras con sabor español ejecutadas durante la velada por Llorenç Pagans. El barítono Bonnehée interpretó un aria de *María de Rudenz* de Donizetti y la melodía *Marianina* de Ferri, partitura que ya había cantado en anteriores ocasiones. Por su parte Tragó tocó un gran trémolo para piano, partitura sobre la cual las referencias de prensa no nos ofrecen más datos<sup>452</sup>.

Muchas de las obras interpretadas pertenecían a óperas románticas, en especial de compositores del *bel canto* italiano como Bellini o Donizetti. La presencia de obras de compositores españoles era debida, entre otros factores, a que al concierto habían acudido muchos de los integrantes de la colonia española en París.

Pocos datos nos ofrece la prensa sobre el concierto, en especial la revista francesa *L'Art Musical*, que se limita prácticamente a nombrar los intérpretes que participaron. Este periódico destaca la interpretación de Abella de quien afirma que cantó con mucho arte el aria de *Los Puritanos* y de *La Africana*, y elogia la interpretación del joven violinista Rey-Balla que con tan sólo 17 años había sabido impresionar al público con una sabia ejecución y una sonoridad notable.

“Samedi dernier, salle Philippe Herz, brillant concert donné par Mlle Abella. Cette jeune artiste a chanté avec beaucoup d’art l’air des *Puritains* et celui de l’*Africaine*. Bonnehée, Pagans, Tragó, Rey-Balla, lui prêtaient leur gracieux concours. Signalons en passant, le talent de ce dernier, jeune violoniste de 17 ans que nous n’avions pas encore applaudi. Malgré son âge, il a su s’imposer au public par la vigueur assurée d’un jeu savant et une qualité de son fort remarquable. Nos meilleures félicitations”<sup>453</sup>.

<sup>451</sup> Sobrino, Ramón: “Inzenga Castellanos, José”, *DMEH*, Vol VI, Madrid, SGAE, 1999, p. 445.

<sup>452</sup> *Crónica de la Música*, nº 90, 10-VI-1880, p. 3.

<sup>453</sup> *L'Art Musical*, 19<sup>e</sup> année, nº 23, jeudi 3-VI-1880, p. 150. “El sábado último, en la sala Philippe Herz, brillante concierto dado por la señorita Abella. Esta joven artista ha cantado con mucho arte el aria de *Los puritanos* y aquella de *La africana*.

Bonnehée, Pagans, Tragó, Rey-Balla, le prestaron su agraciado concurso. Señalamos de pasada, el talento de este último, joven violinista que 17 años al que no habíamos aún aplaudido. A pesar de su edad, ha sabido imponerse al público por el vigor seguro de una ejecución sabia y una calidad de sonido fuertemente notable. Nuestras mejores felicitaciones”.

La prensa española presta una mayor atención a los intérpretes y al repertorio. La revista *Crónica de la Música* señala el carácter español del concierto y destaca el éxito obtenido por Pagans, Bonnehée, Tragó y Abella. La revista española coincide con su homóloga francesa en la destacada interpretación de Abella durante las arias de *Los Puritanos* y de *La Africana*.

“En la sala Herz de París se ha verificado un concierto muy concurrido por la colonia española en la capital de Francia. Organizado por la señorita Abella, profesora de canto que ha sido en Madrid y residente en la actualidad en París, con la cooperación del barítono Bonnehée, tan conocido en España, del maestro Pagans y del pianista Tragó [...]”<sup>454</sup>.

Con el comienzo del verano Tragó vuelve de nuevo a España. Tenemos constancia de la estancia del pianista en Madrid gracias a una reseña periodística que informa sobre la velada privada que Tragó ofreció en su casa en el mes de junio. El joven pianista había invitado a compositores como Emilio Arrieta y Ruperto Chapí y a intérpretes como el pianista Alejandro Rey y el violoncellista Agustín Rubio.

La intención de Tragó al organizar este encuentro musical era dar a conocer las obras que había estudiado e interpretado en público durante su estancia en Francia. Alejandro Rey y Agustín Rubio guardaban una estrecha vinculación interpretativa con Tragó, puesto que ya habían tocado juntos en otras ocasiones, como en el concierto dado en el Teatro de la Comedia en mayo de 1878; y además también habían tocado junto a Nicolás Tragó Arana en varias sesiones. La relación profesional entre José Tragó y Agustín Rubio se afianzará con el tiempo, de tal manera que los dos intérpretes junto con Enrique Fernández Arbós, Pedro Urrutia y Rafael Gálvez formarán la agrupación *di camera* en 1889.

En esta velada se interpretaron entre otras obras la *Gran Fantasía* de Schubert, arreglada para dos pianos por Liszt, ejecutada por Tragó y Rey, y la *Tarantela* de Gottschalk. Estas obras habían sido tocadas por Tragó en el primer concierto que dio en la sala Pleyel en mayo de este mismo año. La *Gran Fantasía* ha pasado a la historia de la literatura pianística como la *Wanderer-Fantasie* op. 15, porque toda ella se basa en el tema del lied *Das Wanderer*. Está basada en las transformaciones de un solo tema a lo

---

<sup>454</sup> *Crónica de la Música*, n° 90, 10-VI-1880, p. 3.



largo de cuatro movimientos<sup>455</sup>. Es la única composición pianística de Schubert que manifiesta una búsqueda del virtuosismo. Esta característica promovió que fuera una de las obras de Schubert aceptada dentro del repertorio de los concertistas del siglo XIX y principios del XX. La revisión de la obra por Liszt proporcionaba a la obra una mayor complejidad interpretativa y por consiguiente mayores aptitudes para ser tocada por los virtuosos del momento. En la misma línea virtuosística se hallaba la *Tarantella* de Gottschalk.

Otra de las obras seleccionada para la ocasión era la *Sonata* de Rubinstein para piano y violoncello interpretada por Rubio y Tragó. Tenemos constancia que en el primer concierto ofrecido por Tragó en la sala Pleyel el 10 de mayo de 1879, interpretó junto con el violoncellista Loeb la sonata de Rubinstein para piano y violoncello nº 1 en *re mayor* op. 18, seguramente se trataría en esta ocasión de la misma obra. Esta partitura se enmarcaba dentro de una estética romántica que recordaba a las sonatas de Mendelssohn, a pesar de mostrar una estructura en tres tiempos influida por el preclasicismo<sup>456</sup>.

Completaba el programa de la velada la *serenata* de la *Fantasia Morisca* de Chapí<sup>457</sup>, interpretada en su versión para piano solo, amén de otras piezas musicales no especificadas por la prensa. La *Fantasia* había sido compuesta por el músico alicantino en 1873 con el nombre original de *La Corte de Granada, Fantasia morisca para música militar*. A pesar de ser una obra para orquesta conoció múltiples variantes desde la pianística, la versión para guitarra o para sexteto. Está estructurada en forma de suite en cuatro movimientos de los cuales la *Serenata*, parte ejecutada por Tragó, es el tercero. El crítico E. M. en la *Crónica de la Música* al comentar el estreno de la obra se refiere a la serenata con las siguientes palabras: “[...] la serenata [...] es la verdadera pieza capital de la obra. Tiene la serenata ritmos muy picantes, sobre los cuales juguetean dos

---

<sup>455</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 69. Piero Rattalino explica que lo esencial de esta obra es, además de basarse en las transformaciones de un solo tema, la organización tonal: primer movimiento en *do mayor*, segundo movimiento oscilante entre *do sostenido menor* y *mi mayor*, tercer movimiento en *la bemol mayor* y cuarto movimiento en *do mayor*. Schubert elige en lugar de las relaciones tradicionales de cuarto y quinto grado, las relaciones de tercer grado, dividiendo la octava en partes iguales según el módulo de la tercera mayor.

<sup>456</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música de cámara*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 1144.

<sup>457</sup> Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...* Op. cit., pp. 53-56.

melodías, una menor en la primera parte y otra mayor en la segunda, con imitaciones sobrias y ricas del mejor efecto [...]”<sup>458</sup>.

En este caso la obra interpretada no resulta novedosa para los concurrentes sino que podría ser incluida en el programa como homenaje a Ruperto Chapí, presente entre la selecta audiencia. La obra gozaba de gran popularidad entre el público español, especialmente a partir de la versión definitiva para orquesta que en 1879 estrenó la *Unión Artístico Musical* bajo la batuta de Bretón. La *Fantasia* había sido interpretada en bastantes ocasiones por las dos orquestas madrileñas del momento: *La Sociedad de Conciertos* y *La Unión Artístico Musical*. La elección de esta obra para esta sesión privada, se debería a la popularidad de la que en aquel momento gozaba la obra, enmarcada dentro de una corriente compositiva pintoresquista, muy difundida en aquellos años, que el profesor Sobrino ha denominado *Alhambrismo musical*<sup>459</sup>. Tampoco esta era la primera ocasión que Tragó interpretaba esta obra. En el concierto celebrado en Bilbao en septiembre de 1879 a beneficio de los pobres de la Casa de Misericordia el pianista ya había ejecutado este tercer tiempo de la *Fantasia Morisca*, partitura que le había reportado grandes aplausos.

Tragó aprovecha los meses de verano para asistir a otras reuniones musicales de carácter privado, organizadas por los círculos filarmónicos madrileños. Días después de que el pianista ofreciese la sesión musical en su domicilio, asiste en casa del editor Zozaya a la audición al piano de la ópera *La Czarina* del compositor cubano Gaspar Villate.

“Refiere un periódico de Madrid que en casa de un editor de música se ha verificado ante un público compuesto de los maestros Arrieta, Caballero, Bretón, Chapí, Monasterio, Llanos, Casares, Galiana, Puig, Tragó, Saldoni y Oliveres y los inteligentes Peña y Goñi, Rovira, Vilardell, Santestéban, Deval y Fernández Bremon, la audición al piano de la ópera *La Czarina* del compositor cubano D. Gaspar Villate, llegado recientemente a Madrid [...]”<sup>460</sup>.

Gaspar Villate tenía el propósito de dar a conocer la música de su nueva ópera a las personalidades más destacadas de la sociedad musical madrileña, con el fin de conseguir que el estreno de la obra se llevara a cabo en el Teatro Real de Madrid. Entre

---

<sup>458</sup> E.M.: “Los conciertos de la Unión Artística, II”, *Crónica de la Música*, 1-V-1879. Citado en Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...*, p. 56.

<sup>459</sup> Sobrino, Ramón: *Música Sinfónica Alhambrista: Monasterio, Bretón, Chapí*, Madrid, ICCMU, 2004.

<sup>460</sup> *Crónica de la Música*, nº 94, 8-VII-1880, p. 4.

los eruditos invitados se encontraban maestros como Arrieta, Caballero, Bretón, Chapí, Monasterio y Saldoni; críticos y periodistas como Peña y Goñi, Fernández Bremón, del Val, Santisteban y por último el empresario del Teatro Real, Felipe Rovira. Entre esta escogida concurrencia figuraba el nombre de José Tragó. Este hecho nos indica la aceptación del pianista dentro un ilustrado grupo integrado por los representantes de mayor relevancia de la creación, interpretación y crítica musical españolas. Tragó es considerado una autoridad con la cultura musical necesaria, para que su valoración sea tenida en consideración por los círculos musicales madrileños.

Es posible que Tragó hubiese coincidido con Gaspar Villate durante su estancia en París, pues en la década de los 70 el compositor cubano se trasladó a esta capital donde recibió formación en el Conservatorio. De hecho en 1877, año en que Tragó obtenía el Primer premio de piano del Conservatorio parisino, Villate estrenaba en la ciudad del Sena su ópera *Zilia*. Sí podemos afirmar con mayor seguridad que Gaspar Villate conoció al violinista cubano Rafael Díaz Albertini<sup>461</sup>, residente en París en aquella época. Testimonio de su trato es la pequeña pieza para violín y piano *Méditation*, dedicada por Villate a su compatriota<sup>462</sup>.

A pesar de la buena impresión que la audición de la ópera causó en el público reunido, la intención del compositor de estrenar su obra en el Teatro Real de Madrid no se llevó a cabo. *La Czarina* sería presentada al público por primera vez en el Teatro Real de La Haya. Villate no desistiría en su propósito y en 1885 estrenaría en el Teatro Real de Madrid su ópera *Baltasar*.

“[...] El éxito de dicha lectura no pudo ser ni más completo ni más satisfactorio y la prensa de Madrid al siguiente día lo consignó así haciendo constar las justas esperanzas que concibió de ver representada la *Czarina* en el teatro Real de Madrid. ¿Por qué no llegaron a realizarse tan fundadas esperanzas? Las causas o razones que lo motivaron son de carácter privado y corresponden solamente a los señores Rovira, empresario, y Villate, autor de la obra. Nosotros, pues, no hemos de entrar en ellas.

[...] Este contratiempo fue inmediatamente compensado con las proposiciones de varias empresas teatrales extranjeras que solicitaron a porfía la obra, que fue estrenada en el teatro Real de la capital de Holanda el 5 de febrero de 1881”[...]<sup>463</sup>.

---

<sup>461</sup> Rafael Díaz Albertini tocó con Tragó en dos ocasiones. La primera en el concierto en el Teatro de la Comedia de Madrid el 22 de marzo de 1878, y la segunda en el concierto benéfico celebrado en el Teatro del Príncipe Alfonso el 30 de abril de 1878.

<sup>462</sup> Eli Rodríguez, Victoria: “Villate Montes, Gaspar”, *DMEH*, Vol X, Madrid, SGAE, 1999, p. 944.

<sup>463</sup> *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 171, jueves 10-IV-1884, p. 4-6.

### 4.2.3. Los conciertos con la orquesta de Jules Padeloup

El año 1881 marca un hito en la carrera interpretativa de José Tragó. Instalado de nuevo el pianista en París es invitado a participar en los *conciertos populares de música clásica* que dirigía Padeloup en el Circo de Invierno. Estos conciertos eran uno de los acontecimientos filarmónicos más importantes que se celebraban desde hacía dos décadas en la capital francesa.

El ambiente musical francés del siglo XIX estaba dominado en muchos sectores por la ópera. Poco a poco comenzaron a surgir sociedades destinadas a la interpretación de obras sinfónicas. La difusión del repertorio clásico romántico se inició con la interpretación de las sinfonías de Beethoven dirigidas por François Antón Habeneck (1781-1849), director musical de la Ópera de París. A este músico se le encomendó la dirección de la *Sociedad de Conciertos del Conservatorio*, fundada el 9 de marzo de 1928.

En este emergente ambiente sinfónico comienza la labor interpretativa de Jules-Etienne Padeloup (1819-1887). Este director había cursado sus estudios musicales en el Conservatorio de París, teniendo como profesores a Ambroise Thomas, Dourlen y Carafa en las disciplinas del solfeo, armonía y composición, y a Zimmermann como profesor de piano. Padeloup conseguiría el primer premio de este instrumento en 1833. Tuvo la iniciativa de fundar la *Société des jeunes artistes du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, agrupación que interpretaba sus conciertos en la sala Herz. La primera audición de la sociedad tuvo lugar el 20 de febrero de 1851, en ella participaban jóvenes intérpretes del Conservatorio a los que más adelante se unieron artistas de renombrada fama. Sin embargo a pesar del apoyo social que tuvo esta entidad, los problemas de tipo económico la abocaron a una pronta disolución en 1861.

En este mismo año Padeloup funda los *concerts populaires* que se celebraron en el Circo de invierno situado en el Boulevard des Filles-du-Calvaire, obteniendo un inmediato éxito. El primer concierto ofrecido por la nueva formación tuvo lugar el día 27 de octubre de 1861<sup>464</sup>. Estas sesiones se celebraban semanalmente todos los

---

<sup>464</sup> El primer programa ofrecido por la formación fue el siguiente: 1. Overtura de Oberon, de Weber. 2. Sinfonía pastoral, de Beethoven; primer movimiento, exposición de los sentimientos ante el aspecto de

domingos del año a las dos horas, a excepción de los meses de verano. Entre los propósitos que Padeloup había concebido para la nueva formación estaba el de difundir el repertorio sinfónico nacional y especialmente el extranjero, contribuyendo a la difusión de las obras de Wagner.

Los problemas para la financiación de esta orquesta fueron uno de los principales obstáculos con los que se encontró la asociación. Padeloup escribe en 1878 una carta a los diputados franceses pidiendo una subvención anual de 25.000 francos. Con esta cantidad pensaba hacer frente a los gastos derivados de los conciertos en los que participaban coros, cuyo coste era mucho más elevado que los estrictamente instrumentales. En la epístola explica la manera en que se fundaron los conciertos populares y cómo el mismo aportó su propio capital para llevar a cabo esta empresa.

“[...] J’ai l’honneur de vous adresser de nouveau la demande suivante, que je crois devoir faire précéder de l’historique des Concerts populaires :

En 1851, je réunis un certain nombre d’élèves du Conservatoire, sous la dénomination de *Société des jeunes artistes*. Sept concerts étaient donnés par saison d’hiver, dans la salle Herz ; les programmes étaient composés d’œuvres classiques et modernes (c’est à la Société des jeunes artistes que Gounod fit ses débuts comme symphoniste) ; afin de laisser un bénéfice aux sociétaires, je me chargeai de tous les frais (1000 francs par concert) et les recettes assez médiocres étaient partagées entre eux. Cette situation dura onze ans, et mes sacrifices s’élevèrent à la somme de 77000 francs.

Ce triste résultat ne me rebuta pas ; il me semblait impossible que le public français ne fût accessible aux beautés de la musique symphonique des maîtres ; soutenu par cette pensée, j’eus l’idée de mettre Haydn, Mozart, Beethoven à la portée de tous par le bon marché, et le Concert populaire fut fondé.

Il n’existe nulle part une institution musicale aussi vaste. Paris seul possède un Concert où 3500 auditeurs viennent vingt-quatre dimanches de suite entendre les chefs-d’œuvre classiques et juger la musique symphonique moderne.

Depuis plusieurs années, je tente de faire pour la musique chorale ce que j’ai fait pour la musique symphonique ; mais ici mes seules forces financières deviennent insuffisantes [...]”<sup>465</sup>.

---

los alegres campos; segundo movimiento, escena al borde del arroyo; tercer movimiento, reunión alegre de campesinos, la tormenta; final: sentimientos de alegría y agradecimiento después de la tormenta. 3. Concierto de violín, de Mendelssohn, ejecutado por el señor Alard, profesor en el Conservatorio. 4. Himno de Haydn, ejecutado por todos los instrumentos de cuerda. 5. Overtura de la Caza del Joven Henri, de Méhul. *La orquesta será dirigida por M. J. Padeloup*. Este programa se encuentra en Elwart, A: *Histoire des Concerts populaires de musique classique*, París, Librairie Castel, 1864, p. 29-30.

<sup>465</sup> *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1878, pp. 537-538. “Tengo el honor de remitirles la siguiente petición, que creo debo hacer preceder de la historia de los Conciertos populares. En 1851, reuní cierto número de alumnos del Conservatorio, bajo la denominación de *Sociedad de jóvenes artistas*. Siete conciertos eran dados por temporada de invierno, en la sala Herz; los programas estaban compuestos de obras clásicas y modernas (Es en la Sociedad de jóvenes artistas donde Gounod hizo sus comienzos como sinfonista), a fin de dejar un beneficio a los socios, yo me encargué de todos los gastos (1000 francos por concierto), y los ingresos bastante escasos eran repartidos entre ellos. Esta situación duró once años, y mis sacrificios se elevaron a la suma de 77000 francos.

Este triste resultado no me disgustó; me parecía imposible que el público francés no fuera accesible a las bellezas de la música sinfónica de los maestros, tuve la idea de poner a Haydn, Mozart, Beethoven al alcance de todos para el buen negocio, y fue fundado el Concierto popular.

Tras casi un cuarto de siglo de existencia los conciertos cesaron en 1886. Se produce entonces una interrupción en la labor de la orquesta que se dilatará hasta 1920, fecha en la que se reanudan los conciertos bajo la batuta de Rhené Baton. A partir de este momento la orquesta gozará de una actividad estable que se extiende hasta nuestros días.

Además de las sociedades abanderadas por Habeneck y Padeloup aparecieron otras entidades con proyectos afines como la *Société des dernierts quatuors de Beethoven* (1852) y la *Société de Sainte-Cécile* (1848-1854). En la década de los 70 aumenta la difusión del repertorio clásico-romántico alemán. Los jóvenes músicos franceses reaccionan contra este hecho y fundan en 1871 la *Société Nationale de Musique*, con la finalidad de difundir el repertorio nacional contemporáneo. Entre sus primeros socios estuvieron compositores como Camille Saint-Saëns, César Franck, Edouard Lalo y Jules Massenet. En 1873 Edouard Colonne fundó el *Concert Nacional*, que ofrecía audiciones en el Teatro du Châtelet con el propósito de difundir el repertorio francés. Años más tarde Charles Lamoreux crearía la *Société des Nouveaux Concerts* en 1881, que pasaría a denominarse en 1897 *Association des Concerts-Lamoureux*, dirigida por Camille Chevillard, yerno de Lamoreux. En sus programas se incluyeron pasajes de óperas de Wagner no exentos de cierto rechazo por parte de la crítica y público parisino<sup>466</sup>.

La interpretación de Tragó se enmarca en este ambiente de florecimiento de la actividad orquestal en la ciudad francesa. En el año 1881 la oferta sinfónica parisina brindaba una gran diversidad de audiciones musicales. Se encontraban en plena actividad los conciertos populares de Padeloup, los conciertos Colonne y acababan de crearse los conciertos Lamoureux.

La primera colaboración de José Tragó con la orquesta de Padeloup tuvo lugar el 9 de enero de 1881. La prensa francesa nos informa del programa que se ofreció en ese

---

No hay en ninguna parte una institución musical tan amplia. Sólo París posee un Concerto donde 3500 oyentes vienen veinticuatro domingos seguidos a escuchar los maestros de obra clásicos y a juzgar la música sinfónica moderna [...]”.

<sup>466</sup> Casini, Claudio: *Historia de la Música: El Siglo XIX, Segunda parte*, Vol IX, Madrid, Turner, 1887, p. 70.

concierto. En él participaban acompañando a la orquesta de Padeloup, José Tragó como pianista invitado y el barítono francés Jean Baptiste Fauré (1830-1914). Entre las piezas interpretadas figuraban: la *Sinfonía* nº 6 en *fa mayor* “Pastoral” op. 68 de Beethoven, el aria de *Edipe à Colonne*, de Antonio Sacchini, cantada por Fauré, la *Marcha de los Reyes Magos*, de Liszt y el *Concierto* nº 2 en *re menor* de Mendelssohn, op. 40, ejecutados por Tragó; *Rêverie*, de Schumann y *Noël* de Adolphe Adam cantados por Fauré y para finalizar la *Overtura de Jubel*, de Carl Maria von Weber op. 59, ejecutada por la orquesta<sup>467</sup>.

El programa estaba constituido por obras del repertorio clásico-romántico. El concierto comenzaba con obras clásicas como la *Sinfonía Pastoral*, composición de principios del siglo XIX perteneciente al periodo intermedio de Beethoven en el que se conjugan rasgos clásicos y románticos. Posteriormente se daba paso al aire del compositor italiano Antonio Sacchini de la ópera *Edipo*, compuesta en 1786, fecha que la convertía en la partitura más antigua de todas las interpretadas en esta sesión. Seguidamente se ejecutaron obras de compositores más cercanos al estilo romántico como Liszt, Mendelssohn, Schumann, Adam, integrantes del romanticismo pleno de mediados del XIX, o la *Overtura Jubel* (1818) de Weber, perteneciente al primer romanticismo.

Observamos que la mayoría del repertorio interpretado era de compositores del aria germana (Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Weber) y solamente la obra de Adolphe Adam había sido creada por un compositor francés. Podemos considerar a la ópera *Edipo* del compositor Sacchini como integrante del repertorio francés pues fue escrita por el autor durante su periodo de estancia en el país galo, y se enmarca dentro de las características de la ópera francesa. Uno de los propósitos de Padeloup era dar a conocer al público parisino obras del repertorio europeo, resultando excluidas muchas de las composiciones de autores franceses. Esta problemática de la difusión de obras del repertorio nacional fue subsanada por otras sociedades como la *Société Nationale de Musique* o el *Concert Nacional* de Edouard Colonne.

---

<sup>467</sup> El programa se encuentra en periódicos franceses como *La Paix*, 3<sup>e</sup> année, nº 602, dimanche 9-I-1881, p. 3 y *Le Ménestrel*, 47<sup>e</sup> année, nº 6, dimanche 9-I-1881.

Es curioso cómo en el programa de esta sesión había varias obras relacionadas con el tema navideño como *La marcha de los Reyes Magos* de Liszt o el *Cántico de Navidad* de Adolphe Adam. La elección de estas obras indica la proximidad de las fechas navideñas, puesto que la sesión había tenido lugar el 9 de enero, tan sólo tres días después de la fiesta de la epifanía.

La prensa francesa dedica grandes elogios a su compatriota Jean Baptiste Fauré. Entre las piezas que interpretó figuraban el aria de *Edipo* de Sacchini, el *Cantique de Noël* de Adam y una *Réverie* de Schumann. Suponemos que esta obra del compositor alemán es una adaptación para canto de la partitura pianística nº 7 de las *Escenas de niños* op. 15. Fauré era muy popular entre el público francés. La finura de su canto y sus dotes de actor hicieron de él un intérprete sin rival en la ópera *Don Giovanni* de Mozart. También fue especialmente admirado en sus interpretaciones de *Alphonse* en *La Favorita* de Donizetti, *Tell* en *Guillermo Tell* de Rossini, y Mefistófeles en *Fausto* de Gounod. Además de dedicarse a la composición había compuesto obras para canto y métodos para el aprendizaje de esta disciplina como *La Voix et le Chant* o *Une Année d'Etudes*<sup>468</sup>.

Fauré obtuvo un gran éxito durante sus intervenciones en el concierto. El *Canto de Navidad* de Adam hizo que el público asistente le demandase una repetición. Ante esta petición el barítono correspondió con la ejecución de una canción de Gounod titulada *Le Printemps*.

“[...] Des acclamations enthousiastes ont éclaté à l'entrée de Fauré, qui a interprété avec son style large et sa belle diction l'air d'*Œdipe à Colonne* et le *Noël*, d'Adam. A la place du *bis* demandé par la salle entière, Fauré a chanté *le Printemps*, de Gounod. Il a été obligé de revenir jusqu'à trois fois pour remercier le public qui ne se lassait pas d'applaudir le grand artiste [...] La *Réverie* de Schumann a été bissée selon la tradition [...]”<sup>469</sup>.

---

<sup>468</sup> *Le Ménestrel*, 63<sup>e</sup> année, nº 39, dimanche 26-IX-1897, p. 312. En esta publicación aparece un anuncio de los métodos de canto publicados por J. Fauré hasta la fecha que son: “*La Voix et le Chant*, traité pratique avec avant-propos et introduction. *Une Année d'Etudes*, exercices et vocalises avec théorie (tirés de *La Voix et le Chant*). Nº 1. Edition pour basse ou baryton. Nº 2. Edition pour voix de femmes et ténor. *Aux jeunes chanteurs*, notes et conseils (tirés de *La voix et le chant*)”. [“*La Voz y el Canto*, tratado práctico con prólogo e introducción. *Un año de estudios*, ejercicios y vocalizaciones con teoría (extraídos de *La Voz y el Canto*). Nº 1. Edición para bajo o barítono. Nº 2. Edición para voces de mujer y tenor. *A los Jóvenes Cantantes*, notas y consejos (extraídos de *La Voz y el Canto*)”].

<sup>469</sup> *Le Ménestrel*, 47<sup>e</sup> année, nº 7, dimanche 16-I-1881, p. 55. “[...] Las entusiastas aclamaciones han estallado a la entrada de Fauré, que ha interpretado con su gran estilo y su bella dicción el aria de *Edipo en la columna* y la *Navidad*, de Adam. En lugar del *bis* demandado por la sala entera, Fauré ha cantado *La Primavera*, de Gounod. Ha sido obligado a volver hasta tres veces para dar las gracias al público que no se fatigaba de aplaudir al gran artista [...]”.



El periodista *D. Magnus* escribe comentarios menos halagadores en el periódico francés *Gil Blas* sobre el barítono, reprochándole el excesivo énfasis y la búsqueda de efectos que descuidaban la medida y el carácter religioso de la melodía navideña de Adam. Según este crítico Fauré realizó una interpretación que recordaba más al café-concierto que a una obra religiosa.

“[...] Le nom magique de Fauré était, du reste, un puissant attrait. Le grand artiste, fort applaudi dans l’air d’*Œdipe à Colonne*- de Sacchini- a soulevé ensuite un enthousiasme indescriptible, en interprétant le *Noël d’Adam*.

Je suis loin de partager l’enthousiasme du public en cette occasion. M. Fauré, comme chant et diction, a eu des moments admirables, mais à côté de cela trop d’emphase, trop de recherches d’effet au détriment de la mesure, et surtout un petit groupe de notes saccadées de mauvais goût dans un morceau religieux, qui m’ont rappelé, dois-je le dire ?- au fait, on doit la vérité aux grands- eh bien, cela m’a rappelé beaucoup le café-concert. Par exemple, cédant aux *bis* enthousiastes, l’éminent chanteur a dit le *Printemps* de Gounod avec un art et un charme au-dessus de tout éloge [...]”<sup>470</sup>.

La mayor parte de los comentarios realizados por *Magnus* hacen referencia a la ejecución de Fauré, descuidando en exceso los comentarios sobre la interpretación de Tragó, que quedan reducidos a unas pocas palabras. “[...] Un jeune pianiste espagnol, M. Tragó, élève de notre confrère Mathias, a rendu avec un bon style le concerto en ré mineur de Mendelssohn [...]”<sup>471</sup>.

La participación del pianista madrileño en este concierto se realiza en la parte central del programa, una vez que la orquesta y el barítono Fauré ya han efectuado sus primeras interpretaciones. Las obras que interpreta Tragó en el concierto son *La marcha de los Reyes Magos* de Franz Liszt y el Concierto nº 2 en *re menor* de Mendelssohn. Era habitual en esta época que los conciertos para piano y orquesta se ubicaran en la parte central del programa, tal como sucede en este caso.

---

<sup>470</sup> *Gil Blas*, 3<sup>e</sup> année, n° 420, mardi 11-I-1881. “[...] El nombre mágico de Fauré era, por lo demás, un poderoso atractivo. El gran artista, fuertemente aplaudido en el aria de *Edipo en la Columna* -de Sacchini- ha levantado a continuación un entusiasmo indescriptible, interpretando *La Navidad*, de Adam.

Yo estoy lejos de compartir el entusiasmo del público en esta ocasión. El señor Fauré, como canto y dicción, ha tenido momentos admirables, pero al lado de eso demasiado énfasis, demasiadas búsquedas de efecto en detrimento de la medida, y sobre todo un pequeño grupo de notas entrecortadas de mal gusto en una obra religiosa, que me ha recordado, ¿Debo decirlo? –de hecho, se debe la verdad a los grandes- y bien, eso me ha recordado mucho el café concierto. Por ejemplo, cediendo a los *bis* entusiastas, el eminente cantante a dicho *La Primavera* de Gounod con un arte y un encanto por encima de todo elogio [...]”.

<sup>471</sup> *Ibidem*, “[...] Un joven pianista español, el señor Tragó, alumno de nuestro colega Mathias, ha expresado con un buen estilo el concierto en re menor de Mendelssohn [...]”.

Un poco más explícita es la referencia que plasma en la revista musical *Le Ménestrel* el crítico J. A. El periodista alaba la inspirada interpretación que Tragó mostró en el primer y tercer tiempos del concierto de Mendelssohn y el buen estilo con el que interpretó el movimiento central.

“[...] M. Tragó (pianiste de la reine d’Espagne), un des élèves distingués de M. G. Mathias et premier prix de notre Conservatoire, s’est fait entendre dans le concerto en *ré* mineur de Mendelssohn; il a fait remarquer son beau style dans l’andante et a déployé beaucoup de verve et de chaleur dans le premier morceau et dans le finale [...]”<sup>472</sup>.

Debemos recurrir a los comentarios de la prensa española para obtener más datos sobre la ejecución del pianista. La periódicos peninsulares subrayan con mucho mayor apasionamiento que la prensa francesa el éxito de Tragó ante un numeroso público, en el que se congregaban alrededor de 4000 espectadores. Se resalta la dificultad que suponía para un artista extranjero poder participar en los conciertos populares como solista, especialmente si el intérprete contaba tan sólo con 24 años. Otro de los aspectos que los diarios comentan es la calurosa acogida que el público parisino dispensó a Tragó, pues los aplausos recibidos obligaron al pianista a presentarse tres veces en el estrado tras su actuación.

La referencia más extensa sobre este acontecimiento la presenta el periódico *La Correspondencia de París*. Este periódico se publicaba en castellano, y se ocupaba de los hechos relacionados con España que sucedían en la capital francesa. Su corresponsal, que firma la crónica como R., comenta ampliamente el desarrollo de la interpretación del concierto en de Mendelssohn. Se destaca en la ejecución del primer movimiento (*allegro*), la ovación conseguida por el pianista al término de este tiempo y el buen acompañamiento realizado por la orquesta. La formación supo guardar el equilibrio de intensidades necesario para no velar el sonido producido por el piano. Respecto al segundo movimiento (*adagio*), el periodista manifiesta todo el sentimiento, la gradación de matices y el cuidado en el fraseo con el que Tragó ejecutó esta parte de la obra. Por último, el tercer movimiento (*finale*), fue un despliegue de las facultades del pianista, de fortaleza sonora y de prodigios de mecanismo<sup>473</sup>.

---

<sup>472</sup> *Le Ménestrel*, 47<sup>e</sup> année, n° 7, dimanche 16-I-1881, p. 55. “[...] El señor Tragó (pianista de la reina de España), uno de los alumnos distinguidos del señor G. Mathias y primer premio de nuestro Conservatorio, se ha hecho escuchar en el concierto en *re* menor de Mendelssohn; ha hecho notar su buen estilo en el andante y ha desplegado mucha inspiración y calor en el primer movimiento y en el final [...]”.

<sup>473</sup> *La Correspondencia de París*, n° 118, 14-I-1881.

Resultan muy interesantes las palabras escritas por este corresponsal respecto al modo de ejecución del pianista. Se desprende de ellas la idea de una ejecución medida, sin grandes movimientos, físicamente de apariencia fría de la que por el contrario emana una cálida musicalidad. Deducimos de este retrato literario aspectos sobre la técnica pianística de Tragó. El comentario nos transmite la idea de una técnica en la que se emplean fundamentalmente los movimientos de dedos, muñeca y antebrazo y se anulan los del brazo y el resto del cuerpo. Si esta descripción goza de veracidad, nos indica que Tragó utilizaría una técnica pianística más cercana a la escuela francesa y a la pedagogía de Kalkbrenner, centrada en los movimientos de la mano y el antebrazo; y descartaría la técnica del empleo del peso y la movilidad corporal defendidas por teorías pedagógicas más modernas. Por lo tanto, Tragó aplicaría los consejos para el estudio del piano que su maestro Mathias le había enseñado durante sus años de estudio en el Conservatorio de París, que él con tanto esmero había copiado de manera manuscrita<sup>474</sup>.

“[...] No hace muchas noches me decía en un salón regio donde Tragó acababa de tocar una composición prodigio de dificultades, una artista queridísima del pueblo de Madrid: “Las escalas en octavas como las hace Tragó, no hay otro más que Liszt que pueda hacerlas”. Y sin embargo Tragó que es la última palabra del mecanismo, parece que no se mueve cuando toca. Su postura ante el piano es sencillísima, desembarazada y natural. Sus brazos del hombro al codo parecen de hierro; no se mueven jamás; sus manos no se elevan sobre el teclado más que lo indispensable; el movimiento suyo más característico está en la cabeza; la inclina un poco; pero muy despacio como si se perdiera en las profundidades de la armonía que arranca la presión de sus dedos; y cuando ha concluido de interpretar una de esas imposibles composiciones que el sólo puede concluir al aire que lo hace, se levanta del piano tan tranquilo, mirando con el aire más sosegado del mundo al público que está mucho más cansado que él del esfuerzo titánico que acaba de hacer, Tragó cuando toca es un gigante que llena de los ángulos de los salones con raudales de armoniosas notas y cuando acaba de tocar es una sombra que desaparece tranquilo sosegado del cuadro fantástico, delirante que acababa de crear [...]”<sup>475</sup>.

Otros diarios madrileños mencionan también la actuación del pianista. El corresponsal de *El Liberal* coincide en su valoración con el periodista de *La Correspondencia de París*. Destaca la transformación del pianista, oculto bajo una apariencia inicial distante que se tornaba, con el transcurso de los compases, en una brillante y apasionada ejecución.

“[...] Era Tragó, brillante cual ninguno en la ejecución, apasionado bajo su apariencia fría, de voluntad de hierro, y dudaba que se detuviera a desarrollar el delicado sentimiento de Mendelssohn. Mis temores se desvanecieron bien pronto; notas tan vigorosas como sentidas,

---

<sup>474</sup> Nos referimos al manuscrito Tragó. *Des conseils sur le .....*, tratado en el capítulo 3.

<sup>475</sup> *La Correspondencia de París*, nº 118, 14-I-1881.

acentos conmovedores arrancados al piano, interesaron al público rápidamente. A cada trozo, una salva de aplausos; a cada serie de notas arrancadas al instrumento, un murmullo de bravos y de entusiasmo que debían enorgullecer al debutante [...]”<sup>476</sup>.

Más parcas en sus comentarios son publicaciones como *El Correo* y *La Correspondencia Musical*. El diario *El Correo* felicita a Tragó y se hace eco de los comentarios de la prensa francesa. Cita el éxito obtenido por el concertista, aunque sin detenerse a realizar ningún comentario sobre la interpretación: “Desde el primer momento hizo al público suyo, que le correspondía con una salva de aplausos a cada trozo. Cuando concluyó se le obligó a salir al estrado por tres veces”<sup>477</sup>. *La Correspondencia Musical* recoge las informaciones de la prensa francesa, lo que no le permite aportar muchos datos. “[...] El reputado pianista D. José Tragó: [...] tocó con gran delicadeza, maestría y perfección, el concierto en *re* menor de Mendelssohn [...]”<sup>478</sup>. La crónica reflexiona sobre el valor que tenía para un artista español participar en estos conciertos parisinos.

Debemos también señalar que no solamente la prensa francesa y la madrileña se hacen eco del concierto, sino que a la provincia de Vizcaya también llegan informaciones sobre el triunfo del pianista. Esto nos da idea del interés que despertaban en Bilbao las noticias relacionadas con Tragó. El diario *El Noticiero Bilbaíno* comunica la noticia en una breve gacetilla:

“El eminente pianista don José Tragó que tanto afecto tiene a la tierra vascongada, y tan duradero recuerdo dejó en Bilbao la última vez que nos visitó, alcanzó un gran triunfo el día 9 tocando el “concierto en *re* menor” de Mendelssohn (obra 40), en el concierto popular de París, con la orquesta y dirección de Padeloup, al que asistieron más de cuatro mil personas. Aplaudidísimo el artista español durante la ejecución de la obra, terminada ésta fue llamado a la escena multitud de veces con el mayor entusiasmo”<sup>479</sup>.

El 26 de abril de 1881 Tragó vuelve a tocar acompañado de la orquesta dirigida por Padeloup. En esta ocasión el concierto tiene lugar en la sala Érard y en él participa también la soprano española Salvadora Abella.

El programa que se ofreció para la ocasión estaba integrado por las obras siguientes: Concierto en *re menor* nº 4 de Antón Rubinstein para piano y orquesta; *Gran*

---

<sup>476</sup> *El Liberal*, año III, nº 659, miércoles 12-I-1881.

<sup>477</sup> *El Correo*, año II, nº 316, sábado 15-I-1881.

<sup>478</sup> *La Correspondencia Musical*, año I, nº 3, miércoles 12-I-1881, p. 8.

<sup>479</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año VII, nº 2007, domingo 16-I-1881.

*Aria de Fausto* de Gounod, cantada por la señorita Abella. La *Gran Fantasía* para piano y orquesta (*Wanderer-Fantasie*) op. 15 de Schubert; el *Bolero* de la ópera *I Vespri Siciliani* de Verdi, interpretado por Abella; *Nocturno en fa sostenido mayor* op. 15, nº 2 de Chopin; *Variaciones sobre un tema vasco*, composición de Tragó interpretada por él mismo, y la *Fantasía húngara* para piano y orquesta op. 458 de Liszt<sup>480</sup>.

Es la primera vez que Tragó interpreta una composición suya. Tragó se presenta ante el público francés no solamente como pianista intérprete sino también como compositor. Había sido habitual a principios del siglo XIX que los pianistas tocaran sus propias creaciones. A finales de esta centuria se produce la separación entre el compositor y el intérprete que en este momento se pone al servicio de los creadores. Tragó toca en esta ocasión solamente una obra de su propia factura titulada *Variaciones sobre un tema vasco*. Desgraciadamente no hemos conseguido localizar esta partitura. Es posible que parte del material compositivo de dicha obra fuese reutilizado en un *Zortzico para piano* que Tragó publicaría en la década de los noventa, editado por Luis E. Dotésio en Bilbao. El zortzico tuvo gran difusión ya que gozó de varias reediciones hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta es la obra más difundida de Tragó y la única del catálogo de Tragó que está inspirada en la música vasca.

Respecto a las demás obras del programa observamos que algunas de ellas ya habían sido interpretadas en público por el pianista madrileño. Este era el caso de la *Gran Fantasía* op. 15 de Schubert, tocada durante el año anterior en diversas audiciones, o el *Nocturno en fa sostenido* de Chopin, ejecutado en los conciertos del año 1878. Por el contrario representan una novedad el *Concierto nº 4* de Rubinstein o las *Variaciones sobre un tema vasco*. Como en anteriores ocasiones Tragó solía interpretar alguna obra representativa del pianismo de gran dominio técnico de Franz Liszt. Escoge como pieza final de la velada la *Fantasía sobre melodías húngaras* de este compositor, en la que el pianista toca acompañado de la orquesta. Esta obra había sido adaptada por Liszt en 1852-1853 de su *Rapsodia húngara número 14*. La obra tiene el carácter de libre improvisación y facilita al instrumento solista muchas posibilidades. Esta basada en temas del folklore cingaro que imprimen a la obra cierta particularidad en sus ritmos

---

<sup>480</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 17, miércoles 27-IV-1881, p. 7.

y melodías. Sin embargo el concierto entre la orquesta y el solista no parece ser del todo convincente, ya que ambas partes tienden más a la alternancia que a la colaboración<sup>481</sup>.

La soprano Salvadora Abella, asidua colaboradora en los conciertos de Tragó durante su estancia en París, combinó en su repertorio la música de la ópera francesa con la de la italiana. La elección del *bolero* de la ópera de Verdi *I Vespri Siciliani* dotaba a la sesión de cierto carácter español, pues su música estaba inspirada en la danza española de compás ternario, adornada con abundantes coloraturas donde la soprano podía lucir sus facultades.

Todo el repertorio del concierto se circunscribía al periodo romántico, y en él se conjugaban obras de autores de las más diversas procedencias. Tan sólo había un ejemplo de música francesa, mientras que las otras composiciones se enmarcaban en un repertorio europeo en cuya difusión había puesto gran empeño Jules Pasdeloup. Cabe señalar dentro de la estructura del programa la elección del *Concierto para piano* de Rubinstein como pieza que inauguraba el extenso programa. No era habitual en los programas de la época que los conciertos para piano y orquesta abriesen las sesiones. Esta forma musical solía ubicarse en la parte central del repertorio.

La revista francesa *Le Ménestrel* se extiende más que en otras ocasiones en sus comentarios sobre Tragó y sin embargo descuida las referencias a Salvadora Abella y a la orquesta, de los cuales no hace ninguna mención. El anónimo comentarista considera a Tragó como un virtuoso a quienes todos los estilos le son familiares aunque parece mostrar una predisposición para el repertorio romántico. Entre las obras que *Le Ménestrel* indica que causaron una mejor impresión se encontraban el *Concierto* de Rubinstein y la *Fantasía húngara* de Liszt. Quizás la situación de estas dos obras justo al comienzo y al final del concierto hubiera sido decidida a propósito por los intérpretes, al ser conscientes de los gustos del público parisino. La revista francesa también informa del éxito que tuvo la composición sobre un tema vasco de Tragó:

“[...] M. Tragó ne s’est pas seulement fait apprécier comme virtuose à son concert, il s’est aussi produit comme compositeur avec des variations sur un thème basque qui lui ont valu de vives et nombreuses marques d’approbation”<sup>482</sup>.

---

<sup>481</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música sinfónica*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 639.

El corresponsal de *La Correspondencia de París*, cuyas iniciales vienen dadas por las letras V. C. C., realiza una extensa crítica sobre el concierto. La crónica muestra opiniones muy positivas sobre la interpretación de la mayoría de las obras. Elogia la ejecución del concierto de Rubinstein, el *Gran aria* de Fausto interpretado por Abella, la *Gran Fantasía* de Schubert, el *Nocturno en fa sostenido* de Chopin y especialmente la *Fantasía húngara* de Liszt.

Un aspecto interesante de esta crítica es la referencia que hace a las opiniones que Tragó suscitaba entre el público. Según este periodista los profesores del Conservatorio parisino consideraban a Tragó como un pianista francés. Esta afirmación corroboraría la idea de que la formación que Tragó recibió de su maestro Mathias sería heredera de la más absoluta tradición del pianismo académico francés. Para otros la interpretación de Tragó guardaba grandes analogías con la de Antón Rubinstein. Ante esta opinión el crítico realiza un comentario halagador del pianista al bautizarle como *Rubinstein II*.

“[...] Hemos oído a maestros eminentes juzgar de Tragó en el sentido más acentuado de susceptibilidad. Los profesores del Conservatorio dicen, que Tragó es un pianista francés. Los profesores extranjeros descubren en Tragó la educación de un pianista español. [...] Por la sorprendente ejecución, que posee Tragó, se le ha comparado muy justamente al gran pianista Rubinstein. Si el temperamento de Tragó no denunciara su origen de un país cálido, se le podría bautizar con el merecido título de *Rubinstein III*[...]”<sup>483</sup>.

La noticia de *La Correspondencia de París* está ilustrada por un retrato del concertista del cual se nos narra la curiosa y apresurada manera en que se realizó:

“[...] Habiéndose terminado el concierto del Sr. Tragó a una hora bastante avanzada, el artista de “La Correspondencia de París” ha tenido que presentarse esta mañana en su casa. El Sr. Tragó se encontraba en cama. Al participarle el Sr. Obiols el objeto de su visita, el eminente pianista accedió rogándole le concediera unos minutos para vestirse. Apenas el Sr. Tragó se hubo cubierto con el sobretodo, cuando el artista le notificó que ya no necesitaba más.  
- Pero; espere V., que voy a vestirme, dijo el pianista.  
- No; contestó el dibujante; ya tengo lo que me hace falta.  
El artista plástico había aprovechado los instantes, reproduciendo al lápiz, la cabeza y parte del cuerpo del artista músico [...]”<sup>484</sup>.

---

<sup>482</sup> *Le Ménestrel*, 47<sup>e</sup> année, n° 23, dimanche 8-V-1881, p. 183. “[...] El señor Tragó no se ha hecho apreciar solamente como virtuoso en su concierto, él también se ha presentado como compositor con las variaciones sobre un tema vasco que le han valido vivas y numerosas indicaciones de aprobación”.

<sup>483</sup> *La Correspondencia de París*, n° 205, 27-IV-1881.

<sup>484</sup> Retrato y texto alusivo al mismo pertenecientes a *La Correspondencia de París*, n° 205, 27-IV-1881.



**JOSÉ TRAGÓ**

En Madrid *La Correspondencia Musical* informa en varias ocasiones sobre el concierto de la sala Érard. Primero facilita la composición del programa<sup>485</sup>, en otro número de la revista se hace eco del éxito de Tragó y felicita al intérprete

“El día 26 del mes pasado dio en París un concierto nuestro paisano el eminente pianista Sr. Tragó, a quien tributó una ovación extraordinaria el público que llenaba el salón. Felicitamos a nuestro compatriota por el legítimo triunfo alcanzado en la capital de Francia”<sup>486</sup>.

Finalmente en un artículo posterior reproduce un fragmento de la crítica de *La Correspondencia de París*, pues la publicación considera que la imparcialidad de juicio del periodista de París está fuera de toda duda<sup>487</sup>.

Días más adelante en la sala Herz tiene lugar una función a beneficio de Salvadora Abella. En este concierto celebrado el 10 de mayo de 1881 prestan sus concurso Tragó, el barítono Pagans y el violinista Rey Balla. Los intérpretes mencionados ya tenían la experiencia de haber tocado juntos en anteriores ocasiones. A los conciertos que ofrecían solían asistir los integrantes de la colonia española en París.

No poseemos muchos datos sobre este concierto pues tan sólo hemos encontrado una pequeña referencia en la prensa francesa. En la noticia no se especifican las obras que interpreta el pianista madrileño. Solamente se le felicita por su buena interpretación:

---

<sup>485</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 17, miércoles 27-IV-1881, p. 7.

<sup>486</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 18, miércoles 4-V-1881, p. 7.

<sup>487</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 19, miércoles 11-V-1881, p. 7.



“Nos compliments aussi à M. Tragó pianiste de premier ordre”<sup>488</sup>. Se mencionan algunas de las obras interpretadas por los otros músicos como el aria de la ópera *Aida* cantada por la anfitriona. Abella también entonó en compañía de Llorenç Pagans un dúo titulado *Los duques españoles*. El violinista Rey-Balla ejecutó una obra del compositor y violinista belga Hubert Leonard titulada *Souvenir d'Haydn*, y completó su intervención con varias piezas para violín del compositor y crítico francés Ernest Reyer<sup>489</sup>.

#### 4.2.4. La conmemoración del Segundo Centenario de Calderón de la Barca.

La exitosa temporada del pianista en París tendrá una brillante continuación en la capital española. Durante la estancia de Tragó en París en abril de 1881 recibe una carta del presidente de la Sociedad de Escritores y Artistas, don Antonio Romero Ortiz. En ella se le invita, en colaboración con el violinista Sarasate, a tomar parte en el concierto que esta corporación celebrará con motivo del segundo Centenario de Calderón de la Barca<sup>490</sup>.

El segundo centenario de la muerte de Calderón de la Barca, fallecido el 25 de mayo de 1681, fue uno de los acontecimientos más relevantes celebrados en España en el año 1881. La celebración causó un interés social tan grande que sobrepasó los ámbitos intelectuales y políticos, y se extendió hasta los estratos más populares de la población española. Todo el país se implicó en las festividades organizadas en las diversas provincias españolas.

Se nombraron diversas comisiones para la organización de estos festejos. Entre ellas figuraban la junta directiva de la *Sociedad de Escritores y Artistas* y una *Comisión auxiliar de la prensa* integrada por representantes de periódicos madrileños y de diversos lugares del territorio nacional<sup>491</sup>. En una reunión en la Presidencia del Consejo

---

<sup>488</sup> *L'Art Musical*, 20<sup>e</sup> année, n° 19, jeudi 12-V-1881. “Nuestras felicitaciones también al señor Tragó pianista de primer orden”.

<sup>489</sup> Las obras ejecutadas figuran en *L'Art Musical*, 20<sup>e</sup> année, n° 19, jeudi 12-V-1881.

<sup>490</sup> *El Correo*, año II, n° 419, viernes 29-IV-1881.

<sup>491</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, n° 3, miércoles 19-I-1881, p. 4. “Presidentes: Sres. D. Andrés Borrego y D. Manuel María de Santa Ana; vocales; Sres. Bravo, de *La Época*; Mellado, de *El Imparcial*; Herrero, de *El Fénix*, Rodrigáñez, de *La Iberia*; Liberal, de *El Mundo Político*; Martín de Olías, de *El*

de Ministros, cuyo Presidente era Cánovas del Castillo, el Gobierno manifestó su cooperación en este proyecto; y se nombró una *Comisión Ejecutiva* integrada entre otros por el director de la Escuela de Música, Emilio Arrieta, Romero Ortiz, Galdo, Balaguer, y el general Trillo. Se procedió también al nombramiento de una *Comisión de Arbitrios* en la que figuraban el Presidente de la Diputación de Madrid, el Alcalde de Madrid y el Gobernador del Banco de España<sup>492</sup>.

Poco tiempo después las Comisiones comenzaron a organizar una serie de actividades que implicarían a todo tipo de entidades políticas y culturales. Entre la multitud de ideas propuestas se encontraban actividades relacionadas con la música. La Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acordó celebrar un certamen para una composición sinfónico-coral, basada en una poesía de Calderón<sup>493</sup>. La Asociación de Escritores y Artistas abrió un certamen musical para premiar la composición de una ópera. El jurado calificador de las obras estaba integrado por compositores miembros de la Asociación, elegidos por Emilio Arrieta, Vicepresidente primero de la misma<sup>494</sup>. Arrieta también organizó un certamen de composición en la Escuela de Música y Declamación. Se premiaba la mejor *Marcha triunfal, para grande orquesta, concertada con música militar* que se interpretaría durante las fiestas del centenario. A este concurso solamente podían acceder los profesores y alumnos que perteneciesen o hubieran pertenecido al establecimiento musical<sup>495</sup>. Volvemos a encontrar el nombre de Arrieta junto con los de José Inzenga e Ignacio Agustín Campo como jurado de otro certamen, en esta ocasión organizado por la Universidad Central, que premiaba un pasacalle para los instrumentos que se usan generalmente en las estudiantinas y una jota estudiantil, con coplas alusivas de Calderón, acompañadas con el mismo instrumental que el del pasacalle. La condición para poder participar en estos dos últimos concursos era ser o haber sido profesor o alumno premiado de la Escuela Nacional de Música y Declamación<sup>496</sup>. Sin embargo

---

*Globo*; Alba Salcedo, de *La Patria*; Pardo, de *El Correo Militar*; Méndez Álvaro, de *El Siglo Futuro*; Gonzalo de las Casas, de la *Gaceta del Notariado*, Abelardo de Carlos, de *La Ilustración Española*; Vidal, de la *Crónica de la Música*.

Secretario general, D. Modesto Fernández y González; secretarios por la prensa de Madrid, D. Julio Vargas, de *El Liberal*, por la de provincias, el Sr. Soler, de *El Diario Español*, y D. Francisco de P. Vigil, de la de Ultramar”.

<sup>492</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 3, miércoles 19-I-1881, p. 4.

<sup>493</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 5, miércoles 2-II-1881, p. 3.

<sup>494</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 13, miércoles 30-III-1881, p. 5.

<sup>495</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 14, miércoles 6-IV-1881, p. 3.

<sup>496</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 15, miércoles 13-IV-1881, p. 6.

estas iniciativas no tuvieron el éxito esperado ya que tanto los certámenes abiertos por Arrieta como el de la Sociedad de Escritores y Artistas quedaron desiertos. Solamente el de la Universidad adjudicó los premios ofrecidos, que recayeron en una *Jota* del Sr. Falcó y en el *Pasacalle* del Sr. Juarranz.

Todos estos certámenes y actividades preeliminares culminaron con la celebración de varias solemnidades musicales ofrecidas en los días próximos a la fecha conmemorativa. La primera de ellas tuvo lugar en el salón teatro de la Escuela Nacional de Música el 23 de mayo de 1881. El programa fue interpretado por los alumnos, entre los que destacaba un jovencísimo Fernández Bordas, y profesores de la escuela como Zabalza, Monasterio y Mirecki. Estaba integrado por obras de Bériot, Beethoven, Mendelssohn, Eslava y el propio Arrieta, que estrena una loa de López de Ayala dedicada a Calderón acompañada de una cantata para voces y orquesta<sup>497</sup>.

Todo ello nos demuestra que Arrieta fue uno de los principales impulsores de las actividades musicales organizadas para el Centenario de Calderón. Su pertenencia a la *Comisión Ejecutiva del Centenario* y a la *Asociación de Escritores y Artistas*, entidad que invitó a Tragó a tomar parte en las celebraciones, nos hacen deducir que el fue una de las personalidades que propuso la participación de Tragó y Sarasate en los conciertos.

Los dos intérpretes participan en dos sesiones musicales organizadas con motivo de la conmemoración del Centenario de Calderón. La primera de ellas tuvo lugar el domingo 22 de mayo de 1881 en el Teatro Real. Estaba organizada por la *Comisión*

---

<sup>497</sup> Cortizo, M<sup>a</sup> Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela...* Op. cit., p. 453.

*La Correspondencia Musical*, año 1, n<sup>o</sup> 20, miércoles 18-V-1881, p. 4. “He aquí el programa del Concierto que se ha de verificar en la Escuela Nacional de Música y Declamación, en el segundo Centenario de Calderón de la Barca, el lunes 23 de mayo de 1881, a las nueve de la noche:

PRIMERA PARTE.- 1<sup>o</sup> Capricho para orquesta, música del siglo XVII, sacada de las obras de Gaspar Sanz, por Arrieta. 2<sup>o</sup> A la Trinidad bendita, cántiga del siglo XV, ejecutada por las alumnas y alumnos de las clases de solfeo. 3<sup>o</sup> Fantasía de violín, original de Bériot, por el niño Fernández Bordas. 4<sup>o</sup> Canto de penitencia, de Beethoven, por la señorita Espí, y coro general, instrumentado por D. Ruperto Chapí. 5<sup>o</sup> Andante y scherzo del trío en *re menor*, de Mendelssohn, para piano, violín y violoncello, ejecutado por los Sres. Zabalza, Monasterio y Mirecki. 6<sup>o</sup> Cantiga XIV del Rey D. Alfonso el *Sabio*, parafraseada por el maestro Eslava, con coros y orquesta, desempeñando el sólo la señorita Ortiz.

SEGUNDA PARTE.- *La mejor corona*, Loa a D. Pedro Calderón de la Barca, por D. Abelardo López de Ayala, ejecutada por las alumnas y alumnos de las clases de Declamación, que terminará con una cantata para voces y orquesta, escrita por Arrieta. Los solos serán cantados por las señoritas Aceña y Espí.

Reperto de la loa: La España, la Pereza, una Dama, Chispi la Bolichera y la Fama, por las señoritas Graciano, Martínez, Blanco y Vaqueriza. El Entusiasmo, Segismundo, Gracioso y Alcalde de Zalamea, por los señores Almada, Zori, Dorado y Tapia”.

*Ejecutiva del Centenario*. En ella tomaron parte Sarasate, Tragó y la Sociedad de Conciertos dirigida por el maestro Vázquez. También participaba el pianista alemán Otto Goldschmidt, secretario particular de Sarasate que solía acompañar a éste en las obras precisas de acompañamiento pianístico. El programa que se ejecutó para la ocasión constaba de las siguientes obras:

“[...] PRIMERA PARTE.- Marcha nupcial, (Marqués); Polonesa para piano en *la* b. (op. 53), ejecutada por don José Tragó, (Chopin); Fantasía morisca, (Chapí).  
SEGUNDA PARTE.- Dolores primera, andante en *mi* b., (Espín y Guillén); Lectura de poesías; Andante y tema con variaciones de la tercera sinfonía, (Marqués); Fantasía del *Fausto*, compuesta y ejecutada por Sarasate.  
TERCERA PARTE.- Serenata “Al pie de la reja”, (Carreras); La Velocité, estudio, (Mathias), Serenata española, (Ketten); Variaciones sobre Iru-damacho (tema vasco), ejecutadas por el señor Tragó; Nocturno, (Chopin); Danza de las brujas, (Bazzini), ejecutada con acompañamiento de piano por el señor Sarasate; Marcha de las bodas de “El sueño de una noche de verano”, (Mendelssohn).  
Acompañará al piano el señor Otto Goldschmidt”<sup>498</sup>.

El extenso programa de la velada combinaba partes musicales con la lectura declamada de poesías. Todos los compositores interpretados pertenecían al periodo romántico. En el programa ocupaba una parte muy significativa la música española interpretada tanto por la orquesta de la Sociedad de Conciertos como por los solistas.

La orquesta dirigida por Mariano Vázquez inauguró la velada con la *Marcha Nupcial* del compositor mallorquín Pedro Miguel Marqués (1843-1918). Esta obra había sido un encargo de la Diputación Provincial de Madrid para solemnizar el enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans. Su estreno tuvo lugar el 26 de enero de 1878 en el concierto organizado en el Teatro Circo del Príncipe Alfonso en una sesión a la que asistió el propio Rey. La obra se daría a conocer al público general dos meses más tarde. Del mismo compositor era la *Sinfonía* nº 3 en *si menor*, op. 30, de la cual se interpretó un tiempo en la segunda parte del concierto. Esta sinfonía ya había sido estrenada por la Sociedad de Conciertos el 2 de abril de 1876 bajo la dirección de Monasterio<sup>499</sup>. La orquesta interpretó la conocida *Fantasía Morisca* de Chapí cuya versión para orquesta de 1879 había sido interpretada en varias ocasiones por la Sociedad de Conciertos. Otra de las composiciones españolas ejecutadas fue la serenata de Miguel Carreras (1836-1878) titulada *Al pie de la reja*. Esta obra es una partitura andalucista y alhambrista que emplea abundantes recursos coloristas como las cadencias

<sup>498</sup> *El Globo*, año VII, nº 2041, domingo 22-V-1881.

<sup>499</sup> Sobrino, Ramón: “Marqués García, Pedro Miguel”, *DMEH*, Vol VII Madrid, SGAE, 1999, pp. 202-212.

andaluzas. Completaba el repertorio orquestal *Dolora primera*, andante en *mi bemol* del compositor, crítico y musicógrafo Joaquín Espín y Guillén que fallecería tan sólo un mes más tarde de la celebración de este concierto. Para finalizar el concierto la Sociedad de Conciertos decidió hacer una concesión al repertorio extranjero interpretando la marcha de *El sueño de una noche de verano* del Félix Mendelssohn. Que los intérpretes hubieran escogido obras ya conocidas por el público madrileño se debía entre otras razones a la premura con la que se organizó esta velada. La sesión se había adelantado para el día 22 debido a que la prevista para esta fecha había tenido que aplazarse. La precipitación en los preparativos obligó en cierta manera a los intérpretes a tocar el repertorio conocido, sin presentar novedades para la ocasión.

Por su parte los solistas mostraron un repertorio que conjugaba composiciones españolas y extranjeras. Pablo Sarasate incluso ejecutó sus propias composiciones como la *Fantasia sobre Fausto de Gounod* op. 13; o el *Zapateado* op. 23 nº 2, que el violinista ofreció fuera de programa. Sarasate había elegido además la interpretación de composiciones de músicos extranjeros con las que había obtenido grandes éxitos en sus giras. Este era el caso de la versión que él mismo había realizado sobre el nocturno en *mi bemol* de Chopin, interpretado ya en su primera gira por España en la primavera de 1880<sup>500</sup>. La *danza de las brujas* del violinista italiano Antonio Bazzini (1818-1897) era otra de las partituras que Sarasate había popularizado. Es probable que Sarasate hubiera tomado contacto con este violinista en París, ciudad a la que el italiano se había trasladado tras una breve estancia en España entre 1849-1850<sup>501</sup>.

La prensa informa que entre las obras ejecutadas por Tragó había unas variaciones sobre la melodía popular vasca *Iru-damacho* [sic]<sup>502</sup> cuya composición se debía a Sarasate<sup>503</sup>. Posiblemente esta partitura interpretada por Tragó sea una adaptación para piano de la obra 24 para violín titulada *Capricho vasco*. Esta composición está basada en temas del folklore vasco. Su tercer tema está sacado del *Donostiako iru damatxo*, (Tres señoritas de San Sebastián)<sup>504</sup>.

---

<sup>500</sup> Gracia Iberní, Luis: *Pablo Sarasate*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 67.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>502</sup> Iru damatxo (tres señoritas).

<sup>503</sup> *El Liberal*, año III, nº 689, lunes 23-V-1881, p. 3.

<sup>504</sup> Gracia Iberní, Luis: *Pablo Sarasate...*, p. 162.

Tragó también interpretó la *Serenata española* del húngaro afrancesado Henri Ketten, obra que había alcanzado una gran popularidad y que formaba parte de la serie de composiciones de artistas extranjeros basadas en motivos españoles como la *Rapsodia española* de Liszt o *Medianoche en Sevilla* de Gottschalk. Asimismo ejecutó obras del repertorio europeo como el estudio de su maestro Mathias titulado *La Vélocité* y la polonesa para piano en *la bemol mayor* op. 53 de Chopin, llamada también *Polonesa heroica* por la vehemencia y violencias rítmicas que el pianista debe imprimir en su ejecución.

Las críticas a esta velada son bastante positivas tanto para la orquesta como para Sarasate y Tragó. Antonio Peña y Goñi, en una extensa crónica en la que relata todos los acontecimientos musicales organizados con motivo del Centenario, califica a esta velada de brillante y comenta que causó una grata impresión tanto a los artistas participantes como al público. Menciona de manera breve el éxito obtenido por los solistas: “Sarasate y Tragó fueron objeto de las más halagüeñas manifestaciones de aprobación y simpatía”<sup>505</sup>.

El periodista C. M. en el diario *El Globo* destaca la colaboración de los artistas españoles, tanto compositores como intérpretes, para esta sesión conmemorativa. Describe la gran asistencia de público, entre el que se encontraban políticos, artistas y personas de la alta sociedad madrileña. Comenta la maravillosa agilidad y expresión arrebatadora que imprimió Sarasate a su interpretación del *Nocturno* de Chopin y la *Danza de las brujas* de Bazzini. Respecto a Tragó subraya su interpretación en la *Polonesa* de Chopin, *La Vélocité* de Mathias y la *Serenata española* de Ketten, obras “maravillosamente ejecutadas por el señor Tragó, que escuchó, en premio de su arte, atronadoras salvas de aplausos”<sup>506</sup>.

El diario *El Correo* comenta brevemente los aplausos que obtuvieron Sarasate, Tragó y los profesores de la Sociedad de Conciertos, a pesar de que el programa carecía de novedad. Sin detallar las ejecuciones de los participantes ni las obras que se

---

<sup>505</sup> Peña y Goñi, Antonio: “La Música en el Segundo Centenario de Calderón de la Barca”, *La Correspondencia Musical*, año I, n° 22, miércoles 1-VI-1881, pp. 1-3.

<sup>506</sup> *El Globo*, año VII, n° 2042, lunes 23-V-1881.

interpretaron, dedica una mayor atención a las personalidades asistentes al acto, entre las que se encontraban representantes de las más altas instituciones.

“[...] La concurrencia era numerosa y distinguida. SS. MM. y AA., el presidente del Consejo, y los ministros de Estado, Gracia y Justicia y Gobernación [...] el presidente del Tribunal Supremo con dos magistrados; el general Concha, presidente del Consejo de la Guerra, con el general Enríquez; el Sr. Posada Herrera, comisiones de la Diputación provincial, el Ayuntamiento, las marquesas de Barzanallana y de Bendaña, los ministros de los Estados-Unidos y de Holanda, el presidente y síndico del ayuntamiento de París, los periodistas extranjeros, la Comisión ejecutiva [...]”<sup>507</sup>.

Más explícita en comentarios sobre las obras musicales es la crónica de *La Correspondencia Musical*, cuyo autor no revela su nombre. Se habla de los pocos aplausos que cosecharon las obras de la primera parte del concierto, a pesar de que Tragó tocó con gran delicadeza, gusto y corrección la *Polonesa* de Chopin. Fue la actuación de Sarasate, en la segunda parte, la encargada de despertar al público de su letargo, que recabó numerosos aplausos y ofreció como obra fuera de programa su *Zapateado*. En coincidencia con la crítica de *El Globo* este periodista señala la interpretación de Tragó en *La Vélocité* de Mathias, la *Serenata* de Ketten y el *Tema vasco* obras que “sirvieron al Sr. Tragó para dar nuevas muestras de las grandes dotes artísticas que posee y se revelan en cuantas obras ejecuta”<sup>508</sup>. Como curiosidad esta crítica señala el pésimo recitado que realizó la señora Hijosa de unas décimas de Coello. El periodista afirma que si bien la parte musical había obtenido elogios, la parte literaria merecía el olvido más absoluto.

*El Liberal* elogia también la magistral ejecución de Tragó en las obras de Chopin, Ketten, Mathias y en las variaciones sobre el tema vasco de Sarasate. Se califica también de magistral a la ejecución de Sarasate, que entusiasmó al público con el dominio del violín que sólo él posee<sup>509</sup>. *El Día* destaca la admirable precisión y maestría con la que Tragó interpretó la *Polonesa* de Chopin, obra que le prodigó numerosos aplausos. Sin embargo para este diario el auténtico protagonista de la velada fue Sarasate, mucho más inspirado de lo que habitualmente acostumbraba, en opinión del escritor de esta crónica<sup>510</sup>.

---

<sup>507</sup> *El Correo*, año II, nº 442, lunes 23-V-1881.

<sup>508</sup> *La Correspondencia Musical*, año I, nº 21, miércoles 25-V-1881, p. 5.

<sup>509</sup> *El Liberal*, año III, nº 689, lunes 23-V-1881, p. 3.

<sup>510</sup> *El Día*, nº 369, lunes 23-V-1881.

Unos días más tarde de la celebración de la velada musical organizada por la *Comisión Ejecutiva del Centenario* tiene lugar la ofrecida por la *Asociación de Escritores y Artistas*. Esta sesión tuvo lugar el día 30 de mayo en el Teatro Real, en ella se conjugaban ejecuciones musicales y partes literarias. Sarasate y Tragó prestaron su concurso para esta iniciativa a la que habían sido formalmente invitados. Intervienen en un intermedio musical ubicado en la tercera parte del programa. No hemos podido especificar las obras que los dos músicos interpretaron para la ocasión, debido a que tanto el programa como los comentarios ofrecidos por la prensa no contienen ningún dato al respecto. La estructura de la sesión era la siguiente:

“1º Sinfonía a gran orquesta.

2º *Antaño*, cuadro primero del propósito escrito por el Sr. Coello.

3º Intermedio musical, en que tomarán parte Sarasate y Tragó.

4º *Hogaño*, cuadro segundo del propósito citado anteriormente, y que termina con la *cantata* de García Gutiérrez y Chapí.

5º Distribución de premios a los autores de las poesías que lo han obtenido en el certamen abierto por la Asociación.

6º y último. Himno a Calderón ejecutado por trescientas voces y varias bandas militares reunidas [letra de García Gutiérrez- música de Fernández Caballero]”<sup>511</sup>.

Peña y Goñi en su crítica posterior nos aporta una mayor información sobre el desarrollo del concierto. Cita alguna de las obras que se interpretaron como la overtura de *Raymond* del francés Ambroise Thomas, de su compatriota Charles Gounod el entreacto de la ópera *La Colombe* y la overtura del austriaco Franz Suppé *Paragraph número 3*. Estas obras fueron ejecutadas por la orquesta dirigida por el maestro Arche, nombre por el que era conocido el violinista, director y compositor José Vicente Bermejo. El periodista nos informa además de la grata acogida que obtuvo el estreno del *Himno a Calderón* compuesto por Fernández Caballero. Sin embargo entre estas palabras no localizamos ninguna referencia a la interpretación de Sarasate y Tragó. Peña y Goñi finaliza su comentario lamentando que el considerable retraso en el comienzo y la duración excesiva de los intermedios restaron éxito a la velada<sup>512</sup>.

La estancia de Tragó en Madrid se prolonga hasta el otoño de 1881. Durante este periodo de residencia en España el pianista presta su colaboración como jurado en los Concursos de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Estos certámenes se celebraron en la primera semana del mes de julio de 1881. Al igual que en los concursos

---

<sup>511</sup> *La Correspondencia Musical*, año I, nº 20, miércoles 18-V-1881, p. 4.

<sup>512</sup> Peña y Goñi, Antonio: “La Música en el Segundo Centenario de Calderón de la Barca”, *La Correspondencia Musical*, año I, nº 22, miércoles 1-VI-1881, pp. 1-3.



del Conservatorio de París, todos los jurados estaban presididos por el Director del Centro, Emilio Arrieta, al que acompañaba el secretario Manuel de la Mata. Completaban los jurados profesores de la escuela y personas particulares cuya autoridad en la materia era de reconocido prestigio. En este caso Tragó todavía no pertenecía al claustro de profesores pero su reputación como concertista de piano tanto en España como en Francia le acreditaba para formar parte del tribunal. El pianista figura en el jurado del concurso de piano y armonium. Acompañaban a Tragó en esta tarea además del presidente Emilio Arrieta y Manuel de la Mata, una serie de personalidades, compositores y miembros del claustro de profesores como Rafael Ferraz, Adolfo de Quesada, Emilio Serrano, Antonio Llanos, Francisco A. de la Peña, José Falcó y Salvador Bustamante.

El concurso de piano se dividía en función del premio al que optaban los participantes y del sexo de los mismos. Se establecieron cuatro obras obligatorias para ser ejecutadas por las diferentes categorías. Para los alumnos concurrentes al primer premio de piano la obra seleccionada era la Primera Balada en *sol menor* de Chopin y para las alumnas el *Andante y final* de la sonata en *fa menor* de Schuloff. Para los alumnos que optaban al segundo premio y accésit de piano la obra era el primer tiempo de la Segunda Sonata de Schumann y para las alumnas el primer tiempo del Quinto Concierto de Herz. El concurso de armonium no establecía estas diferencias de manera que los participantes debían de interpretar el Ofertorio de la misa de Rossini y la Fantasía original de Lefébure-Wély.

Al concurso de piano concurren alumnos de la clase de Eduardo Compta, el antiguo profesor de Tragó en el Conservatorio. Obtuvieron un éxito notable ya que seis de ellos obtuvieron el primer premio, once el segundo y ocho el accésit. También participaron discípulos de Dámaso Zabalza que obtuvieron cuatro primeros premios, diez segundos y nueve accésit. El resto de galardones fue concedido a los alumnos de Manuel Mendizábal, a los que se adjudicaron cuatro primeros premios, cinco segundos y diez accésit<sup>513</sup>.

---

<sup>513</sup> *La Correspondencia Musical*, año I, nº 28, miércoles 13-VII-1881, p. 2-3.

El 30 de octubre, Tragó interviene en una de las veladas celebradas en el *Círculo Nacional de la Juventud* de Madrid<sup>514</sup>. Esta asociación organizaba actividades orientadas a fomentar la difusión de la cultura, entre las que figuraban un ciclo de veladas literario musicales celebradas durante el año 1881. Tragó interviene en una sesión en la que participan también los pianistas Ventura Navas, Antonio López Almagro y el violonchelista Alejandro Ruíz de Tejada. Ventura Navas y López Almagro eran músicos muy conocidos en Madrid debido a la diversidad de actividades musicales que ejercían. Navas era profesor de piano, compositor y llegó a convertirse en uno de los más importantes almacenistas de música españoles. No menos polifacética era la actividad de Antonio López Almagro, quien compaginaba su labor interpretativa con la de compositor, profesor en el Conservatorio de Madrid y editor de música.

La prensa menciona alguna de las obras musicales ejecutadas en el concierto como el *Adagio del septeto en mi bemol* de Beethoven, que interpretaron Navas, Almagro, Tragó y Ruíz de Tejada, suponemos que en una versión arreglada para pianos y violoncello. También se interpretó la *Serenata* de Saint-Saëns de la suite para violoncello y piano op. 16, la canción *Zambra morisca* de Isidoro Hernández - probablemente en una versión para piano arreglada por Navas<sup>515</sup>-, la fantasía sobre motivos del *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, y un *Capricho español*<sup>516</sup>. La prensa proporciona datos escasos sobre estas obras musicales, y debido a ello no podemos mencionar el nombre de varios de los autores de las obras, ni de los instrumentos que se emplearon para su ejecución. Por este mismo motivo tampoco hemos podido constatar cuáles fueron las composiciones interpretadas por Tragó.

La segunda parte de la sesión estaba dedicada a la declamación de obras literarias como la oda de Quintana *A España después de la revolución de marzo*, que recitó Martos Jiménez, las poesías de Juan Bautista Arriaza y Bretón de los Herreros, que declamó Solsona; así como la lectura de un capítulo del Quijote, y las escenas de *Edipo* de Martínez de la Rosa, que recitó José Valero.

---

<sup>514</sup> La sede de esta sociedad se encontraba en la calle del Lobo, actualmente calle Echegaray.

<sup>515</sup> Ventura Navas compuso y publicó algunas obras para canto y piano, así como arregló y facilitó para piano pasajes de obras líricas y canciones. Sobrino, Ramón: "Ventura Navas", *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 1999, p. 999.

<sup>516</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXII, nº 8623, lunes 31-X-1881.

“[...] La primera parte del programa, dedicada a la música proporcionó grandes aplausos a los Sres. Navas y López Almagro, que ejecutaron el *adagio* del septeto de Beethoven, al piano, y a los Sres. Navas, Tragó y Ruiz de Tejada, que interpretaron con gran acierto la *Serenata* de Saint-Saëns y otras piezas musicales. La sección de lecturas no fue menos brillante que la musical. El eminente actor José Valero leyó el capítulo de la *Venta* del *Quijote*, siendo saludada su presencia en la tribuna con atronadores aplausos [...]”<sup>517</sup>.

Algunos periódicos madrileños como *El Imparcial* o *La Iberia* informan sobre el desarrollo de esta sesión, si bien sus comentarios se centran en la parte literaria de la velada.

“La velada que anoche se celebró en este centro, ha sido una verdadera solemnidad. El anuncio de que el Sr. Valero (D. José) leería algunos trabajos, llevó al Círculo gran concurrencia. Dio comienzo la velada ejecutándose algunas piezas musicales por los Sres. Navas, López Almagro, Tragó y Ruiz de Tejada.

El Sr. Martos Jiménez leyó la oda del ilustre Quintana, *A España después de la revolución de marzo*, señor Solsona la poesía *Una corrida de vacas*, de Riaza, y una letrilla, de Bretón de los Herreros. Al Sr. Valero correspondieron los honores de la velada, que al presentarse en la tribuna fue saludado por una salva prolongada de aplausos. Profundamente conmovido, comenzó leyendo como él sólo sabe hacerlo, el capítulo *La Venta*, del *Quijote*, interrumpido varias veces por entusiastas bravos que se sucedían a medida que iba leyendo. Después recitó de una manera admirable algunas escenas del *Edipo*, de Martínez de la Rosa, recibiendo al terminar otra ovación, si cabe, mayor que las anteriores. A las doce de la noche terminó tan agradable reunión”<sup>518</sup>.

#### 4.2.5. Los conciertos en Barcelona y Bilbao con Enrique Fernández Arbós

Tragó regresa a París para residir en aquella ciudad durante los primeros meses de 1882. En febrero de este año la prensa española anuncia que Tragó será una de las personas que acompañen a Jules Grévy, presidente de la república francesa, durante sus vacaciones de Pascua en el castillo de Cheunonceaux<sup>519</sup>. “El presidente de la república francesa, Mr. Jules Grevy, irá a pasar las fiestas de Pascuas en compañía de sus hijos en el castillo de Cheunonceaux, donde se preparan brillantes fiestas. En este viaje, el jefe del Estado será acompañado del distinguido y eminente pianista español D. José Tragó, entre otras personas notables”<sup>520</sup>. Sin embargo, parece que finalmente Tragó no

<sup>517</sup> *La Época*, año XXXIII, n° 10532, domingo 30-X-1881.

<sup>518</sup> *El Imparcial*, año XV, n° 5172, domingo 30-X-1881. También encontramos una noticia muy similar sobre el desarrollo de la sesión en *La Iberia*, año XXVIII, n° 7699, domingo 30-X-1881.

<sup>519</sup> Jules Grévy (1807-1891) fue presidente de la república francesa desde 1879 a 1887. El castillo de Chenonceaux se encuentra en el departamento de Indre-et-Loire, situado en el centro oeste de Francia. En esta época este castillo era propiedad del controvertido político Daniel Wilson, yerno de Grévy. En él se dieron fiestas en las que participaron músicos como Claude Debussy. Forma parte de la serie de castillos comúnmente conocidos como castillos del Loira.

<sup>520</sup> *La Época*, año XXXIV, n° 10635, martes 14-II-1882.

acompañó al presidente francés, ya que días antes de que Grévy partiera de París<sup>521</sup> hacia Chenonceaux para disfrutar de las vacaciones, la prensa española anunciaba la llegada a Madrid del concertista: “Ha llegado a esta corte procedente del extranjero, nuestro compatriota el celebrado artista D. José Tragó. Enviamos al aplaudido concertista nuestra más cordial bienvenida”<sup>522</sup>.

Durante 1882 José Tragó ofrecerá cinco conciertos en compañía del violinista Enrique Fernández Arbós. Los tres primeros tienen lugar en Barcelona los días 21, 27 y 30 de mayo. Días después los dos intérpretes se trasladan a Bilbao para dar otras dos sesiones los días 10 y 11 de junio.

El violinista Enrique Fernández Arbós (1863-1939), a pesar de su juventud, próximo a cumplir diecinueve años, contaba ya con un exitoso currículum. Había obtenido el primer premio de violín del Conservatorio de Madrid en 1876 como alumno de la clase de Jesús de Monasterio. En 1879 obtiene el premio de *excelencia* del Conservatorio de Bruselas, siendo discípulo de Henri Vieuxtemps y a comienzos de 1880 se traslada a Berlín para perfeccionar sus conocimientos del violín con Joseph Joachim durante cinco años. Durante un tiempo interrumpe sus estudios en la *Hochschule* berlinesa y regresa a Madrid. Es en esta época cuando conoce a Tragó y comienza a preparar con el pianista esta serie de audiciones. El propio Arbós en sus memorias cuenta estos hechos a la vez que nos trasmite sus impresiones sobre las cualidades interpretativas del pianista:

“[...] estreché amistad con Tragó y empezamos a trabajar para dar unos cuantos conciertos. Tragó había estudiado en París obteniendo Primer Premio en aquel Conservatorio, y era realmente pianista de técnica depurada y excelente músico, sobrio, de buen gusto y de una gran perfección.

Fuimos a Barcelona y dimos unos conciertos el 21, 27 y 30 de mayo del 82, con gran éxito. De Barcelona pasamos a Bilbao y a Portugalete donde estaba mi padre de guarnición con los cazadores de Barbastro, y dimos otro par de conciertos. [...] Terminados aquellos conciertos, Tragó se marchó, y yo me quedé en Portugalete con mi padre [...]”<sup>523</sup>.

---

<sup>521</sup> Grévy parte de París con destino a Chenonceaux el 9 de abril de 1882, y la prensa menciona la llegada de Tragó a Madrid el 19 de marzo. “Le Président de la République a quitté Paris, ce matin, à neuf heures et demie, se rendant à un château de Chenonceaux, accompagné de Mme. Grévy, de M. et Mme Wilson et de M. Foruneret. Son absence sera d’une semaine environ”. *La Presse*, 47<sup>e</sup> année, n° 98, dimanche 9-IV-1882. “El Presidente de la República se ha ido de París, esta mañana, a las nueve y media, yendo al castillo de Chenonceaux, acompañado de la señora Grévy, del Sr. y la Sra Wilson y del Sr. Foruneret. Su ausencia será de una semana aproximadamente”.

<sup>522</sup> *La Correspondencia de España*, año II, n° 65, miércoles 29-III-1882, p. 7.

<sup>523</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Arbós*, ed. J. M. Franco, Madrid, Cid, 1963, p. 94-97.

También Arbós en sus recuerdos sobre estos conciertos narra las dificultades a las que se enfrentaban los intérpretes para conseguir la asistencia de público a las audiciones musicales; y cómo ellos mismos tenían que recorrer las casas, visitar a las familias, ir a los periódicos para que anunciaran el concierto. Esto es lo que según el violinista se llamaba “comprometer a cada espectador”<sup>524</sup>.

El primer concierto que ofrecieron ambos intérpretes en Barcelona se celebró en la casa de pianos de M. Navas<sup>525</sup> el 21 de mayo de 1882. Fue una audición privada en la que el público accedía al establecimiento con invitación. Este empresario era el representante en Barcelona de la marca de pianos Ronisch. Su mecanismo incluía el sistema Steinway de cuerdas cruzadas que permitía mantener mejor la afinación y concentrar el sonido en el centro de la caja de resonancia del instrumento. Navas aprovechó la estancia de Tragó en la ciudad condal para promocionar este tipo de piano. Esta circunstancia explica que la primera audición celebrada por los dos intérpretes fuese en esta casa musical, y que el piano con el que tocaría Tragó en el siguiente concierto en el Teatro del Liceo perteneciera a la marca Ronisch.

La prensa anuncia la llegada de los concertistas a Barcelona pero no nos ofrece ningún dato sobre las obras musicales que componían el programa. *El Diluvio* notifica que “Han llegado a esta ciudad los distinguidos artistas don José Tragó y don E. Fernández Arbós, concertistas de piano y violín respectivamente, de los cuales se hacen grandes elogios [...]”<sup>526</sup>. Más extenso resulta el anuncio que consta en la *Gaceta de Cataluña*. En él se mencionan los triunfos que los músicos han obtenido en el extranjero. Se comenta el éxito de Tragó en las salas de concierto francesas y la consecución del Primer Premio del Conservatorio de París. De Arbós se elogia su labor de profesor de violín en el Conservatorio de Bruselas, a pesar de su juventud, y la reciente condecoración otorgada por el Rey de Portugal<sup>527</sup>. Tales explicaciones avalaban la reputación interpretativa de ambos jóvenes y constituían un atractivo reclamo publicitario hacia los potenciales espectadores catalanes.

---

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>525</sup> Según indica la prensa, este establecimiento era la sucursal del almacén de Navas en Barcelona. “En los próximos conciertos que en Barcelona y Bilbao dará el eminente pianista Tragó, tocará los célebres pianos *Ronisch* (de Alemania), que tan justa fama han alcanzado en el mundo musical. Dichos pianos pertenecen a los grandes *depósitos* que en Madrid y Barcelona posee el Sr. Navas”. *La Correspondencia de España*, año XXXIII, nº 8823, viernes 19-V-1882.

<sup>526</sup> *El Diluvio*, nº 140, sábado 20-V-1882, p. 4346.

<sup>527</sup> *La Gaceta de Cataluña*, año V, nº 1535, domingo 21-V-1882, p. 2.

Solamente *La Vanguardia* hace una referencia, aunque de manera muy general, respecto a este primer concierto. Nos informa de que Tragó y Arbós tocaron piezas de gran dificultad tanto a solo como a dúo que fueron calurosamente recibidas por el público presente. [...] “Los asistentes premiaron con espontáneos aplausos el gusto exquisito, colorido y limpieza con que fueron ejecutadas dichas piezas” [...] <sup>528</sup>.

Días más tarde los periódicos comienzan a mostrar anuncios sobre el segundo concierto que se celebrará el día 27 en el Teatro del Liceo. Esta circunstancia es aprovechada por el establecimiento de M. Navas para anunciar su representación de la marca de pianos Ronisch.

“El piano Ronisch gran cola a cuerdas cruzadas en que concertará esta noche el Sr. Tragó en el gran Teatro del Liceo, se vende en el depósito de su representante en España, M. Navas, Vidrio 10” <sup>529</sup>.

“Pianos Ronisch. Sin rivales para sostener la afinación. Sistema Steinway perfeccionado, a cuerdas cruzadas con clavijero y marco de hierro dorado. De gran sonoridad, riqueza y timbre incomparable. Gran surtido de los renombrados de Pleyel y Gaveau. Única sucursal en Barcelona, 10, Vidrio, 10. Representante M. Navas” <sup>530</sup>.

En el concierto celebrado en el Liceo se conjugaban obras de carácter vocal e instrumental. En el evento participaron Arbós y Tragó como instrumentistas de violín y piano que ejecutaron piezas en solitario o también acompañados por la orquesta dirigida por el maestro gerundense Joan Goula. La parte de canto estaba encomendada a la soprano Eva Treves.

“Gran Teatro del Liceo. Función para hoy, sétima de abono. Se verificará bajo la dirección del maestro Goula un gran concierto instrumental y vocal en el que tomarán parte los reputados concertistas señores Tragó y Arbós contratados ex profeso por esta empresa y la señora Treves. Programa por carteles. Entrada a palcos y platea 2 pesetas; idem 4º y 5.º piso por la calle de San Pablo 1 peseta. A las ocho y media” <sup>531</sup>.

Este es el programa del concierto en el Liceo copiado por el musicólogo catalán Ricart Matas en el cuaderno manuscrito que contiene los programas de conciertos celebrados en el Liceo desde 1847 hasta 1920. Este programa excluye algunas obras que figuran en la relación anunciada por la prensa sobre el mismo concierto. Ricart Matas

---

<sup>528</sup> *La Vanguardia*, nº 234, martes 23-V-1882, p. 3269.

<sup>529</sup> *Diario de Barcelona*, nº 147, sábado 27-V-1882, p. 6675.

<sup>530</sup> *Diario de Barcelona*, nº 148, domingo 28-V-1882, p. 6707.

<sup>531</sup> *La Vanguardia*, nº 242, sábado 27-V-1882, p. 3370.

no recoge en sus anotaciones obras que por el contrario sí figuran en los diarios como: el *Nocturno* para violín, arreglado por Sarasate, de Chopin, obra tocada por Arbós; y el *Wals en la bemol* y el *Nocturno* de Chopin que interpretó Tragó.

“1882			
27 Maig.- Teatre del Liceu			
Concert orquestra del Liceu dirigit pel M. <sup>tre</sup> Joan Goula; amb el concurs de la sopran Eva Treves, Joseph Tragó, piano, i Enrique Fernández Arbós, violí.			
Obras escemtades:			
Obertura de “Mignon”		.....	Thomas
Preludi de “Lohengrin”	Per l’orquestra	.....	Wagner
Minuet		.....	Lully
Serenata	Cant Sra. Treves	.....	Braga
Rondó de “L’Italiana in Algeri”		.....	Rossini
Fantasia húngara		.....	Liszt
Capritzo	Piano sol,	.....	Rubinstein
Serenata morisca	per J. Tragó	.....	Chapí
Pasquinade		.....	Gottschalk
Fantasia; Tarantela	Violí per	.....	Vieuxtemps
Adiós a la Alhambra	E. F. Arbós	.....	Monasterio
Dansa húngara		.....	Brahms <sup>532</sup> .

Como comparación a este programa presentamos el anuncio que muestran diarios de Barcelona como *La Vanguardia* y *La Gaceta de Cataluña*.

- [...] 1.º Sinfonía *Mignon*, de Thomas.  
 2.º Fantasia húngara para piano y orquesta, por el señor Tragó, de Liszt.  
 3.º *La Serenata*, (Legende Valaque), por la señora Treves, de Braga.  
 4.º (a) *Adios a la Alhambra* (morisca) por el señor Arbós, de Monasterio- (b) *Tarantela*, por el mismo, de Vieuxtemps.  
 5.º Menuet *Burgois* (para instrumentos de cuerda), de Lully.  
 6.º (a) *Nocturno* (para violín), arreglado por Sarasate, de Chopin.- (b) *Danza húngara* por el señor Arbós, de Joachim.  
 7.º Rondó de la ópera *L’Italiana in Algeri*, por la señora Treves, de Rossini.  
 8.º (a) *Capricho* (en mi bemol) para piano, por el señor Tragó, de Rubinstein.- (b) *Serenata morisca*, para piano, por el mismo, de Chapí.  
 9.º Primer prelude de la ópera *Lohengrin*, para orquesta, de Wagner.  
 10.º (a) *Wals* (en la bemol), para piano, por el señor Tragó, de Chopin.- (b) *Nocturno* para idem por el mismo, de Chopin.- (c) *Pasquinade* para idem, de Gottschalk.  
 11.º Gran fantasia *Capricho* para violín y orquesta, por el Sr. Arbós, de Vieuxtemps<sup>533</sup>.

En el extenso programa figuraban piezas vocales e instrumentales pertenecientes a diversos estilos. La orquesta presentó obras que abarcaban desde la música barroca del francés Lully hasta el prelude de *Lohengrin* de Wagner. Joan Goula en la década de los

<sup>532</sup> *Dietario de Conciertos. Gran Teatre del Liceu. Concerts 1847-1920.* Instituto de Musicología Josep Ricart i Matas. Barcelona.

<sup>533</sup> Programa de concierto que figura en *La Vanguardia*, nº 243, sábado 27-V-1882, p. 3387 y en *La Gaceta de Cataluña*, año V, nº 1541, sábado 27-V-1882, p. 2.

70 había iniciado una gira europea dirigiendo orquestas en Rusia y en numerosas ciudades alemanas. Fue uno de los directores que difundieron el repertorio wagneriano en España, dirigiendo muchas óperas del compositor alemán en el teatro del Liceo.

Tragó presentaba en el concierto la ejecución de cinco piezas de compositores decimonónicos, de los cuales solamente Chapí era español. El pianista interpreta algunas obras que ya había mostrado a auditorios nacionales y extranjeros. Este es el caso de la *Fantasía Húngara para piano y orquesta* de Liszt op. 458, tocada por Tragó en la sala Érard en abril del año anterior. Igualmente la adaptación para piano de la *Fantasía Morisca* de Chapí había sido interpretada por Tragó en audiciones en 1879 en Bilbao y en 1880 en Madrid. Completaban el repertorio del concertista madrileño el *Capricho nº 3 en mi bemol mayor* op. 21 de Rubinstein y un *Vals en la bemol* y un *Nocturno* de Chopin. No podemos precisar cuáles eran exactamente las obras de Chopin que se interpretaron, puesto que ni los programas del concierto ni los comentarios periodísticos nos ofrecen más datos que la tonalidad del vals, en la cual Chopin compuso varios. Para finalizar su intervención Tragó elige la *Pasquinade* de Gottschalk op. 59. Había interpretado en otras ocasiones obras del mismo autor como la *Tarantela*. La interpretación de las obras de Gottschalk causaba gran expectación en el público. Eran partituras que poseían cierta originalidad, ya que conjugaban rasgos del pianismo de Chopin y Liszt con adornos melódicos y ritmos vivos tomados del folklore criollo. Su elevado virtuosismo exigía una gran preparación al intérprete.

El repertorio elegido para la ocasión por Fernández Arbós brindaba un homenaje a los que habían sido sus maestros en la interpretación del violín durante estos años. Interpreta el *Adios a la Alhambra* op. 12 de Jesús de Monasterio. Esta obra compuesta en 1855 es una de las primeras creaciones pertenecientes a la corriente estilística denominada *alhambrismo* musical. A este tipo de sonoridad tan de moda en el siglo XIX español pertenecía también la obra de Chapí *Fantasía Morisca* (1879) interpretada por Tragó en este mismo concierto. *Adios a la Alhambra* fue escrita en su versión inicial para violín y piano, en 1862 se realizó una versión para violín y orquesta; probablemente fue ésta la interpretada por Arbós en el concierto. La popularidad de la obra fue tan grande que se realizaron otras versiones para orquesta sola, para piano y para violoncello y piano. La partitura contiene recursos alhambristas como la alternancia modal entre las tres secciones-menor, mayor y menor-, el uso de la escala



andaluza, ritmos contrastantes entre secciones, floreos sobre una sola nota e intervalos melódicos considerados exóticos como la segunda aumentada y la sexta napolitana<sup>534</sup>.

Arbós ejecutó creaciones de otros prestigiosos violinistas de la época de los cuales había tenido el honor de ser su discípulo. De su maestro durante su formación en Bruselas, Henri Vieuxtemps, interpretó una *Tarantela* y la *Fantasia Capricho para violín y orquesta* op. 11; y de Joachim, su profesor en la *Hochschule* de Berlín, un arreglo del violinista sobre la *Danza húngara* de Brahms.

Arbós también interpreta una obra de Pablo Sarasate. Se trataba del *Nocturno en mi bemol* de Chopin arreglado por el violinista navarro. Su autor lo había hecho muy popular en sus recientes interpretaciones, una de ellas había sido en el concierto organizado por la Comisión Ejecutiva del Centenario de Calderón de la Barca en mayo de 1881. Sarasate, a pesar de no ser oficialmente profesor de Arbós, fue una de las personas que más influirían en su concepción de la interpretación violinística. Arbós en sus memorias relata cómo le había conocido un año antes en Alemania, precisamente escuchándole tocar entre otras piezas el *Nocturno* de Chopin.

“[...] Y fue [...] creo recordar que en este año del 81, cuando conocí a Sarasate. Tocó el Concierto de Saint-Saëns “en si menor” y luego algunos bises: el “Nocturno” de Chopin y unas danzas españolas. En mí produjo una impresión de poesía y encanto insuperable. Fui en cuanto pude al hotel donde se hospedaba, el Kaiser Hoff, y no le encontré. Me marchaba, cuando le vi venir en compañía de Goldschmidt, y le abordé pese a lo que me imponían su personalidad y el suntuoso gabán de pieles que llevaba. Me acogió con una amabilidad grandísima, me hizo entrar con ellos en el hotel y tocar; le gusté mucho, y de entonces data una amistad que duró todo el resto de su vida [...]”<sup>535</sup>.

Figuraban en la velada musical obras vocales en consonancia con el gusto de la época. En esta ocasión solamente hay una intérprete que canta este tipo de género musical, quizás debido a la extensión del programa. La soprano Eva Treves interpreta una *Serenata* del compositor italiano Gaetano Braga y también el rondó de la ópera *La Italiana en Argel* de su compatriota Rossini.

---

<sup>534</sup> Sobrino, Ramón: *Música Sinfónica Alhambrista: Monasterio, Bretón, Chapí*, Madrid, ICCMU, 1994, p. XI-XII. Véase también su comentario al CD *Jesús de Monasterio (1836-1903)*, Agrupación Lebaniega de Santander, 2004, pp. 6-9.

<sup>535</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Arbós*, Op. Cit., p. 82.

Los concertistas vencieron sin esfuerzos los inconvenientes que las composiciones del programa entrañaban; no así Eva Treves que según comentaba alguna crítica al concierto “revelaba más que otra cosa buena voluntad”. Esta misma referencia periodística comenta el exquisito gusto y el dominio que manifestó Tragó sobre el instrumento. El pianista había demostrado con la ejecución de piezas de gran dificultad como la *Pasquinade* de Gottschalk, que no existían dificultades que no pudiesen ser vencidas por él<sup>536</sup>.

La *Gaceta de Cataluña* destaca los mismos aspectos del pianista madrileño. Su dominio del instrumento y la facilidad con la que ejecutaba las más complejas dificultades de la *Fantasía húngara* de Liszt o el *Capricho* de Rubinstein; a la vez que sabía entresacar del instrumento los más diversos matices sonoros.

“[...] El Sr. Tragó es un pianista de primera fuerza, posee un dominio tan colosal del instrumento que toca, que para él no existen dificultades que no venza. Los saltos en octavas o en acordes los asegura de una manera portentosa. Citamos esta dificultad porque estamos convencidos de que es el escollo más grande que tiene el piano en la parte mecanismo. Al mismo tiempo sabe arrancar a este instrumento todos los efectos de sonoridad apetecibles [...]”<sup>537</sup>.

La crítica aporta más información sobre la velada. Comenta que Tragó al término de su primera intervención ejecutó un estudio de Mathias fuera del programa, probablemente sería *La Vélocité*, composición que ya había tocado en anteriores ocasiones. La misma circunstancia se produjo al término de su segunda intervención en la que ofreció al público catalán una obra de Ketten, que la prensa no precisa y que nosotros pensamos que sería la *Serenata Española*, obra que figuraba habitualmente en su repertorio. Se menciona además los elogios de los que fue objeto la sonoridad del piano Ronisch en el que Tragó había tocado.

Otro aspecto que hace interesante a estas páginas de la *Gaceta de Cataluña* es el retrato de Arbós y Tragó que acompaña a los comentarios sobre el concierto<sup>538</sup>.

---

<sup>536</sup> *La Vanguardia*, nº 247, miércoles 31-V-1882, p. 3462-3463.

<sup>537</sup> *Los lunes de la Gaceta de Cataluña*, año V, nº 1544, martes 30-V-1882, p. 3.

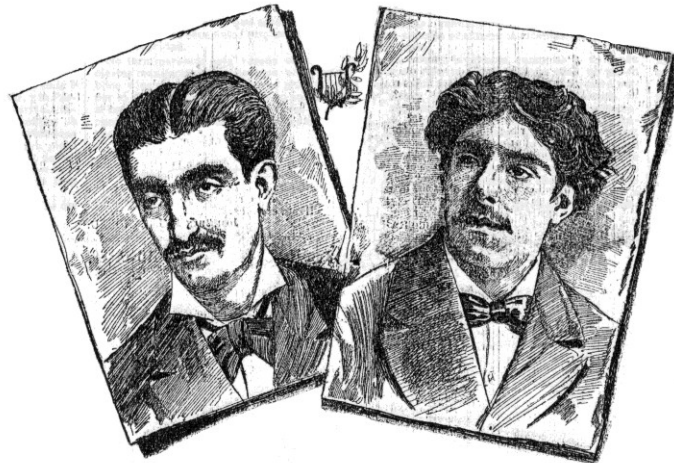
<sup>538</sup> *Ibidem*.

# LOS LUNES DE LA GACETA DE CATALUÑA.

HOJA LITERARIA

Director de esta seccion: D. JOSE JUAN JAUMEANDREU.

---



J. TRAGO.

E. FERNANDEZ ARBÓS.

Sin embargo, en este escrito se menciona un determinado incidente provocado por un sector del público que pretendió entorpecer la labor de los concertistas.

“[...] No terminaremos esta reseña sin censurar ciertas manifestaciones habidas entre el público y los concurrentes al tercer piso, quienes por lo visto, dieron pruebas de no comprender el respeto que merecen siempre los artistas, cuando se hallan en el ejercicio de sus funciones”<sup>539</sup>.

De este hecho ofrece una información más detallada el diario *El Diluvio*, el cual nos describe como parte del público censuró e intentó interrumpir la ejecución de Trago. El concertista, lejos de impresionarse ante estas manifestaciones, ejecutó todas las obras del programa e incluso ofreció varias fuera del mismo. El cronista se pregunta cuál fue el motivo por el que solamente Trago recibió este trato del público barcelonés, ya que los demás intérpretes obtuvieron grandes aplausos. No se argumenta ninguna razón en particular, aunque se intuye que entre el público se habían difundido opiniones negativas sobre el pianista, sobre las que la prensa no pretendía ahondar.

---

<sup>539</sup> *Ibidem*.

Los comentarios que sobre la interpretación de Tragó realiza *El Diluvio* coinciden con la opinión de los otros diarios. Se vuelve a hacer hincapié en las dotes de mecanismo y de sonoridad que el pianista demostraba en sus ejecuciones.

“[...] reveló hasta la saciedad que poseía las dotes que tan importantes producciones requieren. Gracias a un mecanismo que solamente se adquiere después de muchos años de largos y continuados ejercicios, teniendo las debidas condiciones, demostró perfectamente, a lo menos para los que comprenden las dificultades del piano, que no había pasaje para él insuperable. Arpegios, carreras de toda especie, octavas, trinos, picados, ligados, todo tiene en él una ejecución esmeradísima. Y así cuando se requiere una suavidad aterciopelada, como al necesitarse el mayor arranque de grandiosidad, siempre está Tragó en el lugar que le corresponde [...]”<sup>540</sup>.

Al día siguiente, en la edición de la tarde de *El Diluvio*, se inserta una carta escrita ese mismo día por el pianista y compositor barcelonés Juan Bautista Pujol, al que acompañan las adhesiones de otros profesores de piano de la capital. Pujol era uno de los pilares de la enseñanza pianística catalana. Había fundado en Barcelona una academia por la que habían pasado alumnos tan distinguidos como Albéniz, Granados o Malats. Se puede afirmar que en esta academia se había gestado el origen de la escuela pianística catalana.

Ante los hechos acaecidos los profesores de la capital no podían dejar pasar en silencio las censuras del público del Liceo. En la carta enviada al director de el periódico *El Diluvio*, Pujol muestra su pesar y su reprobación ante la forma en que algunos asistentes censuraron la ejecución de Tragó. He aquí el escrito enviado por el profesorado barcelonés en apoyo de Tragó:

“Señor Director del periódico EL DILUVIO.

Muy señor nuestro y de nuestra mayor consideración: Con verdadera satisfacción hemos leído el juicio que ha formado el periódico de su digna dirección del distinguido concertista de piano señor Tragó, que, por primera vez se presentó ante el público de Barcelona anteanoche, y las cesuras que le merece la parte del público, por fortuna insignificante, que se permitió para con el artista manifestaciones reprobadas siempre y en todas partes.

También nosotros, señor Director, sentíamos la mayor indignación al observar que unos cuantos, que quizás no comprendían lo que valía el artista que estaban oyendo, si no es que lo comprendían demasiado, se conjuraron para ofuscar la gloria que un hombre como Tragó debía por precisión conquistarse, y sentíamos los colores de la vergüenza en el rostro al ver el empeño, que, como dice EL DILUVIO muy acertadamente, se hubiera cumplido si Tragó no hubiera estado firme como está en su posición de verdadero concertista.

No creemos que el señor Tragó necesite de protesta alguna para neutralizar el efecto que pudo producir en su ánimo la manifestación parcial de anteayer; si la necesitara, protestaríamos nosotros de lo ocurrido y con nosotros todos los profesores músicos de Barcelona que son dignos, corteses y galantes, y saben admirar el mérito donde quiera que se halle.

---

<sup>540</sup> *El Diluvio*, nº 149, lunes 29-V-1882, p. 4639-4640.

Agradecemos a V., señor Director, la publicación de esta carta y nos ofrecemos de usted afectísimos SS. SS. Q. B. S. M.- Por varios profesores, *J. B. Pujol*.  
Barcelona 30 de mayo de 1882.<sup>541</sup>”

*El Diario de Barcelona* no menciona en sus comentarios nada relativo a este incidente. Por el contrario manifiesta que el público premió la acertada actuación del pianista con repetidos aplausos y llamándole varias veces al escenario. El periodista, que firma la crónica con la inicial *F*, destaca de Tragó su agilidad, su pulsación y su delicadeza de ejecución que le permiten abordar los diferentes estilos de la interpretación pianística.

“[...] el señor Tragó acreditó ser un pianista de alta categoría, pues hállase reunida en él una digitación tan correcta como ágil, hasta en los pasos de gran velocidad; flexibilidad y arranque, pulsación bien graduada para las alternativas de mayor o menor sonoridad y una soltura y delicadeza de ejecución que solo se alcanzan con el talento secundado de sólidos y bien cimentados estudios. Con estas aventajadas cualidades artísticas el señor Tragó interpretó con acierto los diferentes estilos que requieren las piezas que tocó, [...]”<sup>542</sup>.

El último concierto en Barcelona se celebró el 27 de mayo en el Teatro Principal. Los solistas cuentan de nuevo con la cooperación del director Joan Goula, aunque a diferencia de la anterior sesión no hay obras del repertorio vocal. Para este último concierto los intérpretes cambian de escenario, ofreciendo la velada en el Teatro Principal, el teatro más antiguo de ópera de Barcelona. Este edificio había tenido una gran influencia en la vida cultural de la ciudad durante siglos hasta la aparición de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo en 1838<sup>543</sup>.

Parece que el incidente con el público del Liceo no hizo ninguna mella en la moral de Tragó, ya que tres días después se dispuso a ofrecer este concierto. Tampoco la prensa hace referencia al incidente y en los anuncios de la nueva sesión alude al gran éxito obtenido por los concertistas en la anterior velada.

“Espectáculos

Teatro Principal:

Función para hoy 29 de abono, turno impar.- En vista del extraordinario éxito que obtuvieron los Sres. Tragó y Arbós, concertistas de piano y violín respectivamente, la empresa ha dispuesto esta noche bajo la dirección del eminente maestro don Juan Goula, un gran concierto vocal e instrumental. El programa se anuncia por carteles.

---

<sup>541</sup> *El Diluvio*, nº 150, martes 30-V-1882, p. 4661.

<sup>542</sup> *Diario de Barcelona*, nº 149, lunes 29-V-1882, p. 6733.

<sup>543</sup> Morales, M<sup>a</sup> Cruz: “Teatros”, *DMEH*, Vol X, Madrid, SGAE, 1999, pp. 207-208.

A las 8 y media. Entrada 2 pesetas [...]»<sup>544</sup>.

Ricart Matas anota en su cuaderno manuscrito de conciertos celebrados en Barcelona desde 1840 a 1901 la velada en el Teatro Principal. Este dietario de conciertos también nos informa de que estos conciertos de la primavera de 1882 serían los únicos dados por Tragó en la ciudad condal. No se registra en este libro ningún concierto dado por el pianista aparte de éstos.

“1882. 30 Maig. Teatre Principal. Concert instrumental dirigit per Joan Goula, amb el concurs dels Srs. Josep Tragó (pianista) i E. Fernández Arbós (violinista).

I		
Obertura de l'ópera Le Pardon de Ploërmel, per l'orquestra	.....	Meyerbeer
Fantasia, per violí i orquestra (Violí: Sr. Arbós)	.....	Bériot
Concert, en re menor, pera piano i orquestra (Piano: Sr. Tragó)	.....	Mendelssohn
II		
Sinfonía La Euterpense, per l'orquestra	.....	N. Manent
La Velocité (estudi)	.....	Matthias
Scherzo	Piano: Sr. Tragó	..... Mendelssohn
Polonesa, en la bemol	.....	Chopin
Nocturno	Violí: Sr. Fernández Arbós	..... Chopin
Dansa espanyola	.....	Sarasate
III		
Marxa fúnebre de l'ópera Hamlet, per l'orquestra	.....	Thomas
Impromptu, vals	.....	Raff
Nocturn en re bemol	Piano: Sr. Tragó	..... Chopin
Rapsodia húngara	.....	Liszt
Introducció et Rondó capriccioso, pera violí i orquestra	.....	Saint-Saëns
	Violí: Sr. Fernández Arbós» <sup>545</sup> .	

El programa del concierto era muy extenso e incluso ofrecía más obras que el del anterior concierto del Liceo. Como la presencia del repertorio vocal era mucho más reducida, los solistas ejecutaron un mayor número de obras, bien en solitario o acompañados por la orquesta.

Entre las obras que la agrupación orquestal ejecutó se encontraban fragmentos de óperas románticas como la obertura de *Dinorah*, conocida también como *le Pardon de*

<sup>544</sup> *La Gaceta de Cataluña*, año V, nº 1544, martes 30-V-1882, p. 1. El mismo anuncio se encuentra en *La Vanguardia*, nº 246, martes 30-V-1882, p. 3442.

<sup>545</sup> Ricart Matas. *Dietario de conciertos celebrados en Barcelona de música sinfónica y de cámara desde el año 1840 al 1901*.

*Ploërmel* de Meyerbeer y la marcha fúnebre de la ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas, en la que participaron coros. Se interpreta también música sinfónica de compositores del área catalana como la sinfonía *La Euterpense* del compositor menorquín Nicolás Manent i Puig (1827-1887). El maestro Joan Goula había estrenado en Madrid varias de las zarzuelas escritas en castellano por este autor durante el periodo que estuvo al frente del Teatro Circo del Príncipe Alfonso<sup>546</sup>.

La orquesta acompaña a los intérpretes en obras como el *Concierto* para piano en *re menor* nº 2 op. 40 de Mendelssohn, ejecutado por Tragó. El pianista ya había tocado esta obra un año antes en el concierto que ofreció junto con Padeloup en el Circo de Invierno el 9 de enero de 1881. Arbós interpreta dos obras con orquesta. La primera pertenece a Bériot, violinista representante de la escuela franco-belga y profesor de Vieuxtemps, maestro a su vez del violinista español. La segunda con la que se finaliza el concierto es la *Introducción y rondó caprichoso*, op. 28 de Saint-Saëns. Es una obra en la que la orquesta se muestra discreta con la intención de no restar importancia a la labor del solista. La introducción en forma de serenata melancólica deja paso a un rondó en el que el violinista realiza una *cadenza* llena de virtuosismo<sup>547</sup>. Con este alarde de mecanismo Arbós finalizaría de manera brillante el concierto.

Arbós vuelve a interpretar el *Nocturno* de Chopin que Sarasate había arreglado para el violín. Añade con respecto al anterior concierto unas *Danzas Españolas* compuestas también por Sarasate. Estas eran las partituras a las que Arbós se refiere en sus memorias, composiciones que le habían producido una grata impresión aquella primera vez que había escuchado a Sarasate.

El repertorio solista ofrecido por Tragó es todavía bastante más extenso. Interpreta seis pequeñas piezas para piano. Entre ellas figuran algunas de las que no podemos ofrecer datos más precisos ya que ni el programa del concierto copiado por Ricart Matas ni las críticas de prensa nos aportan más información. Este es el caso del *Scherzo* de Mendelssohn y de la *Rapsodia Húngara* de Liszt, pues ambos compositores tienen varias obras que llevan el mismo título. Más explícitas son las anotaciones sobre las dos composiciones ejecutadas de Chopin. Una de ellas es la *Polonesa en la bemol mayor*

---

<sup>546</sup> Cortès i Mir, Francesc: “Manent i Puig, Nicolau”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 1999, pp. 94-96.

<sup>547</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música sinfónica*.... Op. cit., p. 1009.

op. 53, que el pianista había interpretado también en la temporada anterior con motivo del Centenario de Calderón de la Barca. Se añadía al repertorio chopiniano interpretado el *Nocturno en re bemol mayor* op. 27, nº 2, obra en que la variada ornamentación fluye a través de un murmullo de corcheas a modo de barcarola. Tragó también interpreta el estudio de Mathias *La Vélocité*, obra ofrecida fuera de programa en el concierto anterior, y presenta una nueva obra en su repertorio: *Impromptu-Vals a la tirolesa* op. 29 del compositor alemán Joachim Raff. Esta composición está basada en la variante tirolesa del vals que imprime mayor velocidad a esta danza. Es una pequeña pieza de salón llena de decorativas melodías, interrumpidas en ocasiones con temas lentos que dan paso a una virtuosa coda final. Como podemos observar en esta ocasión las composiciones españolas no están presentes en el repertorio del pianista.

*El Diario de Barcelona* realiza una crítica sobre el concierto bastante detallada en la que se describe la manera de interpretar de Tragó y de Arbós. Según el periodista, Tragó hizo más patente en este concierto su valía y habilidad de instrumentista.

“[...] En la ejecución [...] hizo gala el señor Tragó de su correcta y sutil digitación, de su flexibilidad y soltura en los pasos de mucha velocidad, de su pulsación ora suave ora enérgica, de su bien sostenido redoblar de los sonidos y del acertado empleo de los pedales [...]”<sup>548</sup>.

Para el periodista también la interpretación de Arbós fue más talentosa que en el concierto anterior. Sobresaliendo especialmente en el rondó de Saint-Saëns.

“[...] el joven violinista [...] puso más de relieve el empuje y seguridad de su arco, la precisión en los *staccatos* de punta y de talón, la limpia agilidad de su digitación, la claridad de los armónicos, afinación de los pasos a doble cuerda y redondez de los arpeggios, su expresión y buen gusto en los cantables y bien acabadas cadencias no menos que la gracia que reproducir las *danzas españolas* y caprichosos conceptos del rondó de Saint-Saëns [...]”<sup>549</sup>.

La calidad de la ejecución de los dos instrumentistas les prodigó copiosos aplausos que los músicos agradecieron tocando otras piezas fuera de programa, sobre las cuales no se nos proporcionan más detalles. Fueron también llamados al escenario los componentes del coro que acompañaba a la orquesta en la sinfonía con coro de Hamlet.

*El Diluvio* dedica toda la extensión de su crítica a comentar la interpretación de Tragó, sin apenas mencionar la de Arbós o la intervención de la orquesta. Se considera

---

<sup>548</sup> *Diario de Barcelona*, nº 151, miércoles 31-V-1882, pp. 6826-6827.

<sup>549</sup> *Ibidem*.



que en este concierto ya no hubo factores externos que pudiesen mermar o modificar las cualidades interpretativas del pianista. Tragó, liberado de la presión del público, muestra una interpretación que la crítica ya puede interpretar más objetivamente. El periodista elogia el eminente mecanismo del pianista sin embargo acusa una serie de defectos de expresión que no se había atrevido a mencionar anteriormente, por quizás ser debidos al incidente con el público. Se refiere a la frialdad expresiva con la que el pianista interpreta. También se achaca a su ejecución cierto “carácter incoloro” y una “algo rutinaria manera de frasear”. El crítico observa en Tragó un mecanismo de ejecución asombroso y un perfecto cuidado de todos los detalles de la obra; sin embargo echa en falta el apasionamiento y la inspiración necesarias para una brillante interpretación.

Debemos tener en cuenta que este juicio periodístico es propio de la época romántica en la que se valoraba la expresión de los sentimientos como un factor intrínseco al artista. Es probable que Tragó realizase una interpretación fría y poco atenta a los recursos expresivos; sin embargo también es posible que Tragó hiciese una ejecución más fiel a la partitura, permitiéndose menos libertades expresivas y sin caer en amaneramientos propios de otros intérpretes de la época.

“[...] El cálculo y la fría observación hacen ver en él a un ejecutante escudriñador de todos resortes del piano que maneja a su voluntad, sin hallar en las piezas que él ejecuta ese apasionamiento y esa ternura que nacen de un corazón verdaderamente inspirado. Hay en ellas diferencia de matices llevada a un grado de perfección indecible; pero, en general, carecen de ese efecto especial y característico que produce un fraseo apropiado, y que en momentos dados arrebató al público, fraseo y manera de expresar los conceptos musicales del que han carecido también grandes hombres de reputación universal [...]”<sup>550</sup>.

Una vez finalizados los conciertos de Barcelona los concertistas se trasladan a Bilbao para ofrecer dos conciertos los días 10 y 11 de junio.

Arbós en sus memorias describe lo difícil que en aquella época era organizar un concierto en una capital de provincia como Bilbao. Los intérpretes apenas eran conocidos en la ciudad, y necesitaron de la colaboración de conocidos melómanos bilbaínos para que publicitaran su concierto.

“[...] En aquel tiempo, en cualquier ciudad de España, era imposible anunciar simplemente un recital y que el público acudiera. Aún en localidades como Bilbao, recuerdo que la única forma

---

<sup>550</sup> *El Diluvio*, nº 151, miércoles 31-V-1882, p. 4697-4698.

de llevarlo a cabo era contando con la abnegación sin límites de algún melómano, tipo que se hallaba raramente.

Este año de que trato conocí a uno de ellos, Lope Alaña, violinista, muy querido amigo de toda la vida, que con Juan Carlos Gortazar y Javier Arizqueta [sic]<sup>551</sup> fundaron más tarde la Academia de Música y la Filarmónica; pero cuando nosotros fuimos no había nada [...]”<sup>552</sup>.

Estos tres melómanos citados por Arbós serían los impulsores durante los últimos años del siglo XIX y parte del XX del movimiento musical bilbaíno. El violinista Mathieu Crickboom los llamaría “apóstoles de la música”. Lope Alaña, Juan Carlos Gortázar y Javier Arisqueta impulsarían la creación de la Sociedad Filarmónica de Bilbao (1896), el Conservatorio Vizcaíno (1920) y la Orquesta Sinfónica de Bilbao, precedida por las Sociedades de Conciertos de 1904 y 1910.

Los tres músicos formarían parte de la agrupación conocida como el “Cuartito” fundada en el otoño de 1884<sup>553</sup>. La denominación del Cuartito hace referencia al cuarto interior que sus componentes alquilaron para hacer música. Al cuartito acudirían aficionados cultivadores de la música que convertirían a este espacio en lugar de reunión independiente donde se tocaba música de cámara<sup>554</sup>.

Los periódicos bilbaínos anuncian que los conciertos de Arbós y Tragó tendrán lugar en el Teatro de Bilbao. Suponemos que el teatro al que la prensa hace referencia es el antiguo “Teatro de la Villa” o “Teatro Viejo” situado en el Arenal en la misma ubicación que actualmente ocupa el Teatro Arriaga. Este teatro pequeño y coqueto, inaugurado en 1834, tuvo que ser clausurado en 1886 pues su capacidad se había quedado insuficiente para una población en constante expansión demográfica.

---

<sup>551</sup> En otras publicaciones figura como Javier Arisqueta.

<sup>552</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Arbós...* Op. cit., p. 94.

<sup>553</sup> Sabino Ruiz Jalón nos cuenta en su libro *100 años de música de Bilbao (1880-1980)* cómo se desarrolló la primera sesión del *Cuartito*: “[...] Bilbao debía mucho a aquellos hombres, desde que cierta tarde de un domingo otoñal del año 1884, se reunieron en el domicilio de don Lope Alaña, convocados por éste, don Emiliano de Arriaga, don Cleto Zavala, don Miguel Unceta, don Federico Olivares y don Eusebio García. Iban, nada menos, que a conocer los “Cuartetos” de Arriaga, que para entonces había descubierto en el fondo de un viejo y olvidado baúl don Emiliano de Arriaga, convertido, por propia decisión, en descubridor y biógrafo de su tío-abuelo. Lope Alaña tocó el violín “Amati”, que había pertenecido a Arriaga. Entusiasmados de lo que habían tocado y escuchado, acordaron allí mismo en constituirse en una “Sociedad de Conciertos” que diera a conocer en la Villa la soberbia música “descubierta”, incluyendo, además, algunos cuartetos de Beethoven, Mozart, Haydn y Mendelssohn [...]”. Ruiz Jalón, Sabino: *100 años de música de Bilbao (1880-1980)*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1981, p. 7.

<sup>554</sup> Rodríguez Suso, Carmen [ed.]: *Orquesta Sinfónica de Bilbao...* Op. cit., p. 103.

Se notifica en la prensa la llegada de Arbós y Tragó a la ciudad. Con el fin de que este hecho causase expectación entre el público, los periódicos comentan aspectos biográficos de los intérpretes. Se presenta a Tragó como un intérprete ya conocido en Bilbao, del que el público recordará su talento y generosidad pues había ofrecido dos años atrás un concierto a beneficio del Asilo de San Mamés.

“[...] El público bilbaíno conoce ya [a Tragó] [...], y ha tenido ocasión de aplaudir su talento como reputado pianista, y admirar su hermoso corazón al ponerlos uno y otro a disposición de la ancianidad y la pobreza, en el concierto que hará próximamente dos años, dio en el salón de actos del Instituto a beneficio del asilo de San Mamés.

Difícilmente se habrán borrado de la memoria del Sr. Tragó las entusiastas ovaciones de que fue objeto en aquella velada, y es seguro que el público de Bilbao conserva inmensa gratitud al célebre pianista, por su generoso desprendimiento para con sus pobres;[...]<sup>555</sup>.

De Fernández Arbós se destaca su juventud, circunstancia que no ha sido ningún obstáculo para que el violinista venga precedido de una notable reputación como intérprete y haya obtenido numerosos triunfos en el extranjero. Se refuerzan estos argumentos mencionando los elogios que de los intérpretes hace la prensa catalana, y sus recientes triunfos en los conciertos de Barcelona.

El mismo día del concierto la prensa publica el programa de la velada:

“Hoy a las 8 y media de la noche tendrá lugar en nuestro teatro, el primer concierto que los distinguidos artistas Sres. Tragó y Arbós se proponen dar en nuestra villa. [...]

Primera parte.- 1º, Rondó para piano y violín, Schubert; 2º, Fantasía capricho para violín con acompañamiento de piano, Vieuxtemps; 3º, *a* Nocturno, Chopin; *b* Polonesa, en *la* bemol.

Segunda parte.- 1º Andante con variaciones de la gran sonata en *la* para piano y violín, Beethoven; 2º, *a* wals Impromptu. Raff; *b* Serenata española, Ketten; *c* Rapsodia húngara, Liszt; 3º, Rondó caprichoso para violín con acompañamiento de piano, Saint-Saëns.

Tercera parte.- *a* Capricho, Rubinstein; *b* Serenata morisca. Chapi, 2º Adiós a la Alhambra, para violín con acompañamiento de piano, Monasterio; 3º Gran dúo sobre motivos de “Los Hugonotes”, para piano y violín, Thalberg y Bériot.

NOTA.- El piano Ronisch que se tocará en este concierto, pertenece al acreditado depósito del señor Navas de Madrid<sup>556</sup>.

Tragó utiliza también en estos conciertos un piano Ronisch, marca que había promocionado a través de sus interpretaciones. Si bien en Barcelona la representación de esta fábrica de pianos era de M. Navas, en esta ocasión un establecimiento local aprovecha los conciertos para publicitar la venta de estos pianos.

---

<sup>555</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año III, nº 533, miércoles 7-VI-1882.

<sup>556</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año III, nº 535, sábado 10-VI-1882.

“El notabilísimo piano “Ronisch” cola de salón que tanto ha llamado la atención en los conciertos últimos dados por el Sr. Tragó, se halla de venta en el almacén de pianos del Sr. Ridster, Santa María, 12”<sup>557</sup>.

En el programa escogido para la primera sesión figuran solamente obras para piano y violín. La parte destinada en las partituras originales a la orquesta es sustituida en esta ocasión por el acompañamiento de piano. Este es el caso del *Adios a la Alhambra* de Monasterio, el *Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns o la *Fantasia capricho* de Vieuxtemps. Todas las obras interpretadas pertenecen a compositores afines al estilo romántico. Predominan las composiciones de autores extranjeros entre las que se intercalan algunas creaciones de música española.

La mayoría de las obras presentadas ya habían sido ejecutadas por los intérpretes en los conciertos de Barcelona. La *Fantasia capricho* de Vieuxtemps, la *Serenata Española* de Ketten, el *Capricho en mi bemol* nº 3 de Rubinstein, la *Serenata Morisca* de Chapí y el *Adiós a la Alhambra* de Monasterio, habían sido tocadas por los dos músicos en el concierto celebrado en el Liceo el 27 de mayo. Otra gran parte de las composiciones del programa se habían presentado en el Teatro Principal el 30 de mayo. Entre ellas figuraban la *Polonesa en la bemol mayor* op. 53 de Chopin, el *Impromptu Vals a la tirolesa* op. 29 de Raff, la *Rapsodia húngara* de Liszt y el *Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns.

Es lógico que los intérpretes repitieran las obras de su repertorio, ya que entre los conciertos de Barcelona y Bilbao había muy poco margen de tiempo para disponer un repertorio nuevo. A pesar de esta circunstancia Tragó debió preparar toda la parte de acompañamiento de piano que sustituía a la orquesta.

Arbós y Tragó tocaron en este concierto tres composiciones que hasta entonces no habían interpretado. Se trataba de obras para violín y piano ubicadas en momentos claves de la sesión como el inicio y final de la misma. La primera de estas obras era el *Rondó brillante para piano y violín en si menor* op. 70 de Schubert. Esta obra compuesta en 1827 era una de las pocas composiciones del autor concebidas para el lucimiento virtuosístico. En su estructura bipartita, *Andante* y *Allegro*, contrastan una lírica primera parte en  $\frac{3}{4}$  basada en un insistente motivo rítmico, y una segunda sección

---

<sup>557</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año VIII, nº 2516, lunes 12-VI-1882.

en 4/4 en la que un vivo tema de inspiración húngara constituye el *rondó* propiamente dicho<sup>558</sup>.

La segunda parte del concierto comenzaba con el *Andante con Variaciones* de la *Gran Sonata en la mayor* nº 9 “A Kreutzer” op. 47 de Beethoven. Esta obra compuesta en 1803 es quizás la más famosa de las sonatas para violín y piano creadas por el músico alemán. Arbós y Tragó interpretaron en este concierto el segundo movimiento de esta obra. En él un tema sincopado da origen a cuatro variaciones admirablemente elaboradas en las que el piano y el violín muestran por igual su protagonismo<sup>559</sup>. La velada finaliza con un recuerdo al repertorio vocal con la *Fantasia de Thalberg y Bériot* sobre motivos de la ópera de Meyerbeer *Los Hugonotes*.

La prensa bilbaína plasma en sus comentarios el éxito obtenido por los dos solistas. Sin embargo las referencias periodísticas son tan breves que no se realiza ninguna alusión a la manera en la que se ejecutaron las obras.

“Ante un público inteligente y escogido, presentáronse anoche los reputados concertistas señores Tragó y Arbós en su primer concierto, logrando arrancar nutridos y numerosos aplausos de los espectadores. [...] Hoy se verificará el segundo y último concierto que dichos señores piensan dar en nuestra villa razón por la que aconsejamos a nuestros lectores no dejen de asistir al de esta noche, a fin de que puedan apreciar el indisputable talento de estos dos distinguidos artistas [...]”<sup>560</sup>.

Si escasas son las referencias al primer concierto, más precarias son las noticias sobre la segunda sesión. De esta segunda velada no hemos localizado el programa de la misma, sólo tenemos la certeza de que se celebró el domingo 11 de junio a las ocho y media de la tarde y que la entrada a la sesión costaba dos reales<sup>561</sup>. La inmediata sucesión de los dos conciertos, ofrecidos en dos días sucesivos, provocó que muchos diarios locales informasen en una misma gacetilla del desarrollo de las dos sesiones.

“En los conciertos efectuados anteanoche y anoche por los eminentes artistas Sres. Arbós y Tragó, fueron estos calurosamente aplaudidos en todas las piezas de que se componía el programa, repitiendo varias de ellas a petición del público”<sup>562</sup>.

“El público que ha acudido al teatro en estas dos últimas noches ha colmado de aplausos a los notabilísimos artistas señores Arbós y Tragó, los cuales arrancan el primero a las cuerdas del

---

<sup>558</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música de cámara...* Op. cit., p. 1238.

<sup>559</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música de cámara...*, pp. 95-98.

<sup>560</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año III, nº 536, domingo 11-VI-1882.

<sup>561</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año VIII, nº 2515, domingo 11-VI-1882.

<sup>562</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año VIII, nº 2516, lunes 12-VI-1882.

violín y el segundo a las teclas del piano notas difícilísimas, torrentes de armonía que electrizan a los que los oyen”<sup>563</sup>.

La conclusión de esta serie de conciertos no significaría el final de la relación profesional entre Arbós y Tragó. Siete años más tarde los dos intérpretes crearían la *Sociedad de música di camera*, agrupación musical que daría a conocer nuevas composiciones del repertorio camerístico y de la cual hablaremos en el capítulo dedicado a esta sociedad.

Otra de las ocasiones en que Tragó y Arbós tocarían juntos sería en 1888, con motivo de la oposición de Arbós para optar a la plaza de profesor del Conservatorio de Madrid. El violinista fue acompañado en su ejercicio de interpretación por Tragó, que desde 1886 era profesor en el centro. Arbós en sus memorias narra la difícil decisión que supuso para él elegir a Tragó como pianista acompañante y no a Isaac Albéniz, su amigo desde los tiempos de estudio en Bruselas. Al final prevaleció la opinión de que debía acompañar al violinista Tragó, pues formaba parte del claustro del Conservatorio, a pesar de que esta opción puso en peligro la amistad de toda la vida entre Albéniz y Arbós.

“[...] a fin de junio de este año del 88, tuvieron lugar las oposiciones que yo gané por unanimidad y en que todos cumplimos como buenos peleando caballerosamente.

Yo llevaba como obra impuesta el Concierto de Max Bruch “en sol menor” y entre las obras de elección me correspondió una Sonata de Bach para violín solo, también “en sol menor”. Me acompañó Tragó; ya antes de la oposición me había decidido a pedírselo, no sin grandes vacilaciones, pues me dolía no decir nada a Albéniz. Ambos eran queridísimos amigos míos pero, si bien los lazos que con este último me unían fueron siempre de carácter más íntimo, más hondo y habían existido toda la vida, Tragó era ya profesor del Conservatorio y prevaleció la opinión de que, entre los dos, debía escoger al que a la sazón pertenecía al claustro de aquel centro docente. Lo contrario habría producido mal efecto.

Albéniz debió sentir -y con justicia- la misma pena que yo y puedo asegurar que ésta fue la única ocasión en que su amistad se empañó con una ligera nube e incluso llegó a decirme que aquello le obligaba a dejar Madrid y buscar nuevos horizontes; pero en su corazón no podía anidar sentimiento que no fuera grande y noble. En efecto, sí, marchó algún tiempo después, pero no sin que nuestro mutuo afecto y compenetración artística quedaran sellados de nuevo y consolidados para siempre [...]”<sup>564</sup>.

---

<sup>563</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año III, nº 537, martes 13-VI-1882.

<sup>564</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Arbós...*, pp. 193-194.

### 4.3. TRAGÓ SE INSTALA DEFINITIVAMENTE EN ESPAÑA.

#### 4.3.1. La inauguración de la Sala Zozaya.

El 16 de abril de 1883 el editor y comerciante Benito Zozaya inaugura una sala de audiciones en su casa editorial. Este espacio se denominaría “Sala Zozaya” y ocupaba la planta baja del establecimiento que empresario poseía en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo de Madrid. El salón se había ideado a imitación de las salas que las casas Pleyel, Érard y Herz tenían en París. Proporcionaba un lugar en el que los intérpretes y aficionados madrileños podían escuchar obras tanto de artistas españoles como de extranjeros. La Sala Zozaya fue el primer salón de conciertos públicos inaugurado en Madrid. Serviría de modelo al célebre Salón Romero, fundado poco después por el editor musical Antonio Romero y Andía.

Zozaya emprendió múltiples proyectos relacionados con la industria musical. Su establecimiento era distinguido desde los años 80 como “Proveedor de la Real Casa y de la Escuela Nacional de Música”. En la edición de partituras destacó tanto por el número de publicaciones, alrededor de tres mil volúmenes, como por la calidad gráfica de su producción. Publicó revistas musicales especializadas como *La Correspondencia Musical* (1881-1887), que se convirtió en la publicación de carácter filarmónico más popular de todo el siglo XIX. Encargó al musicógrafo Antonio Peña y Goñi la realización de la obra *La ópera española y la música dramática en España*<sup>565</sup>, cuya elaboración ocupó al crítico guipuzcoano desde 1881 hasta 1885. En las páginas finales de esta obra, clave para el conocimiento de la música del siglo XIX encontramos la siguiente referencia de Peña y Goñi sobre la inauguración de la Sala Zozaya.

“También se debe al activo editor la primera Sala de Conciertos que, con el nombre de Sala Zozaya, se inauguró el 16 de abril de 1883 y en la cual se han verificado notabilísimas audiciones, tomando parte artistas como Marcela Sembrich, Elena Sanz, Planté, Gayarre y otros.

Aquella modesta sala vino a llenar una verdadera necesidad para los artistas y profesores, a quienes se facilitó de tal suerte un medio de comunicación eficaz con el público y la prensa; y fue en realidad, el germen de los establecimientos de igual género que la fortuna de sus propietarios ha podido mejorar y engrandecer”<sup>566</sup>.

---

<sup>565</sup> Gosálvez, Carlos José, “Zozaya Guillén, Benito”, *DMEH*, Vol X, Madrid, SGAE, 1999, pp. 1196-1197.

<sup>566</sup> Peña y Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* ... Op. cit., p. 670.

Zozaya solicita a José Tragó su colaboración para el concierto inaugural del nuevo salón Zozaya. En la sesión inaugural participaron además de Tragó conocidos intérpretes del momento. Entre los ejecutantes de música instrumental figuraban además del pianista Tragó el arpista profesor del Conservatorio de Nápoles Félix Léban y el violoncellista Víctor Mirecki. La parte vocal estaba a cargo del tenor italiano Mario Costa, de la contralto Elena Sanz y de la soprano Luisa Fons. José Inzenga, maestro de ésta última, acompañó al piano a las dos cantantes en varias de las composiciones interpretadas.

La velada musical fue iniciada por Tragó que tocó al piano varias de las piezas más aplaudidas de su repertorio. La composición que inició el concierto fue el nocturno en *la bemol mayor* op. 32, nº 2 de Chopin, acompañado por la célebre polonesa en la misma tonalidad op. 53 del mismo autor. A continuación interpretó el estudio *La Vélocité* de Mathias y ya en la segunda parte de la sesión una *Rapsodia húngara* de Liszt. Las partituras exhibidas para esta ocasión por el pianista no aportan gran novedad en su repertorio. Estas obras ya habían sido ejecutadas en conciertos anteriores celebrados en la década de los ochenta, como el del Centenario de Calderón de la Barca o los últimos en Barcelona y Bilbao con Enrique Fernández Arbós. Sin embargo la presencia en el programa de la sesión de obras de grandes creadores de música para piano como Chopin o Liszt contribuía a dar gran relevancia al acontecimiento.

El arpista Félix Léban presentó unas *Variaciones para arpa* de Haendel, una composición propia titulada *A media noche* y otra pieza de Eugène Ketterer sobre la cual la prensa no nos proporciona más datos. El violoncellista Víctor Mirecki interpretó una *Reverie* op. 22, nº 3 de Vieuxtemps, y una *Cantilena* del Concierto para cello en *la menor* de Georg Goltermann.

En la parte vocal el tenor y compositor italiano Mario Costa interpretó dos composiciones propias tituladas *Serenata Napolitana* y *Nanni* acompañándose él mismo al piano. La joven soprano de tan sólo dieciséis años Luisa Fons, interpretó la *Romanza* de la ópera de Bellini *I Capuleti i Montecchi*. Su maestro en el Conservatorio madrileño José Inzenga la acompañó al piano en la *Polaca* de la ópera cómica de Ambroise Thomas *Mignon*. Completaba su intervención en la velada un *Duettino* del



italiano Fabio Campana titulado *Guarda che bianca luna* (Mira que blanca luna), obra que interpretó en compañía de la contralto Elena Sanz.

Fue sin duda Elena Sanz la que ocupó un papel protagonista en este concierto. La famosa cantante había obtenido grandes triunfos en España y en los más importantes teatros de ópera de Europa y América. Habían sido especialmente famosas sus interpretaciones de la *Favorita* junto al tenor navarro Julián Gayarre, así como en *El Trovador* y *Aida*. Tras un forzoso traslado a París había regresado a España hacía dos años. La prensa de la época comenta que durante esta temporada de 1883 estaba apartada de los escenarios, situación que los aficionados españoles lamentaban profundamente.

La contralto interpretó en el concierto seis números musicales pertenecientes todos a compositores del repertorio decimonónico. Además del dúo con Luisa Fons ejecutó una *Serenata napolitana* del francés Emile Paladilhe, *El Sogno* de Guiseppe Mercandante, canción en la que fue acompañada al piano por Inzenga y al violoncello por Mirecki. De José Inzenga era la canción para canto y piano titulada *La moza de temple* que interpretó acompañada por el autor. Elena Sanz ejecutó varias obras fuera de programa. Una de ellas fue la composición de Salvatore Scuderi titulada *Dormi pure*, canción que cantó a petición del público. Para finalizar su actuación la intérprete añadió al programa unas *Malagueñas* en las que ella misma se acompañó al piano.

El extenso repertorio ejecutado por los seis intérpretes de la velada pertenecía en su totalidad al repertorio del siglo XIX a excepción de las variaciones de Haendel tocadas por Félix Léban. Dentro del variado repertorio ocupaban un lugar especial las obras vocales de los compositores italianos, que tan de moda estaban en aquella época.

Además de informarnos sobre los intérpretes y el programa de la velada, la prensa nos describe la manera en que la nueva sala de audiciones estaba decorada. Para lograr este cambio estético en su local de la Carrera de San Jerónimo el señor Zozaya había tenido que traer de París lujosos papeles, vidrieras y lámparas de gas. El editor encargó al pintor Luis Taberner un retrato de Beethoven, que ubicado en el frente del salón, sostenía en su mano izquierda una pluma y en la derecha su composición número 27.

“[...] el salón. No es muy espacioso, pero sí lo suficiente para que en él puedan tomar asiento cómodamente unas 200 personas. Está adornado con sencillez, pero con muy buen gusto y con cierta severidad que no desluce del objeto a que está destinado: alumbran hermosos candelabros de luces de gas, y en el testero principal frente a la puerta de entrada hay un retrato de Beethoven de tamaño natural de un mérito sobresaliente: la simpática figura del gran maestro campea en fondo dorado y produce el mejor efecto. Ha sido pintado por el Sr. D. Luis Taberner, y él sólo bastaría para darle reputación, si ya no la tuviera muy bien merecida [...]”<sup>567</sup>.

La publicación *La Correspondencia Musical*, editada por el propio Benito Zozaya, nos proporciona abundante información sobre el desarrollo del acontecimiento. Con motivo de la inauguración de la sala de audiciones la revista hace un pequeño comentario, pues considera un atrevimiento realizar juicios sobre asuntos de la propia casa Zozaya. Para ello prefiere hacer figurar algunos comentarios de otros periódicos madrileños escritos por personas ajenas al establecimiento.

“Tras no pocas dificultades y contratiempos hemos logrado inaugurar al fin la sala de audiciones establecida en nuestra casa editorial. Como se trata de un asunto propio y pudiera achacarse a inmodestia cuanto dijéramos acerca de nuestra sala y de la velada musical con que tuvimos a bien inaugurarla en la noche del pasado lunes, lo más expedito es apelar al juicio de la prensa. Toda ella nos ha colmado de elogios y ha hecho justicia a nuestros propósitos [...]”<sup>568</sup>.

Un año después, con motivo del primer aniversario de la inauguración de este salón, *La Correspondencia Musical* realiza un comentario mucho más extenso. La Sala Zozaya contaba ya con un año de existencia. Esta antigüedad constaba la viabilidad del proyecto del empresario Zozaya. Las relevantes figuras del mundo de la música, que habían pasado durante por esta sala durante su primer año de vida avalaban este éxito. Entre sus nombres se encontraban Planté, Sauer, Lebano, Gayarre, Elena Sanz, Luisa Fons, Costa, Villate, Tragó, Mirecki y Fernández Arbós.

Con motivo del primer aniversario *La Correspondencia Musical* recopila todos los comentarios periodísticos que habían aparecido hacía un año en la prensa madrileña. El transcurso de este periodo de tiempo permitía leer estos juicios con mayor imparcialidad.

Debido al número de intérpretes que intervinieron en la sesión inaugural y a la extensión del programa los comentarios sobre la interpretación de Tragó gozan de poca

---

<sup>567</sup> *La Patria*, citado en *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 173, jueves 24-IV-1884, p.3-8.

<sup>568</sup> “Sala Zozaya. Concierto inaugural”. *La Correspondencia Musical*, año III, nº 120, jueves 19-IV-1883, p. 4-5.

extensión. Muchos de estos juicios se dedican a los intérpretes de música vocal, de entre los cuales la contralto Elena Sanz es la que recibe mayores elogios y apreciaciones sobre su ejecución. Se debe tener en cuenta que estas críticas periodísticas no se ciñen estrictamente a hablar sobre el concierto, sino que también comentan cuestiones referentes al acontecimiento de la inauguración, sobre el público asistente, el aspecto del local...

El diario *La Época* menciona brevemente la “brillantez y ejecución admirables”<sup>569</sup> con los que Tragó ejecutó la *Rapsodia húngara* de Liszt. *La Correspondencia de España*<sup>570</sup> se limita a enumerar las obras que interpretaron los ejecutantes. Dedicó sus más extensos comentarios a la brillante interpretación de Elena Sanz, lamentando que la cantante se haya retirado de los escenarios. Más explícito es el crítico de *El Conservador* que firma con las iniciales J. M. Z. Su comentario alaba la interpretación de todos los participantes y reserva entre sus palabras una muestra de admiración a la interpretación de Tragó. Destaca la manera en que el pianista ejecutó el *Estudio* de Mathias y la *Rapsodia húngara* de Liszt. “Tragó no necesita de nuestros aplausos. Cuanto de él dijéramos, sería pálido, y resultaría apasionado. Le admiramos demasiado para hacer su crítica con imparcialidad. Nos contentamos, pues, con enviarle nuestra enhorabuena por el triunfo de anoche”<sup>571</sup>.

La crítica del periodista A. D. en el diario *El Globo* describe con más profusión de detalles el desarrollo de la parte vocal. Una vez comentados el aspecto de la sala, la expectación del público ante el acontecimiento y el éxito obtenido por los cantantes en la velada, se hace referencia a la parte instrumental, que a juicio del periodista fue tan admirable como la vocal. Todos los intérpretes de instrumento obtienen positivos comentarios. Del arpista Félix Léban se destaca su manera de conjugar la fuerza y la delicadeza, la elegancia y la gracia; de Mirecki su trayectoria llena de triunfos tanto en los conciertos como en su participación en las funciones de ópera. Se elogia de Inzenga las especiales facultades que posee para acompañar a los cantantes, y de José Tragó su magnífico dominio técnico del instrumento: “estaba allí el señor Tragó, el pianista

---

<sup>569</sup> *La Época*, recopilado el artículo por *La Correspondencia Musical*, año IV, n° 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

<sup>570</sup> *La Correspondencia de España*, recopilado el artículo por *La Correspondencia Musical*, año IV, n° 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

<sup>571</sup> *El Conservador*, recopilado el artículo por *La Correspondencia Musical*, año IV, n° 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

aplaudido, que con su pulsación infalible, con su dominio del instrumento, no dice, esculpe las frases musicales”<sup>572</sup>.

*El Liberal* y *El Diario Español*<sup>573</sup> nos informan de que Tragó fue llamado al escenario una vez terminada su ejecución de la *Rapsodia húngara* de Liszt, distinción con la que también fue obsequiado Mirecki tras tocar la *Reverie* de Vieuxtemps. También el diario *El Tiempo* destaca la interpretación realizada por el pianista de la obra de Liszt: “El pianista Tragó dio nuevas muestras inequívocas de su extremada habilidad, de su firme y segura ejecución, interpretando magistralmente la *Rapsodia húngara*”<sup>574</sup>. *La Ilustración Española y Americana*<sup>575</sup> destaca del pianista la manera en la que consiguió trasladar los efectos y sonoridades de la orquesta a un instrumento solista como el piano. La publicación humorística *La Broma* realiza un comentario tan breve como significativo: “los eminentes profesores Tragó, Lébano y Mirecki: arrebataron: no se puede decir más”<sup>576</sup>.

Tragó acude en más ocasiones a esta sala de audiciones madrileña. Al cabo de un mes la prensa nos informa de la asistencia del pianista a la Sala Zozaya. El 24 de mayo de 1883 se celebró en este salón un concierto en honor de los representantes de la prensa portuguesa que se hallaban de visita en Madrid. Tragó en esta ocasión no figura entre los intérpretes sino entre las numerosas personalidades del mundo del arte y de la sociedad madrileña y portuguesa que presenciaban el acto.

La velada en la Sala Zozaya había sido organizada por una comisión de la prensa española y la Asociación de Escritores y Artistas. En ella tomaron parte intérpretes como la pianista M<sup>a</sup> Luisa Chevallier, el violinista Fernández Arbós, cantantes como la señorita Marrón y el bajo Valdés y una orquesta de bandurrias dirigida por el señor Granados. En el programa ejecutado se conjugaron obras del repertorio internacional

---

<sup>572</sup> *El Globo*, recopilado el artículo por *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

<sup>573</sup> *El Liberal* y *El Diario Español*, recopilados sus artículos por *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

<sup>574</sup> *El Tiempo*, recopilado el artículo por *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

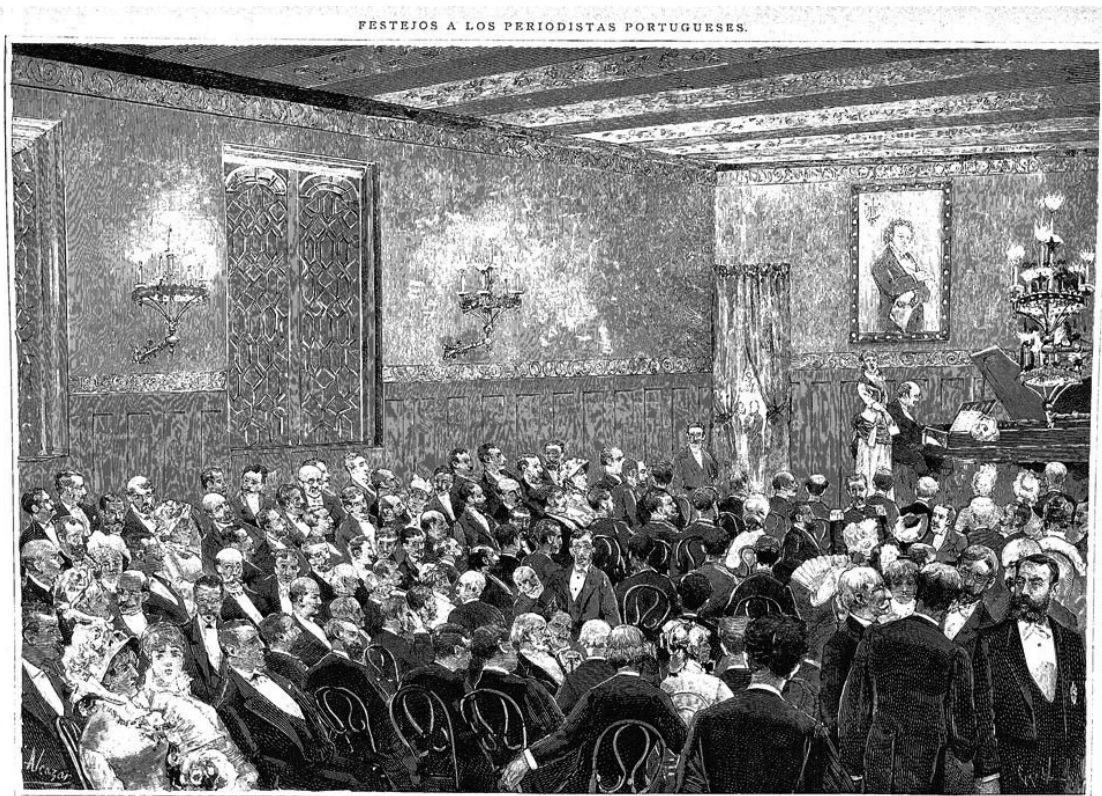
<sup>575</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, nº XV, 22-IV-1883, p. 242.

<sup>576</sup> *La Broma*, recopilado el artículo por *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 173, jueves 24-IV-1884, p. 3-8.

con composiciones de claro sabor español como la *Jota* y el *Potpurri*, interpretadas por la orquesta de bandurrias<sup>577</sup>.

Entre los asistentes al acto figuraban además de representantes de la prensa madrileña y portuguesa, el anfitrión de la velada Benito Zozaya, y compositores e intérpretes como Arrieta, Barbieri, Monasterio, Vázquez, Marqués, Inzenga, Guelbenzu, Tragó, Beck, Asís de la Peña, Elena Sanz, -que no pudo cantar en la sesión por tener una afección de garganta- y la actriz portuguesa Lucinda Simoes.

La *Ilustración Española y Americana* inserta entre sus páginas este grabado conmemorativo de la velada<sup>578</sup>.



MADRID.—CONCIERTO EN LA SALA DE AUDICIONES DEL EDITOR DE MÚSICA SR. ZOZAYA, EN LA NOCHE DEL 23 DE MAYO.—(Dibujo del natural, por Manuel Alcázar.)

Los actos en honor de los periodistas portugueses no terminaron con esta sesión. La comisión organizadora les obsequió también con una recepción en la Asociación de Escritores y Artistas y una velada literario-musical celebrada el 29 de mayo en la

<sup>577</sup> El programa que los intérpretes ejecutaron para la ocasión fue el siguiente: 1º *Canela fina*, polca, por Granados y la orquesta de bandurrias. 2º *Jota*, por los mismos. 3º *La cita nocturna*, romanza de Inzenga, por Valdés. 4º *Balada*, de Chopin, por la Srta. Chevallier. 5º *La Partida*, de Álvarez, por la Srta. Marrón. 6º Introducción y rondó caprichoso, de Saint-Saëns, por Fernández Arbós. ¡Qué violín!. 7º *Potpurri*, de Granados, por las bandurrias. 8º *Ingenua*, gavota de Ardite, también por las bandurrias. Programa recogido por *La Correspondencia Musical*, año III, nº 125, jueves 25-V-1883, pp. 4-5.

<sup>578</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, nº XXI, 8-VI-1883, p. 357.

Escuela Nacional de Música y Declamación, en la que toman parte los alumnos del centro. También en esta ocasión se interpretarían obras de compositores españoles como la *Barcarola* de Inzenga *La Tarde en el mar*, la *Romanza de tiple* de *Los diamantes de la Corona* de Barbieri, una *Melodía para violín* y la *Serenata Andaluza Sierra Morena* de Monasterio y un *Coro de ninfas* de la zarzuela *El Planeta Venus* de Arrieta<sup>579</sup>.

Tenemos nuevas noticias sobre José Tragó en el mes de noviembre de 1883. Las referencias su persona no guardan relación con la faceta interpretativa sino que nos informan de la implicación del pianista en las actividades musicales organizadas en Madrid, como la participación en la suscripción para regalar una corona al compositor Emilio Arrieta.

Los amigos y admiradores del maestro Arrieta tuvieron la idea de obsequiarle con una corona de oro que conmemorase el éxito obtenido con su drama lírico *San Franco de Sena*. Esta obra sería la última compuesta por el maestro navarro y la sociedad madrileña decidió rendirle un homenaje. El acontecimiento tendría lugar durante la representación de *San Franco de Sena* en el Teatro de Apolo al final del segundo acto.

Se organizó una suscripción popular en la que colaboraron numerosos particulares. Entre ellos figuraban los nombres de José Tragó, Enrique Fernández Arbós, Robustiano Montalbán, Dolores Bernis, el conde de Morphy, cantantes como la señora Theodorini y un espléndido Julián Gayarre, que contribuyó a la suscripción con una importante suma de dinero. Contribuyeron a esta causa también entidades como la Sociedad de Conciertos y Socorros Mutuos *Santa Cecilia* de Pamplona y el empresario y muchos de los trabajadores del Teatro Eslava<sup>580</sup>.

<sup>579</sup> “Salón Teatro de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Velada literario-musical en honor de los periodistas portugueses”. *La Correspondencia Musical*, año III, nº 126, jueves 31-V-1883, p. 3.

<sup>580</sup> “Suscripción para regalar una corona de oro al maestro Arrieta. Autor de San Franco de Sena”. *La Correspondencia Musical*, año III, nº 151, jueves 22-XI-1883, pp. 3-4. Mostramos algunas de las personas que contribuyeron al obsequio a Arrieta cuyos nombres y donativos figuran publicados en esta revista. Las cantidades están indicadas en pesetas.

	<i>Suma anterior</i> .....	2033 pesetas [...]
Srta. D <sup>a</sup> Dolores Bernis.....		5
Dueño del teatro de Apolo.....		100
D. Julián Gayarre.....		250 [...]
D. José R. Gomis.....		5
Srta. D <sup>a</sup> Almerinda Soler Di franco.....		25 [...]

Resulta lógico que Tragó haya contribuido a esta iniciativa pues conocía al compositor navarro desde sus tiempos de estudiante en la Escuela de Música y Declamación de Madrid. Además Arrieta había participado en París del triunfo obtenido por Tragó en el concurso del Conservatorio de esta ciudad.

Durante estos meses la actividad concertística del pianista es escasa. Tragó aprovecha este paréntesis interpretativo para asistir a audiciones musicales. De esta manera el pianista manifiesta su interés por conocer el panorama musical del momento y aprovecha estos conciertos para observar diferentes concepciones interpretativas que le pueden aportar ideas novedosas sobre la interpretación.

El 29 de abril de 1884 el pianista de origen húngaro Oscar de la Cinna ofrece un concierto en la Sala Zozaya. Este discípulo de Czerny llevaba muchos años en España. Desde 1869 había fijado su residencia en Sevilla para dedicarse a la composición y a la labor pedagógica, siendo una de sus discípulas más distinguidas la pianista sevillana Pilar Fernández de la Mora.

El pianista se presenta en la sala madrileña ante un público formado por aficionados y profesores de la capital. Entre las piezas que interpreta figuran obras de su propia composición inspiradas en la música andaluza como el *Scherzo andaluz*, las *Serenatas moriscas* o *Noche en Granada*.

Tragó figura entre los asistentes a esta velada. También están presentes compositores y profesores del Conservatorio madrileño como Arrieta, Barbieri, Villate, Aranguren, Romero y Montalbán.

“[...] El Sr. Oscar de la Cinna, afable en extremo, se mostró reconocido a las justas alabanzas que le tributaron los Sres. Arrieta, Barbieri, Zabalza, Power, Hernando, Inzenga y Tragó, y los señores conde de Morphy y Cárdenas (D. José), que le son maestros consumados, aunque ellos

---

D. Robustiano Montalbán.....	5
D. José Sala-Julien.....	4
D. Pedro Constanti.....	5
D. José Tragó.....	10
D. Vital Aza.....	10
D. Enrique Fernández Arbós.....	5 [...]

modestamente se consideran *amateurs*, y el resto del público, en el que había no pocas bellas damas, y, como en todas parte, varios periodistas [...]”<sup>581</sup>.

Tras la interpretación de este concierto el pianista húngaro ofrecería unos días más tarde, el 17 de mayo, otra sesión en el Salón del Conservatorio de Madrid acompañado por Dámaso Zabalza, uno de los profesores de piano de este centro<sup>582</sup>.

#### 4.3.2. El concierto con Chapí en el Teatro de la Comedia.

El público madrileño debe esperar prácticamente un año para volver a escuchar a Tragó al piano. Desde su participación en la sesión inaugural de la Sala Zozaya en abril de 1883 el pianista realiza un paréntesis en su carrera concertística que durará un año. Este periodo de retiro interpretativo finalizará el 12 de mayo de 1884 con un concierto en el Teatro de la Comedia en el que será acompañado por la orquesta dirigida por Ruperto Chapí<sup>583</sup>.

No era la primera vez que los dos músicos colaboraban juntos. Chapí y Tragó habían tocado juntos en un concierto en el mismo teatro ofrecido el 27 de mayo de 1878, época en la que todavía tenían recientes sus triunfos académicos en el extranjero.

Este concierto es uno de los primeros que el pianista ofrece prácticamente en solitario con el único acompañamiento de la orquesta. A excepción del concierto dado en el año 1879 en Bilbao a beneficio del Asilo de San Mamés, el pianista siempre había actuado compartiendo el protagonismo en el escenario junto con otros solistas; bien del repertorio vocal como Justo Blasco, Salvadora Abella, Elena Sanz, o instrumental como Díaz Albertini, Sarasate y Fernández Arbós entre otros.

En esta ocasión el protagonista del concierto es el piano, instrumento para el que Tragó selecciona obras para piano solista y otras en las que el instrumento precisa del

---

<sup>581</sup> El mismo artículo está repetido en el diario *El Correo* y en *La Iberia*. Los artículos correspondientes a este concierto están recogidos en *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 174, jueves 1-V-1884, p. 4-5.

<sup>582</sup> *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 176, jueves 15-V-1884, p. 5.

<sup>583</sup> *El Imparcial*, año XVIII, nº 6087, lunes 12-V-1884. “COMEDIA.- A las nueve.- Función extraordinaria fuera de abono.- Gran concierto, con orquesta, por el pianista J. Tragó, con la cooperación del distinguido maestro compositor Sr. Chapí”.



acompañamiento orquestal. En esta velada se necesita un instrumento que posea la maquinaria y las cualidades sonoras necesarias para poder ser escuchado por todo el auditorio del teatro bien como solista o en concierto con la orquesta. El empresario Navas cede para la sesión un piano de la marca americana Steinway, de la cual tiene la representación en España. Esta velada es la primera referencia que tenemos de Tragó tocando en un piano de esta fábrica. Anteriormente había tocado en pianos Érard o Ronich, éstos últimos habían sido cedidos por el mismo señor Navas para los conciertos en Barcelona y Bilbao.

El programa que se interpretó para la ocasión fue el siguiente:

#### PRIMERA PARTE

- 1.º Overture por la orquesta
- 2.º Gran fantasía (op. 15) arreglada e instrumentada por Liszt (*Piano y orquesta*) Schubert.
- 3.º a. Estudio..... Rubinstein.
- b. Nocturno..... Chopin.
- c. La Campanella (*Caprice de concert*)..... Liszt.

#### SEGUNDA PARTE

- Gran concierto en *re* menor (N.º 4) op. 70. *Piano y orquesta*.
- Allegro moderatto..... Rubinstein.
- Andante.....
- Allegro assai.....

#### TERCERA PARTE

- 1.º a. Romance sans paroles..... Mendelssohn.
- b. Serenata española..... Ketten.
- c. Pasquinade (*Caprice*)..... Gottschalk.
- 2.º Célebre fantasía húngara (*Piano y orquesta*)..... Liszt<sup>584</sup>.

El repertorio interpretado en esta velada es una especie de compendio de las obras con las que Tragó había conseguido una buena acogida por parte del público. Algunas de las composiciones presentes en este programa habían sido ejecutadas hacía tres años en París en la audición dada con la colaboración de la orquesta Padeloup en la sala Érard. Este era el caso de la *Gran fantasía* op. 15 para piano y orquesta de Schubert arreglada por Liszt, la *Célebre fantasía húngara* op. 458 de Liszt y el *Concierto para piano y orquesta en re menor* n.º 4 op. 70 de Rubinstein. Esta obra compuesta en 1864 separa bastante la interpretación del solista de la orquesta. Las dos partes se acompañan alternativamente pero evitan confrontaciones sonoras más intensas. En el primer movimiento de esta obra el ejecutante utiliza una técnica pianística de fuerza, como en

---

<sup>584</sup> Programa inserto dentro del artículo “El Concierto Tragó”. *La Correspondencia Musical*, año IV, n.º 176, jueves 15-V-1884, pp. 2-3.

los saltos de acordes y en octavas. El segundo movimiento presenta una melodía que aunque de ejecución fácil posee un gran encanto. Por último, el tercer movimiento se inspira en ritmos de las danzas del folklore ruso que imprimen una gran ligereza a esta sección<sup>585</sup>. Esta vivacidad y la inspiración en la música popular causaron grata impresión en el público presente, siendo este último movimiento una de las partes de la sesión más aplaudidas.

El concertista incluye también obras para piano sólo pertenecientes desde hacía tiempo a su repertorio, que tenían siempre una gran acogida por el público. Este era el caso de la *Serenata Española* de Ketten y la *Pasquinade* de Gottschalk obras que el pianista ya ejecutaba en público desde finales de la década de setenta. Se encuentra entre las obras del programa un nocturno de Chopin, composición sobre la que el programa del concierto no nos proporciona más detalles que nos permitan saber de qué obra en concreto se trata. El concertista desde los primeros años de su carrera interpretativa solía incluir en sus programas un nocturno del compositor polaco.

Figuran entre las obras ejecutadas composiciones cuya interpretación resulta una novedad en el repertorio de Tragó. Entre ellas hallamos por ejemplo una *Romanza sin palabras* de Mendelssohn, un *Estudio* de Rubinstein y el capricho de concierto de Liszt, *La Campanella*, sobre un tema de Paganini. Liszt realizó varias versiones sobre esta obra. La primera de ellas fue una fantasía creada entre 1831 y 1832. Seis años más tarde realizó una nueva versión de la pieza mucho más breve, incluida en la recopilación de los *Seis Grandes Estudios sobre Paganini*. En 1851 realiza otra versión, en ella Liszt desarrolla el juego sobre dificultades interpretativas tales como las distancias sobre dos octavas, las notas repetidas o el empleo de las vibraciones del brazo. Esta problemática técnica convierte a esta composición en una pieza asequible a un reducido número de ejecutantes<sup>586</sup>.

Esta velada musical no se podría haber realizado sin la colaboración en la dirección de la orquesta de Ruperto Chapí. El compositor poseía en estos años ya una cierta experiencia en la dirección orquestal. Durante el año 1881 se había hecho cargo de la

---

<sup>585</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música sinfónica...*, p. 996.

<sup>586</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 156.

dirección de la Unión Artístico Musical, en sustitución de Tomás Bretón, que se hallaba pensionado en Roma. A finales de agosto de 1883 se crea la Sociedad Lírico Dramática de Autores Españoles, cuyo propósito era contribuir al desarrollo de la zarzuela. En esta iniciativa se involucrarían autores como Arrieta, Caballero, Chapí, Llanos Marqués, Ramos Carrión, Zapata y Estremera, los cuales se comprometían a aportar una cantidad de dinero para los gastos preliminares de la temporada y a estrenar cada uno al menos una obra en cada temporada. Esta compañía contaría con una orquesta compuesta por cincuenta profesores, cuya dirección recaería habitualmente en las figuras de Caballero, Llanos y Chapí<sup>587</sup>.

Es probable que la orquesta que acompañase en esta sesión a Tragó estuviera formada por profesores de la agrupación de la Sociedad Lírico Dramática. Como muestra de gratitud hacia Chapí, Tragó interpreta al final de la primera parte, fuera de programa, el arreglo para piano de la *Marcha al torneo* de la *Serenata Morisca* de Chapí.

La prensa nos relata cómo al término de la segunda parte del concierto los admiradores de Tragó le regalan una corona de plata que imitaba hojas de laurel: “El Sr. Tragó fue llamado repetidas veces y obsequiado con una corona de plata, en cuyas cintas se leía: “Al eminente pianista Tragó, sus admiradores, 12 de Mayo de 1884”<sup>588</sup>.

Los comentarios periodísticos sobre la sesión son bastante positivos. En una breve crónica el diario *El Imparcial*<sup>589</sup> nos informa de que entre las obras que más éxito obtuvieron entre el público estaba la *Serenata española* de Ketten, composición que el pianista fue obligado a repetir. Este periódico nos comenta que Tragó tocó al término de la primera parte la *Fantasia Morisca* de Chapí. El periodista que realiza la reseña, al igual que su colega de *El Correo*<sup>590</sup>, afirma que Tragó es el autor del arreglo para piano de esta obra. Sin embargo no hemos podido contrastar este dato puesto que no hemos localizado dicha partitura para piano. Otra escueta información nos la proporciona *Madrid Cómico*, publicación que se limita a constatar el éxito obtenido por el

---

<sup>587</sup> Gracia Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...*, pp. 137-138.

<sup>588</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, nº 9548, martes 13-V-1884.

<sup>589</sup> *El Imparcial*, año XVIII, nº 6089, miércoles 14-V-1884.

<sup>590</sup> *El Correo*, año V, nº 1518, martes 13-V-1884.

concertista, además de calificar a Tragó como un verdadero artista que puede figurar entre las notabilidades europeas de la música<sup>591</sup>.

En *La Correspondencia Musical* se manifiesta satisfacción por la vuelta a la vida concertística de Tragó tras un paréntesis de casi un año. Elogia las interpretaciones del pianista y del director de orquesta. De éste último destaca su gran pericia en la dirección del conjunto. Respecto de Tragó comenta los cuantiosos aplausos recibidos del público y su exquisita interpretación:

“[...] Todas estas piezas proporcionaron al Sr. Tragó ruidosos y prolongados aplausos, pues no se concibe mayor perfección en el manejo del piano ni mayor gusto y delicado sentimiento en la interpretación de las inspiradas composiciones de los célebres maestros anteriormente mencionados.

Varias veces hemos ensalzado cual se merece las grandes cualidades artísticas que Tragó posee, y por tal motivo no hemos de reproducir hoy nuestro justísimo elogio [...]”<sup>592</sup>.

*El Correo* elogia la equilibrada interpretación de Tragó sin afectaciones que buscan el aplauso fácil del público a la vez que el gusto en la ejecución de las frases musicales.

“[...] El joven pianista posee una escuela perfecta, sin afectación ni exageraciones, que a veces alcanzan el aplauso del vulgo, pero nunca el de los verdaderos artistas, exquisito gusto en el frasear, gran brillantez y un mecanismo asombroso. El público, que ocupaba todas las localidades, compuesto en su mayoría de notabilidades artísticas y buenos e inteligentes aficionados, aplaudió con entusiasmo al concertista, interrumpiéndole en algunas piezas con muestras de admiración [...]”<sup>593</sup>.

Este halagador comentario sobre el fraseo entra en contradicción con la crítica del periódico *El Día*. En ella se habla de la progresión y el perfeccionamiento que Tragó ha adquirido con el paso de los años. Se destacan como cualidades distintivas de su pianismo la elegancia y la precisión en la ejecución. Sin embargo aunque su expresión interpretativa es la adecuada, se echa en falta cierto énfasis en el fraseo.

“[...] Sabe decir también con expresión adecuada, el distinguido artista, pero quizá no perdería nada si acentuase algo más las frases que lo requieren. Puede esto consistir en que acaso no se ha apasionado aún el Sr. Tragó por ningún maestro o autor de determinada escuela; cuando lo verifique sentirá indudablemente con él y pondrá toda su vehemencia en la interpretación [...]”<sup>594</sup>.

---

<sup>591</sup> *Madrid Cómico*, año IV, n° 65, 18-V-1884, p. 7.

<sup>592</sup> “El Concierto Tragó”. *La Correspondencia Musical*, año IV, n° 176, jueves 15-V-1884, pp. 2-3.

<sup>593</sup> *El Correo*, año V, n° 1518, martes 13-V-1884.

<sup>594</sup> *El Día*, n° 4438, martes 13-V-1884.

*La Correspondencia de España* enumera las obras del concierto que según su corresponsal obtuvieron mayor éxito. Entre ellas se encontraban *La Campanella* de Liszt, el tercer tiempo del concierto de Rubinstein *allegro assai* y la *Serenata española* de Ketten. El periodista de este diario se refiere a Tragó como un pianista que “posee un mecanismo especial, ejecución, gusto, sentimiento y cuantas dotes se requieren para ser una notabilidad musical”<sup>595</sup>.

Tragó también obtiene el beneplácito del periodista del *Globo*, cuyo comentario hace referencia a las altas cualidades que posee el pianista como intérprete:

“[...] No hay que hacer distinciones de ningún género, puesto que durante la velada no hizo el señor Tragó más que poner de relieve y bajo distintas formas las altas cualidades que como concertista le adornan, ora interpretando con vertiginosa aptitud los más difíciles pasajes de Rubinstein, ora ejecutando con exquisito sentimiento y notable expresión las más sublimes inspiraciones de Schubert, de Liszt, de Chopin, de Mendelssohn y de Gottschalk [...]”<sup>596</sup>.

Sin duda la crítica que para nosotros resulta más valiosa es la que publica Esperanza y Sola días más adelante en *La Ilustración Española y Americana*. De los comentarios periodísticos localizados sobre este concierto, ésta es la única crítica en la que consta el nombre de su autor. El análisis realizado por Esperanza y Sola resulta mucho más exhaustivo en la faceta musical que las anteriores referencias. El crítico destaca cómo el periodo en el que Tragó ha permanecido apartado de los escenarios le ha servido para madurar en la interpretación. Esperanza y Sola observa en Tragó un cambio positivo en su manera de tocar. El pianista muestra una ejecución que ya no se concentra tan exclusivamente en el mecanismo y en la que hay un lugar para la expresión musical y el colorido sonoro.

“[...] En efecto, la manera de tocar de Tragó, de una claridad irreprochable, dejaba ¿por qué no decirlo? algo que desear en cuanto al colorido; el sentimiento se veía un tanto avasallado por el deseo de mostrar el perfecto mecanismo que poseía, y la ciencia dominaba el corazón; ahora el perseverante estudio a que, sin duda alguna, se dedicó, ha cambiado las cosas con notable provecho del distinguido artista [...]”<sup>597</sup>.

Esta mejora en la interpretación de Tragó hace que el crítico admire su mecanismo, la “envidiable agilidad” de sus dedos y una manera de tocar expresiva y elegante. También el crítico del periódico *El Día* había subrayado la elegancia como cualidad a

---

<sup>595</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, n° 9548, martes 13-V-1884.

<sup>596</sup> *El Globo*, año X, n° 3123, martes 13-V-1884.

<sup>597</sup> Esperanza y Sola, “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, n° XXIV, 30-VI-1884, pp. 403-406.

destacar en la ejecución del pianista. Muchas críticas coinciden también en alabar el gusto en la interpretación. Quizás la utilización de términos como elegancia y gusto para definir este tipo de interpretación son empleados para transmitir que la manera de tocar de Tragó aunaba la expresión de los sentimientos artísticos con el comedimiento en gestos de apasionamiento, en cierta manera innecesarios para una correcta y brillante ejecución pianística.

No terminan aquí los elogios del crítico de *La Ilustración Española y Americana*. Menciona la maestría de Tragó en obtener los más variados matices sonoros. El pianista siente la música que interpreta, logra comprender el pensamiento de los compositores para transmitirlo fielmente al público. Tragó logra establecer con esta interpretación un vínculo entre el compositor y el oyente, consiguiendo así el propósito de un verdadero artista.

“[...] A este mismo admirable mecanismo, a la envidiable agilidad que hay en sus dedos, únese una manera de interpretar elegante y expresiva; es maestro en el arte de modular y matizar el sonido, y siente la música que hace oír, poniendo de relieve sus bellezas y cumpliendo como bueno la misión que, al decir de un respetable maestro, debe llenar todo artista: comprender el pensamiento de los compositores y transmitirlo fielmente a los que le oyen convirtiéndose en colaborador suyo [...]”<sup>598</sup>.

La reputación que Tragó había adquirido como intérprete propicia que la Escuela de Música y Declamación precise de su persona para formar parte del jurado en los concursos del centro. El pianista ya había ejercido esta función en los concursos del año 1881 y en esta ocasión se solicita su colaboración para los ejercicios del curso de 1883-1884. Pese a haber finalizado sus estudios en el Conservatorio desde hace bastantes años, Tragó no pierde su relación con el centro de enseñanza madrileño. El vínculo entre el pianista y la Escuela de Música se hará mucho más fuerte a partir de 1886 cuando Tragó es nombrado profesor del centro.

Tragó integra el jurado del Concurso de piano celebrado el 23 de junio de 1884. Acompañaban a Tragó en el tribunal el Director y el secretario del Conservatorio, Arrieta y Manuel de la Mata respectivamente, y los Sres. Heredia, Barbero, Aranguren y Santamaría. En los ejercicios de este día no tomaron parte más que las discipulas de 5º y

---

<sup>598</sup> Esperanza y Sola, “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, nº XXIV, 30-VI-1884, pp. 403-406.

6º año de la clase del piano de Dámaso Zabalza. La prensa nos comunica las alumnas que obtuvieron premio en este concurso

“[...] Todas las alumnas llamaron extraordinariamente la atención por los grandes conocimientos que demostraron, habiendo obtenido el segundo premio las Srtas. Bianchi, Gálvez, de la Cruz, Pérez, (D. Irene), del Villar, López, (D<sup>a</sup> Clara), Martínez (D<sup>a</sup> Encarnación), Sobrado, Torquemada, Caltañazor y Lledó. Fueron premiadas con accésit las Srtas. Álvarez Osorio, Rodrigo, Jiménez (D<sup>a</sup> Flora), Coca, Lozano, Muñiz y Moreno [...]”<sup>599</sup>.

Como prueba de gratitud Arrieta nombra a Tragó en su discurso pronunciado para el acto de entrega de premios del curso 1883-1884, que tuvo lugar el 22 de noviembre de 1884, día de Santa Cecilia. Arrieta pronuncia el nombre de Tragó entre una selecta serie de antiguos alumnos del centro, que en este momento son ya en su opinión, auténticas personalidades del mundo artístico. Entre ellos figuran nombres tan importantes del panorama musical decimonónico como Barbieri, Caballero, Chapí, Arbós y Gayarre. Arrieta se refiere a ellos con la halagadora denominación de “estrellas de primera magnitud”. Dicha mención supone para Tragó un reconocimiento de capital importancia a su carrera artística, especialmente si la persona que lo realiza era el Director de la Escuela de Música y Declamación de Madrid y una de los compositores más importantes del siglo XIX.

“[...] Además de los brillantes discípulos de esta Escuela, [...] hay otros, antiguos y modernos, que pudiéramos llamar “estrellas de primera magnitud”, cuya fama nos honra a todos. Citaré tan sólo, por ser breve, a Barbieri, Caballero, Chapí, Tragó, Arbós y Gayarre en la sección de música; y a Julián Romea, Emilio Mario, Mariano Fernández, Elisa Boldún, Balbina Valverde, María Tubau y Pepita Hijosa en la de declamación [...]”<sup>600</sup>.

A partir de este momento la popularidad de Tragó en el mundo filarmónico madrileño se hace tan patente que el periódico *Madrid Cómico* dedica al concertista en su portada una de sus célebres caricaturas<sup>601</sup>.

---

<sup>599</sup> “En la Escuela Nacional de Música y Declamación. Los concursos”. *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 182, 26-VI-1884, pp. 1-2.

<sup>600</sup> “En la Escuela de Música y Declamación”. *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 204, jueves 27-XI-1884, pp. 1-3.

<sup>601</sup> *Madrid Cómico*, año V, nº 125, 12-VII-1885.



#### 4.3.3. La actividad interpretativa durante 1886.

José Trago, ya instalado permanentemente en Madrid, participa con intensidad en la vida musical de la ciudad. En 1886 comienza su actividad como docente en la Escuela Nacional de Música. Es también en febrero de este año cuando empieza a colaborar como pianista en los recitales de la Sociedad de Cuartetos que dirigía Monasterio. A partir de este momento debe compaginar su actividad concertística con la enseñanza en la Escuela Nacional de Música.

Trago comienza a implicarse más en las actividades organizadas por el Conservatorio Madrileño. La Sociedad de Profesores y Aficionados a la que pertenecían los profesores de la Escuela de Música de Madrid decide realizar un homenaje póstumo al Rey Alfonso XII, fallecido en noviembre de 1885.

Los músicos españoles presentan a la Reina viuda María Cristina, que a partir de la muerte de su esposo ocupaba la Regencia, un álbum con 52 composiciones dedicadas a la memoria del malogrado rey. Entre esta serie de composiciones se encuentra manuscrita la melodía para canto y piano *La dernière feuille*<sup>602</sup> de José Trago. Esta partitura compuesta por Trago para la ocasión está basada en un texto del poeta francés

<sup>602</sup> *La última hoja*. Pertenece a la Colección facticia de obras dedicadas a S. M. la Reina Regente D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Cristina, (A la memoria del Rey D. Alfonso XII). Se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ver el catálogo de las obras de Trago.



Théophile Gautier y preside sus páginas la siguiente dedicatoria: “A la memoria de S. M. el Rey D. Alfonso XII”.

Junto con la composición de Tragó figuran obras de Arrieta, Bretón, Dámaso Zabalza, Valentín Zubiaurre, Mariano Vázquez, Gaspar Villate, José Inzenga, Jesús de Monasterio, Isaac Albéniz, Baltasar Saldoni y un notable número de músicos que con sus composiciones desean mostrar su pésame a la familia real<sup>603</sup>.

Al comienzo del álbum los representantes de la agrupación, Antonio Romero, Justo Blasco, Tomás Bretón, Antonio Oliveres, Dámaso Zabalza, Mariano Martín Salazar, Juan Cantó y Antonio López Almagro, suscriben un documento en el que manifiestan en nombre de la asociación su adhesión y su sentimiento de dolor ante tan triste pérdida.

“Señora: La Asociación de profesores de Música y aficionados representada por los que tienen el honor de suscribir esta manifestación, viene en su nombre y en del arte español a ofrecer respetuosamente a V. M. con el presente modesto libro la expresión de su más profundo dolor y el tributo de su adhesión inquebrantable, como débil consuelo de la tristísima pérdida que llora España a par de V. M., dirigiendo al propio tiempo fervientes súplicas a Dios para que le otorgue inefable resignación y la felicidad posible, en unión de sus Augustas Hijas y de toda la Real Familia.

Dígnese V. M. aceptar con benevolencia este sincero homenaje de lealtad y compasión y Dios guarde muchos años la preciosa vida de V. M. para bien de la Monarquía.  
Madrid 23 de enero del año 1886.

---

<sup>603</sup> Esta es la relación de las composiciones incluidas en el álbum y sus respectivos autores: “Marcha fúnebre, T. Bretón.-Grito de dolor, andante, D. Zabalza. – Poesía de Felipe II, E. Arrieta.- El bien perdido, meditación, J. de Letamendi.- Vida y muerte, madrigal, V. Zubiaurre.- El Letheo, diálogo entre dos ángeles, I. Ovejero.- Crepúsculo, duetto, A. Llanos. – Pensamiento, J. Blasco.- Benedictus, M. Vázquez, - Paráfrasis, J. J. Delgado.- Lieder, V. C. Nogueras.- Pensamiento fúnebre, A. L. Almagro.- Ave María, M. M. Salazar.- Desconsuelo, fragmento, R. Hernando.- Le Crucifix, A. de Quesada.- Último tributo, meditación, J. V. Silvari.- Agnus Dei, melodía, G. Villate.- Dulce esperanza, romanza sin palabras, T. F. Grajal.- La Amapola, J. Inzenga.- Impromptu fantástico, I. Jimeno.- Lección primera “Parce mihi” P. Hernández.- Marcha fúnebre, S. Albiñana, Plegaria, M. F. Grajal.- Meditación, A. Brull.- La inspiración, balada, J. Cantó.- La Princesita, andante, A. Trueva.- Responsorio VI “Ne recorderis”, N. González.- Elegía, P. Caravantes.- Ave María, J. M. Benaiges.- ¡Pobres niñas! Meditación, R. Cancio.- Pena y esperanza, melodía, C. J. de Benito.- Plegaria a la Santísima Virgen, A. Aguado.- Recuerdo, melodía, G. Espinosa.- Erial, melodía, J. Maury.- ¡Ay de mi! Melodía, T. Reig.- Ave María, B. Saldoni.- Melodía, J. Larregla.- “Besti mortui que in Domino moriuntur”, S. Rosado.- Triste recuerdo, melodía, M. Santonja.- “Agnus dei”, V. Arín.- La dernière feuille, J. Tragó. –Meditación, B. Escobar.- Desconsuelo, F. Asís de la Peña.- Salmo sexto del oficio de difuntos, I. Albéniz.- Minueto, Espino Iglesias.- Último adiós, melodía, C. Santamaría.- Fragmento elegíaco, J. Valverde.- Motete, G. Morphy.- Fantasía fúnebre, J. Gonzalo.- ¡Descanse en paz! Meditación religiosa, G. Mateos.- Motete, “Versa est in luctum cithara mes”, J. Pinilla.- Plegaria, J. Monasterio”. *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 265, jueves 28-I-1886, pp. 5-6.

Señora: A los R. P. de V. M. [...]”<sup>604</sup>.

La Sociedad tuvo la iniciativa de dar a conocer estas composiciones al público madrileño. Dada el gran número de obras que contenía el artístico obsequio se programaron tres sesiones en el Salón Romero, local que era propiedad de Antonio Romero, uno de los integrantes de la corporación.

La primera sesión fue realizada en el mes de febrero de 1886. En su extenso programa se interpretaron obras de Bretón, Arrieta, Letamendi, Ovejero, Llanos, Valera Silvari, Almagro, Villate, Jiménez Delgado entre otros. En algunas ocasiones fueron los propios compositores los intérpretes de sus creaciones, mientras que en otros casos fueron otros músicos los encargados de interpretar la obra. Así por ejemplo Albéniz y Guervós interpretaron la *Marcha fúnebre* a dos pianos de Bretón, el bajo Justo Blasco cantó una *Poesía de Felipe II*, puesta en música por Arrieta o la pianista M<sup>a</sup> Luisa Chevallier interpretó el fragmento para piano de Hernando titulado *Desconsuelo*<sup>605</sup>.

Las dos sesiones siguientes se ofrecen a principios del mes de marzo de 1886. En la celebrada el domingo 7 de marzo se interpretó la composición de Tragó. Suponemos que Tragó participaría en la sesión interpretando la parte instrumental de su obra; no obstante la referencia periodística que informa sobre el concierto es tan breve en este aspecto que no nos confirma este dato.

---

<sup>604</sup> Documento de presentación al álbum. Colección facticia de obras dedicadas a S. M. la Reina Regente D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Cristina, (A la memoria del Rey D. Alfonso XII), Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. S/1855. Microfilm.

<sup>605</sup> “Salón Romero. Sociedad de Profesores y Aficionados”. *La Correspondencia Musical*, año VI, n<sup>o</sup> 269, jueves 25-II-1886, pp. 4-5.

“[...] Primera parte. 1<sup>o</sup> Marcha fúnebre, a dos pianos, Bretón. Por los señores Albéniz y Guervós.- 2<sup>o</sup> ¡Grito de dolor! Para piano, Zabalza. Por el autor.-3<sup>o</sup>. Poesía de Felipe II, puesta en música en forma de monólogo para voz de bajo por Arrieta. (Lectura por el Sr. Fernández González de la Puente). Cantada por el señor Blasco y acompañada al piano por el Sr. Zabalza. 4<sup>o</sup> *El bien perdido*, meditación para piano, Letamendi. Por el señor Arín.-5<sup>o</sup> *Vida y muerte*, madrigal de A. Arnao, Zubiaurre. Cantado por el señor Cortabitarte y acompañado al piano por el señor Blasco.-6<sup>o</sup> *El Letheo*, diálogo entre dos ángeles, poesía de J. Ovejero, música de I. Ovejero. Recitado por los niños Encarnación y Mariano Ovejero.- 7<sup>o</sup> Crepúsculo, duetto, A. Llanos. Cantado por las señoritas Sánchez y Pergolani, acompañado al piano por el autor. -8. *Pensamientos*, para piano, Blasco. Por el autor.

Segunda parte. 9<sup>o</sup> *Último tributo*, meditación para piano, violín y violoncello, Valera Silvari. Por la señorita Elvira Pérez y los señores Gálvez y Calvo. 10. *Desconsuelo*, fragmento para piano, Hernando. Por la señorita Chevallier (Luisa).- 11 *Pensamiento fúnebre*, para harmonium, Almagro. Por el autor.- 12. *Ave María*, Martín Salazar. Cantada por la señorita Sánchez, con acompañamiento de piano y armonium por el autor y el señor Almagro.-13 *Agnus Dei*, para voz de barítono, Villate. Por el señor Ponsini, acompañado al piano por el señor Arín.-14. *Paráfrasis*, para piano, Jiménez Delgado. Por el autor. 15. *Lied*, melodía, Costa Nogueras. Ejecutada a harmonium y piano por el señor Mondejar y el autor [...]”.

“[...] En la celebrada el domingo último se ejecutaron catorce piezas de los señores F. Grajal (D. T.), Cantó, Caravantes, Albiñana, Inzenga, Trueba, Rosado, González Martínez, Cancio, Espinosa, C. J. de Benito, Tragó, Jimeno y Benaiges. Todas fueron muy aplaudidas y repetidas algunas de ellas. La ejecución nada dejó de desear, siendo también muy celebrados los intérpretes de dichas obras [...]”<sup>606</sup>.

La última de las tres sesiones tendría lugar el martes 9 de marzo y en ella se ejecutarían las composiciones de Larregla, Santonja, Brull, Escobar, Hernández, Manuel Fernández Grajal, Saldoni, Aguado, Arín, Asís de la Peña, Gonzalo, Santamaría y Pinilla<sup>607</sup>.

A mediados del mes de mayo Tragó participa en un concierto en el Salón Romero a beneficio de las arpistas Teresa y Vicenta Tormo. Estas intérpretes pertenecían a una familia de músicos formada por las hermanas Petra, Teresa y Vicenta Tormo. Las tres hermanas tocaban el arpa. Petra Tormo era arpista del Teatro Principal de Valencia. Vicenta fue también arpista en la ópera del Teatro Real de Madrid. Muy vinculada a Palacio, dio clases de arpa a las infantas. En 1904, en sustitución de Dolores Bernis, fue nombrada Catedrática del Conservatorio de Madrid, ocupación que desempeñó hasta 1930. Teresa Tormo actuó durante algunas temporadas como segunda arpista del Teatro Real de Madrid en compañía de su hermana Vicenta<sup>608</sup>.

En la sesión del Salón Romero participan junto a las hermanas Vicenta y Teresa Tormo, cantantes como las señoritas Paoli y Pérez y el señor Villamar. Como intérpretes de la parte instrumental intervienen Tragó y Víctor de Mirecki.

El programa estaba compuesto obras de compositores del periodo romántico, en él tenían una presencia notable los fragmentos de ópera italiana y las composiciones instrumentales basadas en este género. Prueba de ello son algunas de las obras para arpa interpretadas por las hermanas Tormo como el *Dúo de arpas sobre Rigoletto* de Zamara y otro sobre motivos de *Luisa Miller*; ambas basadas en óperas de Verdi. Teresa Tormo

---

<sup>606</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 271, jueves 11-III-1886, p. 6.

<sup>607</sup> *Ibidem*.

<sup>608</sup> Calvo Manzano, M<sup>a</sup> Rosa: “Petra, Vicenta y Teresa Tormo”, *DMEH*, Vol X, Madrid, SGAE, 1999, pp. 368-369. También hay datos sobre estas arpistas en Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni...*, Op. cit., Vol IV, p. 343.

interpretó en solitario la *Danse des Fees* del compositor Parish Alvars y su hermana Vicenta la *Marcha triunfal del rey David* del belga Félix Godefroid.

Completaban el repertorio instrumental dos obras interpretadas al violoncello por Víctor de Mirecki: una *Melodía* de Rubinstein y la *Mazurca n° 4* de David Popper. Tragó interviene en esta sesión interpretando tres obras habituales en su repertorio de estos años. Ejecuta, como tenía por costumbre, un *Nocturno* de Chopin, al que acompañan la *Polonesa en la bemol mayor* op. 53 del mismo autor y la *Serenata Española* de Ketten.

Las obras vocales pertenecían al repertorio de ópera italiana a excepción del *Aria de las joyas* de *Fausto* de Gounod interpretado por la señorita Pérez. Esta soprano interpretó junto con el tenor Villamar el *Duetto* de *Lucía de Lammermoor* de Donizetti. Villamar cantó también la *Romanza* de *La Favorita* del mismo autor. Intervenía además en la velada la soprano Paoli que cantó la *Cavatina* de *La Traviatta* y el vals de Arditi titulado *L'Estasi*<sup>609</sup>. De esta manera en las dos partes de que constaba el programa se intercalaban una obra instrumental y otra vocal sucesivamente.

La prensa nos comenta brevemente que la concurrencia que acudió al concierto era bastante numerosa ya que las hermanas Tormo gozaban de gran popularidad en el ambiente filarmónico madrileño. Se informa, aunque brevemente, que todas las piezas del programa “fueron admirablemente ejecutadas y proporcionaron estrepitosos aplausos a los ejecutantes”<sup>610</sup>.

A la llegada de las vacaciones estivales, José Tragó se traslada a Bilbao en compañía de su hermano Nicolás con el propósito de establecerse en la ciudad durante el mes de agosto. Los dos hermanos frecuentan sociedades culturales y participan activamente en las actividades de esta índole que se organizan en la ciudad.

A mediados del mes de agosto la prensa local nos informa de un concierto ofrecido por los hermanos Tragó en la sociedad Euskalerría, asociación que Nicolás y José Tragó frecuentaban con asiduidad y que potenciaba la organización de actividades

---

<sup>609</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, n° 281, jueves 20-V-1886, p. 4.

<sup>610</sup> *Ibidem*.

musicales. De esta velada en la que José Tragó interpretaría la parte pianística y Nicolás la del violín, no hemos obtenido información sobre las composiciones ejecutadas<sup>611</sup>.

El domingo 15 de agosto de 1886 José Tragó ofrece un concierto en la sociedad *El Sitio*. Esta sociedad bilbaína había nacido con ese nombre para conmemorar los hechos con los que Bilbao resistió el asedio de los carlistas desde el 28 de diciembre de 1873 hasta el 2 de mayo de 1874, en que fue liberado por las tropas del General Concha, el Marqués del Duero. La sociedad fue fundada en 1875 por liberales que habían defendido a Bilbao del asedio carlista, ubicando su sede en la céntrica calle de Bidebarrieta. Durante el periodo de la Restauración (1875-1930) sería uno de los centros más importantes del debate científico, artístico y cultural de Bilbao<sup>612</sup>. Al igual que en la Sociedad Euskalerría la música era uno de los aspectos que la asociación trataba de potenciar. Se organizaban con frecuencia veladas musicales o artístico-literarias en las que además del pianista de la sociedad, Vicente Lozano, tomaban parte Lope Alaña y los aficionados Enrique Rasche, Aniceto Videá y Mario Losada.

Tragó accede a tocar en esta sociedad como repuesta a la invitación que le había realizado su amigo el compositor bilbaíno Cleto Zabala (1847-1912). El músico había regresado recientemente de Italia donde había ampliado sus estudios musicales. A su llegada es nombrado pianista de esta sociedad bilbaína. En 1886 Cleto Zabala intenta organizar un orfeón en la Sociedad *El Sitio*; sin embargo estos intentos no cuajaron y el compositor dejaría su actividad como pianista de la sociedad para ponerse al frente de la recién creada Sociedad Coral de Bilbao<sup>613</sup>.

La prensa da cuenta de la invitación que el músico bilbaíno realiza a Tragó: “Respondiendo a la atenta invitación de su amigo el distinguido maestro D. Cleto Zavala, el domingo próximo a las dos y media de la tarde, tocará en la sociedad *El Sitio* escogidas piezas el notable pianista Sr. Tragó”<sup>614</sup>.

---

<sup>611</sup> Hemos localizado una referencia a este concierto en *La Unión Vasco-Navarra*, año VII, nº 1768, viernes 13-VIII-1886.

<sup>612</sup> Azcona Pastor, José Manuel y Juez Achutegui, Alfredo: *Sociedad “El Sitio” Ciclos de conferencias (Año 2001)*, Sociedad “El Sitio”, Ansoáin (Navarra), 2002, pp. 13-17.

<sup>613</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...* Op. cit., pp. 172-173.

<sup>614</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3881, jueves 12-VIII-1886.

Para sus diversas actuaciones en Bilbao, Tragó solía hacer traer un piano de cola especial que a continuación se vendía en uno de los almacenes musicales de la villa. El piano utilizado en los conciertos con Arbós había sido vendido en el almacén del señor Richter de la calle Santa María, y el piano con el que tocaría junto a Sarasate en el establecimiento de Dotésio de la calle María Muñoz. En el concierto en *El Sitio* Tragó tocó en un piano de cola Pleyel recién adquirido en Francia por el socio Ernesto Elorduy, desplazado hasta París para probarlo<sup>615</sup>.

Tenemos poca información sobre las obras que se tocaron. El concierto se realiza en las dependencias de una entidad privada a las que es probable que sólo pudieran acceder socios y personas allegadas. Puede que esta sea una de las razones por las que la prensa local no publique con más detalle el programa y se limite a comentar en líneas generales el desarrollo de la audición.

“El celebrado pianista Sr. Tragó, accediendo a los deseos de muchos de sus admiradores y especialmente a los de su amigo y colega en arte D. Cleto Zavala, improvisó ayer tarde un concierto en la sociedad *El Sitio*, tocando al piano la Fantasia de Schubert, el capricho de Liszt, *Campanella*, la Serenata española de Ketten y un Estudio de Rubinstein. Los salones de *El Sitio* estaban llenos de socios, deseosos de oír al Sr. Tragó, al que rindieron una entusiasta ovación”<sup>616</sup>.

Esta referencia periodística constata que el pianista interpretó obras pertenecientes a los programas tocados durante los años ochenta. La *Fantasia* de Schubert (op. 15), *La Campanella* de Liszt, un *Estudio* de Rubinstein y la *Serenata Española* de Ketten son cuatro obras que Tragó había dispuesto para su actuación junto con Chapí en mayo de 1884. La *Serenata Española* había sido también ejecutada en una de las últimas sesiones ofrecidas a beneficio de las arpistas Tormo. Tragó se limita en esta ocasión a ofrecer obras ya estudiadas e interpretadas sin preparar nuevas piezas que amplíen su repertorio.

#### 4.3.3.1. Los conciertos con Sarasate en Bilbao

Sarasate y Tragó deciden ofrecer a finales del mes de agosto de 1886 dos conciertos en Bilbao, con motivo de las fiestas de esta ciudad. Unos meses antes habían

---

<sup>615</sup> VV. AA.: *La Sociedad Coral de Bilbao. Cien años de historia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1988, p. 17.

<sup>616</sup> *El Porvenir Vascongado*, año IV, nº 599, lunes 16-VIII-1886.

tenido la oportunidad de tocar juntos en unas veladas musicales de carácter privado en las que se interpretaron obras de música de cámara. Estas sesiones tuvieron lugar los días 19 y 28 de junio de este año<sup>617</sup>.

Los conciertos en Bilbao se celebraron los días 22 y 24 de agosto en el nuevo Teatro Gayarre. El primer<sup>618</sup> Teatro Gayarre había abierto sus puertas en noviembre de 1885 en los terrenos del Instituto Vizcaíno. Su actividad, que compaginaba las sesiones musicales con las literarias, fue efímera pues terminaría cerrando cinco años después coincidiendo con la apertura del nuevo Teatro Arriaga. El empresario que gestionaba el teatro en esta época era el conocido editor Luis E. Dotésio<sup>619</sup>.

Sarasate en esta época era ya un mito de la interpretación violinística. Gracias a sus numerosas giras su fama se había extendido por toda Europa y América. En el año 1886 Sarasate inicia una extensa gira de conciertos en Madrid, en varias actuaciones durante la primavera con la Sociedad de Conciertos, dirigida entonces por Bretón.

“Desde principios de octubre hasta fines de diciembre el incomparable violinista Sarasate ha recorrido, entre continuas ovaciones, las principales ciudades de Alemania y Suiza. El pasado lunes salió de Berlín para Viena, y recorrerá durante tres semanas importantes ciudades austriacas.

Regresará a fines de enero, y el 1º de febrero debe encontrarse en Londres, y permanecerá en Inglaterra hasta el 16 de junio, pero a reserva de hacer un paréntesis brevísimo para dar tres o cuatro conciertos en Madrid<sup>620</sup>.

Posteriormente se traslada a París y Londres para regresar a España camino de Navarra. En su tierra natal ofrece varios conciertos con motivo de las fiestas de San Fermín en los que colabora el pianista Zabalza. En Pamplona da inicio a una gira por diferentes ciudades del norte de España actuando en Bilbao, Santander, Oviedo, Gijón hasta llegar a Galicia donde ofrece audiciones en Santiago, La Coruña y Vigo.

Esta gira del año 1886 fue una de las más extensas realizadas por el violinista. Debido al agotamiento causado ante la cantidad de sesiones ofrecidas, el violinista no se

---

<sup>617</sup> Ver capítulo 6.

<sup>618</sup> No debe confundirse este Teatro Gayarre con otro que se inauguró posteriormente en Bilbao el 5 de marzo de 1916.

<sup>619</sup> Bacigalupe, Carlos: *Bilbao a Escena*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 1988, pp. 79-85.

<sup>620</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 262, jueves 7-I-1886, p. 6.

propondría ofrecer otra *tournée* de semejantes características hasta tres años más tarde<sup>621</sup>.

La prensa bilbaína publica con antelación los programas que se van a interpretar en ambas sesiones. Podemos observar en el contenido de esta reseña además de las obras que se van a interpretar el elevado coste de las entradas, dato del que podemos deducir la demanda de localidades y la expectación que creaban estos conciertos en la villa vasca.

“TEATRO GAYARRE.

Conciertos de Sarasate con el concurso del eminente pianista D. José Tragó, profesor del Conservatorio de Madrid.

PROGRAMA.

*Primer concierto, 22 de agosto de 1886.*

PRIMERA PARTE

1º Andante y variaciones de la sonata en *la* (op. 47) para piano y violín (Beethoven), ejecutado por los Sres. Sarasate y Tragó.

2º *A. Estudio* (Rubinstein). *B. Nocturno. C. Polonesa en la bemol* (Chopin), ejecutado por el Sr. Tragó.

3º Concierto para violín.- *Allegro.- Andante.- Finale* (Mendelssohn), ejecutado por el Sr. Sarasate.

SEGUNDA PARTE

4º Canto del ruiseñor (Sarasate), ejecutado por el mismo.

5º *A. Serenata española* (Ketten). *B. Campanella* (caprice) (Liszt), ejecutado por el Sr. Tragó.

6º *A. Nocturno* (Chopin). *B. Baile de las brujas* (Bazzini), por el Sr. Sarasate.

*Segundo concierto, martes 24 de agosto de 1886.*

PRIMERA PARTE

1º Primera parte del concierto para violín (Beethoven), por el Sr. Sarasate.

2º *A. Capricho* (Mendelssohn). *B. Berceuse* (Chopin) *C. Serenata morisca* (Chapi), por el Sr. Tragó.

3º Concierto para violín.- *Allegro.- Romance.- Allegro a la Zingara* (Wieniawski), por el Sr. Sarasate.

SEGUNDA PARTE.

4º Aires bohemios (Sarasate), por el mismo.

5º *A. Estudio* (Chopin). *B. Marcha húngara* (Kowalski), por el Sr. Tragó.

6º *Capricho vascongado* (Sarasate), por el mismo.

A las nueve en punto.

*Precios para cada uno de los conciertos.-* Palcos principales y proscenios, pesetas 62,50; palcos bajos, 50; palcos segundos de proscenios, 25; palcos segundos, 15; butacas, 7,50; galería baja, 4; delantera de galería principal, 5; primera fila de galería principal, 4; galería principal, 3; delantera de anfiteatro, 2,50; primera fila de anfiteatro, 2; entrada a localidades, 1, 50; entrada a anfiteatro, 1, 50<sup>622</sup>.

El interés que despertaban estos conciertos era tan grande que la prensa informa puntualmente de todos los preparativos que se realizan. Para facilitar la afluencia de público a las funciones de los teatros se disponen servicios especiales de tranvías que

<sup>621</sup> Gracia Ibern, Luis: *Pablo Sarasate...* Op. cit., pp. 86-87.

<sup>622</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3886, miércoles 18-VIII-1886.



hacen el recorrido desde Santurce a Bilbao al término de las representaciones del Teatro Gayarre y del Teatro Circo de la Gran Vía. Los servicios extraordinarios se realizan los días 22, 23, 24 y 25 de agosto<sup>623</sup> coincidiendo con las fechas más importantes de las fiestas bilbaínas y con los conciertos de Sarasate y Tragó.

A lo largo del mes de agosto los periódicos comunican el desarrollo de la venta de entradas del Teatro Gayarre. El empresario Luis Dotésio había contratado, además de a Sarasate y Tragó, a la compañía dramática de José Valero para que realizara varias funciones de teatro durante este mes. Ya a mediados de agosto se anuncia que se empiezan a agotar las localidades para los conciertos de Sarasate y Tragó.

“Desde el sábado no queda en el despacho del Teatro Gayarre ningún palco para los conciertos de Sarasate. Las butacas que quedan son contadas y al ver el afán con que se buscan las localidades para estos conciertos, es indudable que se acabarán pronto”<sup>624</sup>.

Ante la demanda de localidades la empresa del teatro plantea a Sarasate ofrecer un tercer concierto, proposición que el violinista rechaza debido a los numerosos conciertos que tiene programados en esta gira.

“Dícese que la Empresa del Teatro “Gayarre” en vista de haberse vendido todas las localidades para los dos conciertos anunciados había proyectado un tercer concierto, pero acaba de recibir un telegrama del Sr. Sarasate diciendo que le es imposible por compromisos anteriores”<sup>625</sup>.

Como medida extraordinaria se ponen a la venta sesenta butacas habilitadas en el propio espacio destinado a la orquesta. Según comenta el periodista *Juan Rana* los conciertos de Sarasate y Tragó junto con las corridas de toros, son el tema de conversación entre la población bilbaína.

“Habiéndose vendido todos los palcos y butacas para los dos conciertos de Sarasate, la Empresa del Teatro Gayarre ha dispuesto instalar en la orquesta del mismo sesenta butacas que pondrá a la venta mañana sábado en la taquilla del Teatro. De las demás localidades y palcos segundos queda todavía algo. Recomendamos a las personas que quieren asegurar sus asientos los recojan cuanto antes en el despacho de billetes del teatro, donde se expenden todos los días sin recargo de contaduría”<sup>626</sup>.

“[...] Por lo que se observa, el pueblo está haciendo acopio de entusiasmo para el próximo domingo, pues no se habla más que de Sarasate y de Tragó y de los conciertos de estas dos

---

<sup>623</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año VII, nº 1764, domingo 8-VIII-1886.

<sup>624</sup> *El Porvenir Vascongado*, año IV, nº 599, lunes 16-VIII-1886.

<sup>625</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año VII, nº 1772, miércoles 18-VIII-1886.

<sup>626</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3888, viernes 20-VIII-1886.

eminencias, únicas que por el momento son capaces de desviar la atención que hoy domina y embarga al vecindario la atención a los cuernos [...]”<sup>627</sup>.

Luis Dotésio, que además de ser el encargado del teatro poseía en Bilbao un establecimiento musical, encarga para estos conciertos un piano de cola a la casa Érard de París. El instrumento se fabrica especialmente para Tragó y al término de las dos sesiones será vendido en el almacén del editor.

“Para el eminente pianista Sr. Tragó ha fabricado especialmente un precioso piano de cola la renombrada casa Érard y C<sup>a</sup> de París, la primera fábrica del mundo. Este instrumento, traído por el Sr. Dotésio, se halla expuesto al público en su almacén de la calle de D<sup>a</sup> María Muñoz, y será vendido después de los dos conciertos de Sarasate”<sup>628</sup>.

Los programas de estos conciertos de Sarasate y Tragó tienen ambos una estructura bipartita. Cada una de las partes se divide en tres bloques de composiciones. Tragó interviene siempre en el segundo bloque de cada parte, por lo que podemos afirmar que el peso interpretativo de la sesión recae en el violinista navarro. Sarasate suele ejecutar el comienzo y final de cada concierto. Como excepción, en la primera parte del primer concierto, los concertistas se presentan juntos ante el público interpretando un movimiento de una sonata para violín y piano de Beethoven.

En el programa de la primera sesión tanto el violinista como el pianista interpretan obras habituales en su repertorio de estos años. Una diferencia que se puede establecer entre ambos músicos consiste en que mientras Sarasate intercala obras de otros autores con sus propias composiciones, Tragó no interpreta ninguna composición suya.

La obra que inicia el programa de la primera sesión es el segundo tiempo “Andante y variaciones” de la sonata en *la mayor* nº 9, op. 47 de Beethoven. Esta composición para piano y violín es conocida como la sonata “Kreutzer” y ya había sido tocada por Tragó ante el público bilbaíno. En aquella ocasión su acompañante al violín había sido Enrique Fernández Arbós en el primero de los conciertos celebrados en el viejo Teatro de la Villa<sup>629</sup>, edificio que sería derribado durante el año de 1886.

---

<sup>627</sup> Juan Rana, “En el Teatro”, *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3888, viernes 20-VIII-1886.

<sup>628</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3884, domingo 15-VIII-1886.

<sup>629</sup> Este concierto había tenido lugar el 10 de junio de 1882.

El violinista también interpreta los tres tiempos del famoso concierto para violín en *mi mayor* (op. 64) de Mendelssohn, obra que ya había tocado en su gira por España en 1880. Completaban su repertorio el *Canto del ruiseñor* op. 29. Obra para piano y orquesta compuesta por el propio violinista, impregnada de brillantes trinos y escalas en alusión al título de la composición. Probablemente interpretó esta obra en una versión para violín solo. Sarasate daba fin al concierto con dos piezas habituales de su repertorio, que ya había tocado en el concierto ofrecido junto a Tragó para el Centenario de Calderón: *El Baile de las Brujas* de Bazzini y su arreglo del *Nocturno en mi bemol* de Chopin.

Las obras presentadas por Tragó en este primer concierto son también frecuentes en su repertorio. Son composiciones propias de los programas de los conciertos de sus dos últimos años como el celebrado en el Teatro de la Comedia con Chapí en mayo de 1884 o el recientemente ofrecido en Madrid a beneficio de las arpistas Vicenta y Teresa Tormo. Como preludeo a esta sesión, Tragó había interpretado estas mismas obras varios días antes en su actuación en la sociedad *El Sitio*.

La prensa comenta sobre este primer concierto otros aspectos no facilitados en el programa como que Sarasate ofreció una *Zortzico* no anunciado al final de la primera parte acompañado por el pianista Goldschmidt. Para corresponder a los aplausos del público el violinista interpretó al final de la segunda parte una *habanera* y una *jota* también fuera de programa. No tenemos constancia de que Tragó añadiera alguna otra pieza al repertorio dispuesto, aunque la prensa comenta el gran éxito que obtuvo su interpretación.

En el *Noticiero Bilbaíno* el crítico *Juan Rana* comenta el ambiente excepcional que se vivía en la sala de conciertos. La afluencia de público era tan grande que se ocupó parte del lugar destinado a la orquesta. Se hizo necesario derribar la barandilla de la galería baja para habilitar treinta asientos más a cada lado.

El periodista califica a los dos intérpretes con elogiosos términos. Del violinista señala que es “el gran concertista del mundo” y a Tragó lo considera como “una gran

eminencia pianística”<sup>630</sup>. Igual de vehemente es su percepción sobre la interpretación de ambos músicos. Respecto a la ejecución del *Andante con variaciones* de la *Sonata* de Beethoven, opina que fue tocada con una pureza, corrección de estilo y elegancia extraordinarias. Destaca la admirable destreza con la que Tragó interpretó el *Estudio* de Rubinstein y el *Nocturno* y la *Polonesa* de Chopin, obras realizadas por el magnífico piano Érard que Luis Dotésio había adquirido para la ocasión. La *Serenata Española* y la *Campanella* de Liszt fueron, en opinión del crítico, perfectamente interpretadas por el pianista. Para este periodista Tragó es un pianista que “se eleva hacia la perfección de los grandes artistas y nos inspira respeto y admiración”<sup>631</sup>.

El periodista de *La Unión Vasco-Navarra*, que firma el artículo como X., también considera esta sesión como un acontecimiento excepcional sobre el que no se puede realizar ningún tipo de censura. Se refiere a los dos intérpretes en encomiásticos términos: “[...] dos eminencias, una de ellas que goza de fama y renombre universales y la otra conocidísima ya en España y fuera de ella; cuyas dotes como artistas y facultades como ejecutantes han agotado todos los elogios y aplausos [...]”<sup>632</sup>.

Más entusiastas, si cabe, son los comentarios sobre la ejecución. Sobre el segundo tiempo de la *Sonata* para piano y violín de Beethoven figura este apasionado comentario:

“[...] Sarasate y Tragó ejecutaron esa inspirada composición del clásico maestro como quizá no la oyó jamás aquel. El público con religioso silencio escuchaba las delicadas notas que producía el mágico violín de Sarasate y arrancaba al piano Tragó. Las últimas notas se confundieron con los aplausos del público que obligó a presentarse cuatro veces en escena a los dos artistas [...]”<sup>633</sup>.

Este periodista destaca la interpretación del *Estudio* de Rubinstein, el *Nocturno* y la *Polonesa* de Chopin, piezas que Tragó ejecutó con una admirable digitación. Distingue entre la interpretación más mecánica de la obra de Rubinstein, frente a la expresiva de las obras de Chopin. “[...] En el estudio de Rubinstein se ve al maestro que ejecuta, en las otras dos, especialmente en el nocturno, al artista que siente y sabe arrancar de un instrumento tan imperfecto como el piano sonidos tan melódicos y

---

<sup>630</sup> Juan Rana, “En el Teatro” *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, n° 3892, martes 24-VIII-1886.

<sup>631</sup> *Ibidem*.

<sup>632</sup> “En el Teatro Goyarre”, *La Unión Vasco-Navarra*, año VII, n° 1777, martes 24-VIII-1886.

<sup>633</sup> *Ibidem*.

sentidos [...]»<sup>634</sup>. Se valora también la interpretación de *La Campanella* de Liszt, obra que el crítico considera originalísima a la par que de una difícilísima ejecución. Estas arduas dificultades proporcionaron nutridos aplausos al pianista y varias llamadas al escenario.

El programa del segundo concierto celebrado el 24 de agosto mantiene una estructura similar al de la primera sesión. Mientras que Sarasate interpreta obras ya ejecutadas en anteriores ocasiones, Tragó incorpora algunas nuevas composiciones a su repertorio.

La velada comienza con el primer tiempo del *Concierto* para violín en *re menor* op. 61 de Beethoven. Aunque la obra está concebida para solista y orquesta, Tragó acompañó con una reducción pianística del mismo al violinista. Este concierto había sido interpretado en otras audiciones en la península durante 1880. Otra obra también conocida del público español era el *Concierto* para violín de Wieniawski, nº 2, en *re menor* op. 22. De esta composición se interpretaron los tres tiempos de que constaba.

Sarasate reserva para la segunda parte de la sesión las obras de su propio repertorio. Los *Aires bohemios*, composición que el violinista había hecho muy popular en sus actuaciones, era una obra basada en músicas populares europeas enmarcada dentro de la búsqueda del exotismo musical romántico. La velada finalizaba con la interpretación del *Capricho Vasco* op. 24., obra con la que Sarasate quería rendir un homenaje a la ciudad que aquella noche escuchaba su interpretación.

Dentro de las obras tocadas por Tragó encontramos composiciones no ejecutadas anteriormente como el *Capricho* de Mendelssohn. No hemos podido precisar a cuál de los caprichos compuestos por el músico alemán corresponde, pues el programa sólo pone este dato y las obras de Mendelssohn que poseen este título son varias.

Otra composición inédita en el repertorio del pianista es la *Berceuse en re bemol mayor* op. 57 de Chopin. La partitura, compuesta en 1843, es una de las últimas composiciones del músico polaco. Sobre esta delicada nana se desarrolla una melodía,

---

<sup>634</sup> *Ibidem*.

al comienzo dulce que con el transcurso de los compases se va animando con ornamentaciones de arabescos, cascadas de notas y sucesiones de terceras cromáticas<sup>635</sup>.

Para finalizar esta primera parte Tragó interpreta la *Fantasia Morisca* de Chapí, probablemente el arreglo para piano de la *Marcha al Torneo* (primer movimiento de esta obra). Esta obra ya era conocida del público bilbaíno pues Tragó la había tocado en sus anteriores conciertos en la ciudad.

Para la segunda parte del concierto dos composiciones poco prodigadas en sus recitales. Estas obras son un *Estudio* de Chopin y la *Marcha húngara* del compositor polaco-irlandés Henry Kowalski. La ejecución de esta obra resulta del todo novedosa en el repertorio de Tragó.

La prensa complementa nuestra información sobre las obras interpretadas por ambos solistas. Tragó añade al final de la primera parte la *Serenata Española* de Ketten y como complemento a su intervención en la segunda parte una *Mazurca* del francés Benjamín Godard. Sarasate también ofrecerá piezas no incluidas en el programa como una *habanera*, una *jota* y el *zapateado*, con las que corresponde a los vítores y aplausos prodigados por los espectadores bilbaínos.

Los comentarios periodísticos son tan favorables como en el anterior concierto. En el diario *El Noticiero Bilbaíno*, el crítico Juan Rana escribe que la asistencia de público fue tan numerosa como en la anterior velada. Su crítica se enfoca hacia la actuación de Sarasate, para el que emplea toda clase de alabanzas: “mágico violín”, “gran artista”, “óptimo”, “sublime”, “celestial”<sup>636</sup>.

Esta especial atención a la ejecución del violinista resulta comprensible, pues en esta época Sarasate era ya una figura consagrada de la interpretación y su carrera tenía una proyección internacional. Además su origen navarro hacía que el público bilbaíno lo sintiera como una persona muy cercana a su tierra.

---

<sup>635</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música de piano y de clavecín*, Madrid, Taurus, 1990, p. 259.

<sup>636</sup> Juan Rana: “En el Teatro”. *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3894, viernes 27-VIII-1886.

Se califica la interpretación de Tragó como admirable, aunque la referencia es mucho más breve:

“[...] El primero [Sarasate] nos dio a conocer una deliciosa *mazurka*, bordada con los primores de su rica fantasía; una *habanera* convertida por él en pieza de concierto, y una *jota* que no tiene rival en el alfabeto ni fuera de él; Tragó, que estuvo admirable en toda la noche, tocó, además de lo pactado, un *vals* originalísimo y erizado de dificultades, que gustó sobremanera [...]”<sup>637</sup>.

Más extensos son los comentarios sobre Tragó incluidos en el diario *La Unión Vasco-Navarra*. Se reseña su buena interpretación y la buena acogida que obtuvo del numeroso público asistente. Los aplausos obtenidos provocaron que el concertista fuera llamado varias veces a la escena e interpretara algunas obras fuera de programa.

“[...] Un capricho de Mendelssohn, otra pieza de Chopin y la serenata morisca de Chapí fueron tocadas al piano por Tragó de esa manera que él solo sabe hacerlo. El público lo aplaudió a la terminación de cada una de ellas, haciéndole salir a escena varias veces e insistiendo en sus aplausos hasta conseguir del Sr. Tragó que tocara de nuevo, haciéndonos oír dicho señor la serenata española de Ketten [...]”

Un estudio de Chopin y la Marcha húngara de Kowalski fueron aplaudidísimas por el público, y su intérprete el Sr. Tragó fue llamado a escena con repetida insistencia, ejecutando después admirablemente una mazurca de Godard [...]”<sup>638</sup>.

Los triunfos obtenidos por Sarasate y Tragó son recogidos incluso por la prensa nacional. El crítico y director del diario *El Imparcial*, José Ortega Munilla rememora en su crónica lo que ha sucedido durante sus cinco días de estancia en la capital vasca. Primeramente realiza un detallado comentario sobre los festejos taurinos celebrados con motivo de las fiestas de la ciudad. Más adelante comenta los conciertos de Sarasate y Tragó, actuaciones que califica como “fiestas musicales”. Describe la adoración que tiene el público bilbaíno hacia el violinista y elogia que en la elección del repertorio haya incluido obras inspiradas en músicas vascas.

“[...] No se desdeña el *virtuoso* de hacer vibrar las cuerdas de su Stradivarius con los aires populares y las habaneras más conocidas. Después de un concierto de Beethoven toca la Jota, y tras el *Baile de las Brujas*, de Bazzini, un capricho vascongado, lleno de remembranzas de zortzicos [...]”<sup>639</sup>.

Sobre Tragó destaca sus recientes progresos en la interpretación pianística. El periodista realiza una halagadora comparación al considerar a Tragó digno rival de Antón Rubisintein, quizás la figura más importante de la interpretación decimonónica.

---

<sup>637</sup> *Ibidem*.

<sup>638</sup> “En el Teatro Gayarre”. *La Unión Vasco-Navarra*, año VII, nº 1779, jueves 26-VIII-1886.

<sup>639</sup> Ortega Munilla, José: “Cinco días en Bilbao”. *El Imparcial*, año XX, nº 6915, viernes 27-VIII-1886.

“[...] El pianista Sr. Tragó ha progresado mucho en poco tiempo, y hoy puede rivalizar con Rubinstein. Tocó la *Campanella*, de Liszt, de un modo que no se nos olvidará nunca. Aquellos breves compases son como una oleada del viento aromoso de los bosques, un poema de amor inocente, una de esas victorias que más mérito tienen en el arte: hacer lo sencillo, sublime”<sup>640</sup>.

El éxito de estos conciertos fue tan memorable que numerosos simpatizantes y admiradores de Sarasate instaron a la empresa del teatro para que lo contratara en la temporada siguiente. La petición fue escuchada y Sarasate fue requerido para cuatro sesiones en agosto de 1887, que se celebrarían en las cuatro noches siguientes a los cuatro días de corridas de la feria. En esta ocasión José Tragó ya no acompañaría al violinista. Sarasate contaría con la colaboración de una orquesta formada por cuarenta profesores al frente de la cual estaría el director Manuel Pérez<sup>641</sup>.

Sobre los conciertos ofrecidos por Sarasate y Tragó tenemos unas fuentes de excepción que nos transmiten el desarrollo de estas actuaciones desde un punto de vista más personal. Esta información proviene de la correspondencia diaria que mantenían los hermanos Tragó con el resto de la familia que pasaba el verano en Madrid. El pianista se encontraba durante todo el mes de agosto en Bilbao en compañía de su hermano Nicolás, al que la familia llamaba cariñosamente “Laslas”. Las cartas nos informan entre otros aspectos sobre los dos conciertos, respecto al éxito obtenido en ellos, la preparación de los mismos, o la cantidad que obtuvo Tragó como beneficio. Sobre esta última cuestión el padre del intérprete comenta que le parece poca cantidad la adquirida por su hijo, a pesar del éxito obtenido en los dos conciertos.

Solamente se han conservado las cartas escritas por los padres de Tragó desde Madrid. Al no haberse localizado la correspondencia escrita por los hermanos Tragó desde Bilbao no podemos saber en primera persona cuáles son las impresiones de Tragó sobre estos conciertos. No obstante, la correspondencia es abundante y su periodicidad tan constante que encontramos un gran número de datos aunque nos falte el testimonio directo de los hermanos Tragó.

En estas cartas solían escribir casi primero el padre, Nicolás Tragó Villa, y seguidamente la madre, Antonia Arana. Es significativa la preocupación de ambos en

---

<sup>640</sup> Ortega Munilla, José: “Cinco días en Bilbao”. *El Imparcial*, año XX, nº 6915, viernes 27-VIII-1886.

<sup>641</sup> Bacigalupe, Carlos: *Bilbao a Escena...* Op. cit., p. 85.



los días anteriores a los conciertos de su hijo, que familiarmente llamaban Pepito. Le aconsejan que no toque excesivamente porque la fatiga hace resentirse a uno de sus dedos; y que tenga cuidado en los partidos de pelota vasca para no lesionarse alguna mano. Ya en las cartas escritas a principios del mes de agosto la familia comienza a interesarse por las dos actuaciones. Se alude en las cartas a un señor Emilio. Éste puede ser Emilio Arrieta pues en otra de las epístolas estivales la madre comenta a sus hijos que Arrieta ha ido a visitarla al domicilio familiar para preguntar por ellos.

Madrid 5 agosto 1886.

[Nicolás Tragó Villa]. “[...] Ahora decidme que hacéis y qué es de vosotros. Decidme si habéis visto al empresario de los conciertos, si tenéis piano, si Pepito empieza a prepararse etc etc. Contadnos qué tal fue el almuerzo con D. Emilio, si este Sr. quedó contento, en fin decidnos mucho y todo lo que podáis recordar de vuestra vida, porque tanto a Mamá como a mí nos entretiene e interesa todo lo que puede parecer pequeñeces y nos sirve de parto de conversación hasta que llega la carta siguiente[...].”<sup>642</sup>.

Madrid 11 de septiembre de 1886

[Antonia Arana]. “[...] En este momento acaba de venir Arrieta a ver no sé lo que quiere, ha preguntado por vosotros y si estabais en esa [Bilbao] todavía, le contesté que pensabais venir pronto [...]”<sup>643</sup>.

A mediados del mes de agosto la familia recomienda a los hijos que aprovechen el periodo estival para darse baños de mar y termales con el fin de reponer fuerzas para el invierno. El día anterior al concierto en la *Sociedad El Sitio*, la madre se interesa por los pormenores del concierto y se lamenta de que José Tragó sea tan reservado que no le quiera comentar nada sobre sus actuaciones. Le encarga entonces a su hermano Nicolás que le informe sobre el transcurso de las sesiones.

Madrid 12 agosto de 1886.

[Nicolás Tragó Villa] “Queridos hijos: sin carta vuestra todavía la presente sirve para deciros que continuamos sin novedad alguna y saliendo muy poco por los terribles calores que está haciendo estos días; por cuya razón nos alegramos mucho que estéis en esa y además deseamos que tan pronto como terminéis los conciertos os vayáis a S. Sebastián o a las Arenas a descansar y a daros unos baños y que no vengáis hasta que a Pepito le sea preciso hacerlo para asistir al Conservatorio [...]”<sup>644</sup>.

Madrid 14 agosto de 1886.

[Antonia Arana]. “[...] Laslas dime tú valiéndote de tu muchacho si sabe escribir porque Pepito no me dirá nada lo que digan de él mañana en esa sociedad donde toca porque no os debe extrañar el que yo quiera saberlo porque es el momento que disfrutamos en leer vuestras cartas y cuando toque con Sarasate lo mismo [...]”<sup>645</sup>.

---

<sup>642</sup> Carta propiedad de Carmen y M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

<sup>643</sup> Idem.

<sup>644</sup> Idem.

<sup>645</sup> Idem.

Madrid 18 agosto de 1886.

[Antonia Arana] “[...] Mucho siento el no poder estar a vuestro lado y sobre todo el no oír a Pepito, y me alegro mucho el que gustes tanto. A Laslas me debe una contestación a lo que le encargaba yo [...]”<sup>646</sup>.

Con la proximidad de los conciertos la preocupación y el interés de la familia por tener noticias se acrecienta. Los padres piden a los hermanos Tragó que les informen lo más rápidamente posible sobre el resultado de las sesiones, de tal manera que ruegan a sus hijos que les pongan un telegrama. Los comentarios de los padres sirven para transmitirnos el triunfo obtenido por Tragó en Bilbao. De sus palabras escritas deducimos que los hermanos Tragó en la correspondencia enviada a Madrid manifestaban su entusiasmo. Para hacer partícipes del éxito a sus padres, Tragó adjuntaba con las cartas algunas críticas de los periódicos locales.

Madrid 20 agosto de 1886

[Nicolás Tragó Villa] “[...] Supongo que Sarasate estará de un momento a otro y que os preparéis para los conciertos que deseo que pasen pronto a fin de que os vayáis donde os parezca.

Pepe no debe de fatigarse mucho en tocar antes ya que el dedo le empieza a doler que estoy seguro de que saldrá bien del compromiso como le sucede siempre.[...]

[Antonia Arana] “[...] Pepito ten cuidado del juego de pelota por tu mano no te haga mal y mucho más de no tener costumbre. Que nos pongáis parte después del concierto que sabes que siempre estamos con cuidado. Laslas no quiere contestarme porque le diría que me escribiera después del concierto dándome pormenores porque Pepito no le gusta el decírnoslo [...]”<sup>647</sup>.

Madrid 22 agosto de 1886

[Nicolás Tragó Villa] “[...] En vuestra última carta leí por un lado con gusto que Pepe iba a jugar un partido de pelota porque se habrá divertido; pero con temor de que haya agujetas que le fastidien para tocar.

Hoy le supongo ocupado porque según los programas esta noche es el primer concierto no dejéis de comunicarnos pronto el resultado. [...]

En cuanto deis el último concierto aunque sea tarde de noche ponernos un telegrama para saber el resultado [...]”<sup>648</sup>.

Madrid 23 agosto de 1886

[Nicolás Tragó Villa] “[Queridos hijos: estamos con impaciencia por recibir la carta que hoy debe llegar, para saber detalles del concierto, que nos figuramos fue bueno a juzgar por el telegrama que recibimos al amanecer de ayer lunes. [...]

Nada os digo respecto a vuestra carta que acaba de llegar, sólo que por su contenido me parece que debo estar, y vosotros también los estaréis, muy contentos del resultado del concierto. Recibid un abrazo tanto el concertista como su secretario.[...]

[Antonia Arana] Mis queridos hijos no sabéis qué gusto tuvimos en saber que gustabas tanto que nosotros ya nos lo figuramos y Papa decía estaba seguro que Pepito gustará mucho en esa el parte le recibimos a las 7 de la mañana [...]”<sup>649</sup>.

---

<sup>646</sup> Idem.

<sup>647</sup> Idem.

<sup>648</sup> Idem.

<sup>649</sup> Idem.

En estas cartas aparece reflejada la posible cantidad de dinero que Tragó recibió en pago de sus dos actuaciones. El padre de Tragó estima que su hijo obtendrá una suma cercana a los dos mil reales, aunque este dinero le parece escaso. Del contenido de las cartas se deduce que la cantidad entregada a Tragó por los conciertos no fue muy espléndida. La conversación epistolar entre el padre y el hijo deja entrever que Otto Goldschmidt, secretario particular de Sarasate, fue el encargado de entregar a Tragó su parte del beneficio obtenido.

Madrid 25 agosto de 1886

[Nicolás Tragó Villa] “Querido hijo Laslas, hoy te escribo a ti contestando al parte que me enviaste esta madrugada dando cuenta del concierto que por los que decís me figuro habrá sido muy brillante y de resultado muy satisfactorio para Pepito.

Dile a ese Vaina de hijo que no se da el tono, lustre y sobre todo no se divierte como puede y merece. [...]

Dime que es lo que le dan a Pepe por los dos conciertos que por los menos serán dos mil reales y me parece muy poco. [...]

Recibida tu carta de ayer con sueltas de periódicos.[...]

[Antonia Arana] Mis queridos hijos mucha tuve en ver parte con tan buen resultado para Pepito que yo estaba segura de ello y sintiendo el no haber estado en esa para haber pasado un buen rato ya que este verano los pasamos tan malos y gracias a Dios no son malos hoy [...]<sup>650</sup>.

Madrid 26 agosto de 1886

[Nicolás Tragó Villa] “Queridos hijos: hoy esperábamos carta vuestra en la que nos hablaseis del último concierto y el no recibirla la ha puesto a Mamá de muy mal humor. Ayer os escribimos y pusimos un parte dándoos la enhorabuena [...]<sup>651</sup>.

Madrid 27 agosto de 1886

[Nicolás Tragó Villa] “Queridos hijos, ayer estuvimos con sumo cuidado sin carta vuestra pero el parte de anoche y la carta del 26 que acabamos de recibir nos ha tranquilizado.

Te felicito por el concierto que según lo poco que dices y lo que los periódicos que enviáis refieren debió ser para ti un verdadero éxito y éxito grande teniendo en cuenta que fue al lado de Sarasate.

Tampoco ha sido muy espléndido el Sr. Otto pero en fin tienes razón que es una ayuda.

Ahora lo que siento es que os vengáis sin tomar unos baños y que tengáis tanta prisa para volver a Madrid [...]

[Antonia Arana] Mis queridos hijos el parte le recibimos anoche y nos tranquilizó mucho y hoy la carta nos alegramos mucho en leerla y nos escribes mucho pero nos sabe a poco y deseo que os quedéis mucho y disfrutéis cuanto podáis. [...] Te vuelvo a decir que hubiera dado cualquier cosa por haber estado en los conciertos para oírte [...]<sup>652</sup>.

Aunque los conciertos de Tragó y Sarasate han concluido, su recuerdo permanece en la villa vasca. Los dos concertistas deciden organizar una pequeña sesión en el bilbaíno Teatro Gayarre en la que paradójicamente no participan, aunque serán dignamente representados por dos de sus alumnas más aventajadas. Ellas son la violinista americana Nettie Carpenter, primer premio del Conservatorio de París y

---

<sup>650</sup> Idem.

<sup>651</sup> Idem.

<sup>652</sup> Idem.

alumna de Sarasate en esta ciudad y Matilde Torregrosa, discípula de Tragó que años más tarde sería profesora de solfeo del Conservatorio de Madrid.

Ambas solistas actuarán el domingo 29 de agosto de 1886 en el intermedio de la última función de abono ofrecida por la compañía dramática de José Valero. Las concertistas ofrecerán el siguiente programa en el descanso de la primera a la segunda parte del drama en tres actos titulado *El músico de la murga*.

“1º Introducción y Rondó caprichoso para violín y piano. Saint-Saëns, señoritas Nettie Carpenter y Matilde Torregrosa.

2º Allegro Concierto en *sol* menor para piano. Mendelssohn, señorita Matilde Torregrosa.

3º *A. Cavatina* para violín y piano. Raff.

*B. Habanera*, Sarasate. Señorita Nettie Carpenter y Matilde Torregrosa.

4º *A. Scherzo. Polka*. Santonja.

*B. Marcha húngara*. Kowalsky, señorita Matilde Torregrosa”<sup>653</sup>.

Las dos discípulas tocan composiciones del repertorio concertístico de sus maestros. Así por ejemplo la *Introducción y Rondó caprichoso para violín y piano* de Saint-Saëns había sido interpretada por Tragó y Arbós en su primer concierto en Bilbao en 1882. El concierto en *sol menor* de Mendelssohn, op. 25, era una obra conocida por Tragó pues la había escuchado como obra obligada para el concurso femenino de piano del Conservatorio de París en 1876. Una clara alusión al repertorio de Tragó es la *Marcha húngara* de Kowalsky, obra que el pianista había interpretado en su última actuación bilbaína.

En el programa se combinaban obras del repertorio europeo con partituras de compositores españoles. Era una característica común a todas las partituras presentadas su pertenencia al repertorio romántico contemporáneo. Es lógico que en el programa de este concierto se ejecutara una composición de Sarasate, pues el público bilbaíno todavía tenía presente el éxito obtenido en sus últimas audiciones. Completaba las obras del repertorio español una partitura del compositor y profesor de armonía del Conservatorio de Madrid Miguel Santonja (1849-1940). Con ella posiblemente la pianista Matilde Torregrosa querría mostrar al público bilbaíno un ejemplo de la música que se estaban realizando los profesores del centro madrileño. Como obras fuera de programa Nettie Carpenter interpretó una *mazurca* de Wieniawski y Matilde Torregrosa la conocida *Serenata Española* de Ketten.

---

<sup>653</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3896, domingo 29-VIII-1886.

Las críticas periodísticas hacia las dos intérpretes son bastante favorables. *Juan Rana* en *El Noticiero Bilbaíno* comenta que la ejecución del *Rondó caprichoso* de Saint-Saëns tuvo una buena acogida del público, si bien la violinista Nettie Carpenter obtuvo más manifestaciones de aprobación. Sobre ella el periodista opina que “demostró tener gran corazón, mecanismo, pureza de estilo y elegancia indiscutibles”<sup>654</sup>.

Se destaca la interpretación de Matilde Torregrosa en el *Concierto en sol menor* de Mendelssohn, el *Scherzo polca* de Santonja y la *Marcha húngara* de Kowalsky, y se alude a la meritoria labor de Tragó como profesor de esta pianista. “Todas estas piezas fueron ejecutadas por la joven y simpática Matilde con sorprendente maestría, con delicadeza extraordinaria y con escuela irreprochable, aprendida de su digno maestro el Sr. Tragó”<sup>655</sup>.

La familia de Matilde Torregrosa mantenía una estrecha amistad con la familia Tragó. Tenemos constancia de ella gracias a la correspondencia mantenida durante el verano de 1886 entre los hermanos Tragó y sus padres. La familia Torregrosa se desplaza también en el mes de agosto a Bilbao. Antes de partir el señor Torregrosa visita el domicilio de Tragó en Madrid para comunicar su marcha. “[Nicolás Tragó Villa] [...] Ayer mañana estuvo a despedirse a ver si queríamos algo Torregrosa que va a Bilbao con su hija como creo que ya sabéis. Según dijo llegará a esa el martes porque se detiene en Arévalo dos días [...]”<sup>656</sup>.

Después del concierto ofrecido por Matilde Torregrosa la familia retorna a Madrid a finales de agosto. A su llegada a la capital visitan de nuevo a la familia para comentarles cómo se encuentran los hermanos Tragó en Bilbao.

[Nicolás Tragó Villa] “[...] Os vuelvo la reputación porque acaba de entrar Torregrosa y nos ha traído vuestra carta y además nos ha dicho que estáis muy bien. [...]”

[Antonia Arana] Mis queridos hijos mucho me tranquilizó vuestra carta porque yo ya perdí la esperanza de tener carta, cuando vino Torregrosa y la falta de venir tarde es que el tren ha

---

<sup>654</sup> Juan Rana, “En el Teatro”. *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, nº 3903, domingo 5-IX-1886.

<sup>655</sup> *Ibidem*.

<sup>656</sup> Carta de Nicolás Tragó y Antonia Arana escrita en Madrid el 14 de agosto de 1886. Propiedad de Carmen y M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

llegado retrasado, y me alegra mucho el que nos dice este señor que estáis muy buenos que es lo que yo deseo [...]»<sup>657</sup>.

Días más tarde la familia Torregrosa vuelve a visitar a los padres de Tragó. Durante su estancia en el domicilio comentan a la familia el éxito de Tragó en los conciertos con Sarasate. También expresan la satisfacción que sentían al haber tenido su hija la oportunidad de tocar con la violinista Nettie Carpenter.

[Nicolás Tragó Villa] “[...] Torregrosa vino en segunda con la carta y ayer tarde estuvo su hija con la Madre hablaron mucho del buen humor de Laslas y de los conciertos. La chica y el padre sobre todo parecen que están muy contentos con que ella tocara una vez en el teatro con la violinista americana [...]”.

[Antonia Arana] “[...] Las de Torregrosa vinieron ayer tan amables y hablando mucho de vosotros y de lo bien que has estado en los conciertos y que te han aplaudido como a Sarasate, que ella gozaba en ver como el entusiasmo que te aplaudían en fin ya te contaré lo entusiasmada que está Matilde [...]”<sup>658</sup>.

Tras su regreso a Madrid, José Tragó participa en la sesión de inauguración del Círculo Artístico Literario de Madrid, que tuvo lugar el 28 de octubre de 1882. Esta sociedad era una especie de casino o club formado por los autores dramáticos<sup>659</sup>. Su espíritu corporativo fomentaba el compromiso profesional de trabajo, y también las reuniones de los socios en los ratos de ocio<sup>660</sup>. La sede de la asociación se ubicaba en la calle Alcalá número 10. Su inauguración contó con la asistencia de un numeroso público, entre el que se encontraban personas relacionadas con el mundo artístico y literario de Madrid.

---

<sup>657</sup> Carta de Nicolás Tragó y Antonia Arana escrita en Madrid el 31 de agosto de 1886. Propiedad de Carmen y M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

<sup>658</sup> Carta de Nicolás Tragó y Antonia Arana escrita en Madrid el 2 de septiembre de 1886. Propiedad de Carmen y M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

<sup>659</sup> Gracia Ibern, Luis: *Ruperto Chapí...* Op. cit., p. 177.

<sup>660</sup> En la crítica sobre la inauguración del Círculo Artístico Literario, que aparece en el periódico *La Iberia* se comenta las diversas entidades y asociaciones culturales que había en Madrid en aquella época: “[...] El Casino es un centro de las clases bien acomodadas; el Ateneo es una sociedad de brillantes tradiciones, en que la polémica científica y la cátedra, por tan elocuentes oradores ilustrada, le han conquistado reputación de sabio, no sólo entre nacionales, sí que también en países extranjeros; en el Veloz Club y en el Farmacia se reúne lo más selecto de nuestra dorada juventud, que se divierte; pero un Círculo que pudiera a la vez reunir la alegre expansión atemperada por la cultura intelectual en que el recreo y la distracción no proscibiera la sociedad de los más elevados fines del espíritu, era de todo punto necesario. En todas las capitales importantes de Europa los pintores, los actores, los escritores, los músicos y los periodistas se conocen y tratan; aquí, hasta ahora, vivían alejados, formando en los rincones del Inglés, de la Cervecería escocesa y del Suizo parciales tertulias que, lejos de contribuir a fomentar la unión, establecían, por el contrario, límites y fronteras socavadas a veces por rivalidades y rencillas [...]”.

*La Iberia*, año XXXIII, n.º 9794, viernes 29-X-1886.

“[...] Autores, actores, pintores, periodistas, músicos, personas notables en todos los ramos de las artes formaban el numeroso concurso. Por el número de los congregados, y aún más por lo escogido y brillante del concurso, pudo medirse la importancia del Círculo, que nace de un pensamiento de confraternidad artística, que ha hallado eco en todas partes, y para el que ha habido respuesta entusiasta en las escenas de los teatros, en las redacciones de los periódicos, en el estudio del pintor y en el gabinete del literato. [...]”<sup>661</sup>.

Durante la sesión de inauguración se celebró un pequeño concierto en el que intervinieron Tragó, y los pianistas Castellanos y Oller. Tragó ejecutó varias piezas musicales entre las que figuraba la *Campanella* de Liszt, teniendo el honor de estrenar el piano Érard <sup>662</sup> que había adquirido el Círculo Artístico y Literario para su local.

“[...] Una agradable sorpresa hubo para los asistentes a la inauguración: el notable pianista Sr. Tragó se sentó ante el Érard que ha adquirido el Círculo, y pulsó las teclas con la suprema maestría que le es propia, ejecutando, entre otras composiciones, la inspiradísima *Campanella*, de Liszt. Grandes aplausos premiaron el mérito de la ejecución. También tocaron una sinfonía a cuatro manos los Sres. Castellanos y Oller [...]”<sup>663</sup>.

La noticia sobre la inauguración de esta sociedad aparece en la mayoría de los periódicos madrileños, aunque dedican comentarios bastante breves a la parte musical de la velada. En el diario *La Época* aparece el siguiente comentario “[...] Los pianistas Sres. Tragó, Oller y Cantó ejecutaron con maestría al piano varias piezas, siendo muy aplaudidos [...]”<sup>664</sup>. *La Correspondencia de España* también contiene una reseña sobre el concierto muy similar: “[...] Los reputados pianista Oller y Cantó, ejecutaron al piano preciosas piezas; y el notable maestro Sr. Tragó, probó el magnífico piano Érard que el círculo posee, tocando algunas piezas de las más brillantes de su gran repertorio. Fueron todos aplaudidísimos [...]”<sup>665</sup>. Por último, en la crítica de *La Iberia* se hace alusión a la buena acogida que tuvo la interpretación de Tragó entre los asistentes, así como al ambiente distendido que se percibía en las tertulias de los socios: “[...] A intervalos aquel incesante resonar de laboriosa colmena cesaba y las melodías divinas

---

<sup>661</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 6978, viernes 29-X-1886

<sup>662</sup> La crítica del periódico *La Iberia* describe las características del piano Érard, y el lugar destinado a este instrumento en los salones del Círculo Artístico Literario. “[...] En el salón principal, tapizado de rojo con grandes espejos de marco de bronce y columnas con chapiteles de lo mismo, la animación era extraordinaria. En un testero, junto a la elegante jardinera rebosando exóticas plantas imitadas a maravilla, un magnífico piano Érard reflejaba en su lustrosa superficie de palosanto las aristas de luz que le enviaban los grandes mecheros de gas que en tazas de cristal labrado ardían esparciendo radiantísimos fulgores [...]”. *La Iberia*, año XXXIII, nº 9794, viernes 29-X-1886.

<sup>663</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 6978, viernes 29-X-1886.

<sup>664</sup> *La Época*, año XXXVIII, nº 12311, viernes 29-X-1886.

<sup>665</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVII, nº 10447, viernes 29-X-1886.

de Liszt, arrancadas al piano por la ejecución maravillosa de Tragó, llenaban el ámbito de la estancia, apagándose al fin entre atronadoras salvas de aplausos [...]”<sup>666</sup>.

#### **4.3.4. La actividad interpretativa en los años 1888-1889**

##### **4.3.4.1 El concierto con el Orfeón Matritense en el Salón Romero.**

Durante 1887 la actividad interpretativa de Tragó es menos intensa. A lo largo de este año se dedica principalmente a la interpretación de música de cámara en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, y también a la docencia en el Conservatorio. Por este motivo, no encontramos noticias sobre conciertos en los que José Tragó actúe como solista hasta el año siguiente. El 17 de febrero de 1888 el pianista interviene en una sesión en la que se presenta por primera vez ante el público madrileño el *Orfeón Matritense* dirigido por el maestro Rafael Hornero.

Esta agrupación coral era la heredera del Orfeón Normal de Madrid también llamado Orfeón de Madrid, cuya creación data de 1879. Contaba en sus inicios con unos 250 orfeonistas, la mayor parte de ellos obreros y estudiantes. En 1881 había abierto una academia con el propósito de “favorecer y alentar en el estudio del divino arte a las clases menos acomodadas y facilitar al mismo tiempo el repaso de las asignaturas de solfeo y piano a los alumnos de la Escuela Nacional de Música”. El orfeón había sido dirigido en sus primeros años por Antonio Llanos, Valera Silvari y Rafael Hornero<sup>667</sup>. Este último según nos informa Saldoni había sido director del Orfeón Normal de Madrid desde 1880<sup>668</sup>.

El programa de la sesión de presentación del orfeón matritense contaba con cuantiosos números musicales. En él participaban 32 orfeonistas, los pianistas Arín, Pinilla y José Tragó, la discípula de Almagro e intérprete de armonio Catta Ondátegui, y la soprano Srta. Sánchez. En la segunda parte del concierto se interpretaba la obra del compositor José de Letamendi titulada *Dies irae*. Esta obra ejecutada en una versión para salón requería la participación de los tenores del orfeón junto con el

---

<sup>666</sup> *La Iberia*, año XXXIII, nº 9794, viernes 29-X-1886.

<sup>667</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...* Op. cit., p. 85.

<sup>668</sup> Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles...* Op. cit., Vol IV, p. 140.



acompañamiento de armonio (Srta. Ondátegui), piano (Arín) violoncello (Calvo), contrabajo (Castro), trompa (Solís) y timbal (Grau).

Este es el programa que nos ofrece la prensa:

“Programa del concierto que la nueva sociedad “Orfeón Matritense” dará mañana, a las nueve de la noche, en el Salón-Romero.

#### PRIMERA PARTE

1º “Alerta” coro a voces solas, de Rillé, [Orfeón Matritense] - 2º “¡Patria!” Impromptu a dos pianos, de Letamendi. [Arín y Pinilla]- 3º “Il sogno di Cenerentola” romanza de tiple de Gordigiani [Srta. Sánchez] - 4º, *a* “Le Badinaje”, para armonium, de Mailly, *b* Romanza sin palabras, idem, de Almagro; *c* Vals brillante, id, de id. [Srta. Ondátegui] - 5º “La Aurora”, de Rillé [Orfeón Matritense].

#### SEGUNDA PARTE

1º *a* Serenata española, para piano, de Ketten; *b* Polaca en *la bemol mayor*, idem, de Chopin. [Tragó]- 2º “Dies irae” para tenor, con acompañamiento de armonium, piano, violoncello, contrabajo, trompa y timbal (reducción expresa para salón), de Letamendi [Srta. Ondátegui, Arín, Calvo, Castro, Solís, Grau y los tenores del Orfeón].

#### TERCERA PARTE

1º “Los mártires”, coro a voces solas: I Introducción; II Plegaria; III Cántico final, de Gounod. [Orfeón Matritense]- 2º “Adagio” de concierto, para violoncello, de Calvo. [Calvo]- 3º, Cavatina de “Linda di Chamounix, de Donizetti.[Srta. Sánchez]- 4º *a* “Bluette” para armonium con celesta, de Guilman; *b* “Romance sans paroles” idem, de Lemmens; *c* “Scene pastorale” idem, de Le Beau. [Srta. Ondátegui]- 5º “La Aurora”, serenata, coro a voces solas, de Reventós. [Orfeón Matritense] [...] <sup>669</sup>”.

La participación de Tragó en este concierto se reduce a dos números musicales. El pianista interviene en la segunda parte de la velada interpretando dos piezas habituales en sus programas de los últimos años: la *Serenata Española* de Ketten y la *polonesa en la bemol mayor* op. 53 de Chopin.

Todo el repertorio presentado en el concierto estaba formado por obras de compositores del siglo XIX. Se combinaban composiciones de autores extranjeros con una notable presencia de creadores españoles. El programa alternaba obras de repertorio vocal con otras instrumentales. La ejecución del repertorio vocal estaba a cargo del *Orfeón Matritense*, agrupación anfitriona de la velada, que interpretó obras de compositores franceses como Gounod y especialmente de Laurent de Rillé, músico francés que había destacado en la composición de música coral. El Orfeón también cantó obras españolas como una *Serenata* para voces solas de José Reventós y el *Dies irae* de Letamendi. Esta última obra había sido estrenada en su versión con orquesta tan

---

<sup>669</sup> *El Imparcial*, año XXII, nº 745, jueves 16-II-1888.

sólo unos meses antes en El Escorial, el 13 de septiembre de 1887, con motivo del aniversario de la muerte de Felipe II<sup>670</sup>.

El repertorio vocal para solista fue interpretado por la soprano Sánchez. En estos conciertos decimonónicos en los que participaban un nutrido grupo de intérpretes era habitual que al menos figurase en el programa un cantante solista. Para esta ocasión la soprano interpretó dos obras, del repertorio italiano, de los compositores Luigi Gordigiani y Gaetano Donizetti.

En este programa destaca la implicación de músicos vinculados a la Escuela de Música y Declamación, ya sea como compositores de algunas de las obras interpretadas o como intérpretes. Desde la fundación del Orfeón Normal de Madrid esta agrupación contaba entre sus miembros con estudiantes y mantenía una estrecha vinculación con el Conservatorio madrileño. El propio director del Orfeón, Rafael Hornero, era en aquellos años alumno de composición de Emilio Arrieta. Los tres pianistas participantes: Tragó, Arín y Pinilla eran profesores de la Escuela de Música y Declamación. Tragó de piano, Arín de armonía y Pinilla de solfeo. Estaba también vinculado a este centro de enseñanza el violoncellista Manuel Calvo, que además de formar parte de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid fue profesor auxiliar del Conservatorio<sup>671</sup>. Pertenecía también al claustro del centro el catedrático de armonio Antonio López Almagro, del cual su discípula Catta Ondátegui interpreta dos composiciones junto con otras de organistas europeos como los belgas Alphonse Mailly, Jaques Lemmens y el francés Alexandre Guilmant.

La participación de todos estos profesores en la velada nos hace pensar en una especial implicación de los miembros de la Escuela Nacional de Música. La presencia de músicos conocidos en los círculos filarmónicos madrileños contribuiría a suscitar mayor interés por esta sesión en la que el *Orfeón Matritense* hacía su primera aparición ante el público madrileño. Esta puede ser una razón por la cual el nombre de José Tragó figura entre los integrantes de este concierto.

---

<sup>670</sup> Alonso, Celsa: “José de Letamendi”, *DMEH*, Vol VI, Madrid, SGAE, 1999, pp. 890-892.

<sup>671</sup> Sobrino, Ramón: “Manuel Calvo”, *DMEH*, Vol II, Madrid, SGAE, 1999, pp. 944-945.

Las referencias de la prensa respecto a la interpretación de José Tragó son bastante breves, pues al participar en esta actuación un nutrido número de intérpretes, la prensa no centraba sus comentarios en ninguno de ellos, realizando la crítica de un modo general. A pesar de que las referencias son concisas, se contiene en ellas la suficiente información para comunicarnos la acertada interpretación del pianista.

*El Imparcial* califica la actuación de Tragó de incomparable. Se destaca la interpretación de la polonesa de Chopin, obra que Tragó se vio obligado a repetir ante los insistentes aplausos. Esta crítica también destaca la novedad que supuso la audición del “armonium con celesta”, instrumento presentado en Madrid por primera vez por la señorita Ondátegui.

“[...] Tomó parte en el concierto el eminente pianista Sr. Tragó, quien, como siempre, estuvo incomparable al ejecutar una serenata española de Ketten y una polaca en *la bemol*, de Chopin. Al terminar la polaca los aplausos llegaron al delirio, y el Sr. Tragó vióse obligado a repetirla [...]”<sup>672</sup>.

*La Época* destaca la presentación ante el público madrileño del *Orfeón Matritense* que realizó, en opinión del cronista, una interpretación brillante con la que obtuvieron numerosos aplausos. “Con verdadera perfección interpretaron las piezas *¡Alerta!* y *La Aurora*, de Rillé; *Los Mártires*, de Gounod, y la serenata *La Aurora*, de Reventós, siendo muy aplaudidos al final de cada una de dichas composiciones”<sup>673</sup>. La crítica nos informa también del éxito obtenido por la composición de Letamendi *Dies irae*, al término de la cual el autor se vio obligado a presentarse numerosas veces en el escenario. Sobre Tragó este diario realiza esta escueta referencia: “El pianista Sr. Tragó tuvo que repetir una polaca de Chopin, que ejecutó magistralmente, lo mismo que la serenata española de Ketten”<sup>674</sup>.

*La Correspondencia de España* describe el ambiente concurrido del Salón Romero. Entre el público del local se encontraban académicos y el director y numerosos profesores de la Escuela Nacional de Música. Esta crítica anima al orfeón a seguir con su actividad, ya que Madrid no contaba con ninguna agrupación coral desde hacía tiempo. Se elogia también la actuación de la intérprete de armonio Catta Ondátegui, en

---

<sup>672</sup> *El Imparcial*, año XXII, n° 7453, sábado 18-II-1888.

<sup>673</sup> *La Época*, año XL, n° 12764, sábado 18-II-1888.

<sup>674</sup> *Ibidem*.

la que se percibe un claro parecido con su maestro Almagro en la expresión musical, medida y ejecución del fraseo. También se destaca, aunque de manera muy breve, la “sobresaliente” interpretación de Tragó que obligó al pianista a repetir alguna de las obras ejecutadas. “El Sr. Tragó, que también hubo de hacer lo propio para corresponder a los aplausos estuvo tan sobresaliente como siempre”<sup>675</sup>.

Para este diario el verdadero acontecimiento de la noche fue la ejecución del *Dies irae* de Letamendi “que se reveló anoche como un compositor de genio y condiciones nada comunes; pues presentó una partitura brillante y patriótica, la lado de la solemne y severa de marcado sabor religioso como el *Dies irae*”<sup>676</sup>.

Días más tarde, la prensa vuelve a realizar una breve reseña sobre el pianista madrileño. El 11 de marzo de 1888 el pianista francés Francis Planté ofrece un concierto en el Teatro del Príncipe Alfonso junto con la Sociedad de Conciertos de Madrid. Tragó no interviene en esta sesión pero la prensa comenta que al término de la misma los profesores de piano de la Escuela de Música y Declamación de Madrid y sus alumnos entregan una corona para manifestar su admiración por el pianista francés.

“[...] El Sr. Planté fue obsequiado con una hermosa corona de 60 centímetros de diámetro, en cuyas cintas nacionales, de más de una tercia de ancho y con letras de oro, se leía:  
“Al insigne pianista Mr. Francis Planté, los señores Mendizábal, Zabalza y Tragó, y sus respectivos alumnos, en testimonio de admiración.- Madrid 11 marzo de 1888” [...]”<sup>677</sup>.

Entre las piezas que el virtuoso había ejecutado para este concierto figuraban el *Concierto en mi menor* op. 11 para piano y orquesta de Chopin, interpretado en la segunda parte de la sesión, y una serie de piezas pianísticas incluidas en la sección final del programa como: *Romanza para piano con acompañamiento de orquesta* de Mozart, *Capricho*, *Serenata* y *La Caza*, de Mendelssohn, la *Giga Americana* de E. Redón, una *Tarantela* de Rubinstein y una *Melodía húngara* de Liszt<sup>678</sup>. Algunas de las partituras y compositores citados eran también familiares en el repertorio de Tragó. Este era el caso del *Concierto en mi menor* de Chopin que había sido interpretado ya en 1878 por Tragó. Mendelssohn, Rubinstein y Liszt eran otros autores que solían figurar en los conciertos del pianista madrileño. Como curiosidad la prensa menciona que Planté

---

<sup>675</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIX, nº 10925, domingo 19-II-1888.

<sup>676</sup> *Ibidem*.

<sup>677</sup> *El Imparcial*, año XXII, nº 7476, lunes 12-III-1888.

<sup>678</sup> *El Imparcial*, año XXII, nº 7475, domingo 11-III-1888.

correspondiendo a los aplausos del público interpretó la *Fantasia* de Gottschalk<sup>679</sup>. Tragó había incorporado también en sus programas las creaciones de este músico americano. Esta ligera comparación entre los repertorios de ambos concertistas nos permite deducir que el repertorio de Tragó guardaba similitudes con el de Planté, y que probablemente los programas tocados por Tragó estarían bastante próximos a las obras ejecutadas por los pianistas de la época.

Los músicos españoles colmaron de atenciones al pianista francés durante su visita a nuestro país. El concertista conoció a personalidades de la vida musical madrileña como Arbós, Albéniz y Bretón. Éste último narra en su diario cómo se desarrolló la visita del virtuoso francés, refiriendo cómo Tragó, Albéniz, Arbós y él mismo fueron a despedir a Planté a la estación cuando tomaba el tren de regreso a su país<sup>680</sup>.

La amistad entre Tragó y Planté no finalizó tras el retorno del concertista a Francia. Tenemos fuentes que nos indican que perduró en el tiempo. En 1903 Planté dedica un retrato suyo a su colega madrileño. En este retrato se pueden leer las siguientes palabras “A mon cher ami et frère/ en Ste. Cécile, José Tragó,/ son affect<sup>mé</sup>/ Francis Planté/ Madrid/ 14 mai 1903”<sup>681</sup>.



<sup>679</sup> *El Imparcial*, año XXII, n° 7476, lunes 12-III-1888.

<sup>680</sup> 11 de marzo de 1888. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*, edición, estudio e índice de Jacinto Torres, Vol II, Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Acento, 1995, p. 699 “[...] Comi a escape y fui a la estación a despedir a Planté. Fueron Albéniz, Arbós, Tragó y los de Rivera [...]”.

<sup>681</sup> “A mi querido amigo y hermano/ en Santa Cecilia, José Tragó,/ suyo afectuosamente/ Francis Planté,/ Madrid/, 14 mayo 1903”. Retrato propiedad de Carmen y Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

#### 4.3.4.2. Concierto en el Teatro Gayarre de Bilbao y últimos conciertos de la década

Dos años después del brillante éxito obtenido junto a Sarasate en el Teatro Gayarre, Tragó vuelve a actuar en este teatro bilbaíno. El pianista, que se hallaba en el País Vasco disfrutando del periodo estival, interviene en un concierto celebrado el 22 de septiembre de 1888.

En este concierto Tragó participa con otros intérpretes como el violinista Emeterio Lizarralde, el barítono Verger, el bajo Felipe Arando y el Orfeón Bilbaíno. Acompañaba a estos intérpretes una orquesta compuesta por profesores de Bilbao y por miembros de la orquesta del Teatro Real de Madrid, de la Sociedad de Conciertos de Pamplona y de la orquesta del Gran Casino de San Sebastián, que eran profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid. La dirección de la misma estaba al cargo de Tomás Bretón.

El concierto se había organizado para festejar la inauguración de las obras del Puerto Exterior de Bilbao y la concesión de tres cruceros destinados a la Escuadra Nacional al industrial bilbaíno José María Martínez de las Rivas<sup>682</sup>. Este empresario era uno de los socios y protectores más importantes de la Coral de Bilbao desde su fundación en 1886. Ante este acontecimiento el Orfeón Bilbaíno prestó su colaboración en el concierto como prueba de gratitud a uno de sus principales benefactores y le obsequió además con una serenata en su Palacio de las Arenas.

El secretario de la Sociedad Coral durante el año 1888, Jacinto Olartecoechea, relata esta participación de la agrupación bilbaína en su discurso para la Memoria de la Sociedad.

“[...] Ocurrió posteriormente, un hecho de trascendencia suma, y de gran importancia para la vida y prosperidad de esta provincia. Tal fue la concesión a nuestro constante favorecedor, al que seguramente calificáis todos de nuestro mejor socio protector, el Sr. D. José María Martínez de las Rivas, de la construcción de los tres cruceros destinados a la Escuadra Nacional. Unido este hecho a otro no menos importante y que al propio tiempo tuvo lugar en bien de este país, cual es el de la aprobación de las obras del Puerto exterior, natural era que, lo

---

<sup>682</sup> “José María Martínez de las Rivas (1850-1913) fue un empresario pionero de la industria vizcaína que invirtió en minas, industria siderometalúrgica, eléctrica, navieras, Banca, etc. Fue cofundador de Astilleros del Nervión en 1889. Fue además diputado en las elecciones de 1891, candidato electo por Bilbao de 1896 a 1898 y obtuvo el escaño de senador en 1899, 1901 y 1903. Fueron constantes sus donativos a la Coral”. Citado en Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...*, p. 228.

mismo las corporaciones Provincial y Municipal, que los particulares de esta villa, demostrasen su regocijo de un modo culto y en armonía con lo que se festejaba.

Con este motivo acudió a la Sociedad Coral una comisión compuesta de representantes de dichas corporaciones y del vecindario, para que tomase parte en el concierto organizado y que se efectuó el 22 de septiembre en el teatro Gayarre, a lo que se accedió; mereciendo que a esta Junta diese aquella las más expresivas gracias por su cooperación.

La Sociedad Coral, por su parte, en conmemoración de tan fausto suceso y de otro no menos fausto para la familia de su socio protector señor Martínez de las Rivas, obsequió a éste con una brillante serenata en su Palacio de las Arenas, recibiendo con este motivo una prueba más de su consideración, que debe ser y es agradecida en lo que vale [...]”<sup>683</sup>.

Este concierto formaba parte de un amplio programa de festejos que una Comisión de la Villa había organizado. Con motivo de estas inauguraciones se hallaban presentes en Bilbao los Ministros de Marina y Fomento. La Comisión organizadora estableció una serie de actos para que los bilbaínos festejaran la concesión de estas obras a la par que agasajaban a los ilustres invitados<sup>684</sup>. Entre las actividades previstas se realizarían además del concierto en el Teatro Gayarre, regatas en la ría de Portugalete, la inauguración de unos astilleros, un partido de pelota en Abando, cucañas, fuegos artificiales y una corrida de toros en la que participarían dos de los matadores de más renombre de la época: Lagartijo y Guerrita.

La prensa publica el programa de la velada en el Teatro Gayarre así como los precios de las localidades a la venta.

“[...] PROGRAMA.

*Primera parte.*- 1º Overtura por la Orquesta, Mignon, (A. Thomas).

2º Aria de bajo de la ópera D. Carlos, con acompañamiento de piano, por el señor Arando, (Verdi).

3º *A.* La velocité (estudio), (Mathias), *B.* Serenata (Ketten). *C.* Polonesa en *la bemol*, (Chopin), por el Sr. Tragó.

---

<sup>683</sup> *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao. Año 1888*, pp. 7-8.

<sup>684</sup> “Fiestas en Bilbao”. *La Unión Vasco-Navarra*, año IX, nº 2931, viernes 21-IX-1888. “La Comisión de Festejos nombrada en esta villa para preparar los que han de celebrarse con motivo de la inauguración de las obras del puerto exterior en el Abra y la adjudicación de los cruceros a una casa vizcaína, ha dispuesto el siguiente programa [...] *Día 21.*- Por la tarde se celebrará la fiesta marítima para la inauguración de las obras del puerto y regatas en la ría de Portugalete. Por la noche banquete oficial en honor de los Excmo. Sres. Ministros de Marina y Fomento.

*Día 22.*- A mediodía expedición de los señores Ministros a las minas y al regreso inauguración de las obras del astillero en la fábrica *San Francisco* del Desierto. Por la noche gran concierto en el Teatro Gayarre; espléndida iluminación general.

*Día 23.*- Por la mañana cucañas y otras diversiones análogas, en el paseo del Arenal.

A las cuatro de la tarde partido de pelota de Abando. Por la noche fuegos artificiales en el muelle de la Naja.

*Día 24.*- Corrida de toros, lidiándose seis de la ganadería del Excmo. Sr. Conde de la Patilla, por las cuadrillas de *Lagartijo* y *Guerrita*. Iluminación general y como el día anterior fuegos artificiales en el muelle de la Naja.

Todos los días a las doce, música en el paseo del Arenal; por la noche iluminaciones y romería nocturna en la Plaza del Mercado y música en el paseo del Arenal. Se darán ranchos extraordinarios a los acogidos en las casas de beneficencia. Bilbao 16 de setiembre de 1888.- *La Comisión*”.

4º Cavatina de barítono de la ópera “Puritanos” por el Sr. Verger con acompañamiento de orquesta, (Bellini).

*Segunda parte.*- Sinfonía en *re menor*, (J. C. Arriaga) *Adagio-allegro, Andante, Minueto, Allegro*.

*Tercera parte.*- 1º “En el Bosque” Coro para orfeón, (Kücken).

2º *A. Serenata morisca*, (Chapí), *B. Berceuse*, (Chopin), *C. Pasquinade*, (Gottschalk), por el Sr. Tragó.

3º Fantasia militar para violín, por el Sr. Lizarralde con acompañamiento de orquesta, (Leonard).

4º *A. Ti-Rapirei*, (Tosti), *B. La Danza*, por el Sr. Verger con acompañamiento de piano, (Rossini).

5º “*Marcha de Tannhäuser*” por la orquesta, (Wagner)

A las 7 ½ de la noche.

*Precios.*- Palcos Proscenios, Bajos y Principales, 40 Ptas.- Proscenios Segundos, 20 id.- Palcos Segundos, 10 id.- Butaca con entrada 7,50 id.- Butaca de orquesta, 6 idem.- Asiento de Palco Bajo, 4 id.- Asiento de Galería Baja, 3 id.- Asiento de Delantera de Galería Principal, 4 id.- Asiento de 1ª fila de Galería Principal, 3 id.- Asiento de Galería Principal, 2,50 id.- Asiento de Delantera de Anfiteatro, 2, 50 id.- Asiento de 1ª fila de Anfiteatro, 2 id.- Asiento de Anfiteatro, 1, 50 id.- Entrada a Localidades, 1, 50 id. [...]»<sup>685</sup>.

Las obras del programa pertenecían a compositores del siglo XIX. Entre las de composición más temprana se encontraba la *Sinfonía en re menor* de Arriaga interpretada en la segunda parte de la sesión. En esta sinfonía, titulada por el compositor bilbaíno *Sinfonía a grande orquesta*, y en los tres cuartetos se pueden apreciar influencias de Mozart, Cherubini y Rossini. Arriaga utiliza la forma sonata clásica, pero introduciendo elementos estilísticos propios del romanticismo. Curiosamente el repertorio de Arriaga se había empezado a difundir en la década de 1880. Emiliano Arriaga, descendiente del compositor había recuperado algunas de las obras del compositor como los *Tres cuartetos*. En 1887 se creó en Bilbao la Comisión Permanente Arriaga presidida por Emiliano Arriaga, cuyo propósito era dar a conocer las obras del compositor. Esta entidad organizó un concierto el 27 de enero de 1888 en el Teatro Gayarre en el que se estrenaron varias obras de Arriaga, entre ellas la *Sinfonía en re menor*<sup>686</sup>. La interpretación de esta obra meses más tarde, en la sesión del 22 de septiembre, refleja el compromiso adquirido por la filarmonía bilbaína en la difusión de la obra de Arriaga.

Completaban el repertorio orquestal en esta sesión obras del repertorio sinfónico romántico como la *Overtura Mignon* del francés Ambroise Thomas que daba inicio al

---

<sup>685</sup> “Teatro Gayarre”. *La Unión Vasco-Navarra*, año IX, nº 2931, viernes 21-IX-1888.

<sup>686</sup> Nagore, María: “Arriaga Balzola, Juan Crisóstomo”, *DMEH*, Vol I, Madrid, SGAE, 1999, pp. 738-741. La autora cataloga esta obra como *Sinfonía en re mayor*. Estas discrepancias respecto a la tonalidad principal de esta obra pueden ser debidas a que en la partitura se producen varias modulaciones entre las dos tonalidades homónimas (*re mayor* y *re menor*).



concierto y la *Marcha de Tannhäuser* de Wagner, composición con la que finalizaba la velada. Estas dos obras eran habituales en el repertorio de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Tomás Bretón, que dirigía este concierto en el Teatro Gayarre, era el director de la agrupación madrileña en esta época (1885-91). El programa de la velada bilbaína se ajustaba en cierta manera a la estructura de las sesiones de la Sociedad de Conciertos durante la etapa de Bretón. Era frecuente que en la primera parte del concierto se interpretara una ópera, en la segunda una obra poliseccional como la sinfonía de Arriaga, y en la parte final una marcha o una danza.

Los demás números del programa estaban a cargo del Orfeón Bilbaíno y de los solistas participantes. En el programa de la agrupación coral solamente figuraba la obra del compositor alemán Friedrich Wilhelm Kücken titulada *En el bosque*. Como respuesta a los aplausos del público interpretarían el zortzico de José Antonio Santesteban *Ume eder bat* y el conocido *Guernicaco Arbola* de José María Iparraguirre. Una intervención tuvo solamente el violinista Lizarralde, que fue acompañado por la orquesta en su interpretación de la *Fantasia militar* de Leonard.

José Tragó ejecutó varias composiciones musicales para piano solo. Todas estas pequeñas piezas pianísticas eran habituales en su repertorio de los últimos años. Para este concierto el pianista recupera el estudio de Mathias *La Vélocité*, obra que no figuraba en el repertorio de sus últimos conciertos. Otras composiciones como la *Serenata Morisca* de Chapí o la *Pasquinade* de Gottschalk eran muy conocidas del público pues el pianista las había interpretado desde sus primeras apariciones ante la audiencia bilbaína. Una circunstancia similar sucedía con otras de las composiciones que componían el programa como la *Serenata Española* de Ketten, la *Polonesa en la bemol mayor* op. 53 de Chopin o la *Berceuse en re bemol mayor* op. 57 de Chopin, partituras que habían sido interpretadas en los conciertos con Sarasate en el Teatro Gayarre celebrados hacía dos años. Como obra fuera de programa el pianista interpretó la *Mazurca* de Godard.

Los cantantes participantes escogieron para esta sesión exclusivamente piezas del repertorio decimonónico italiano. Tanto el barítono Verger como el bajo Arando interpretaron fragmentos correspondientes a óperas italianas de Rossini, Bellini y Verdi y una canción del también italiano Paolo Tosti. Felipe Arando era un cantante

guipuzcoano que había viajado a Italia para perfeccionar sus estudios de canto. Tras diversos conciertos por ciudades italianas y peninsulares se estableció en Bilbao para ejercer de profesor de canto en la Academia Vizcaína de Música del Conservatorio Vizcaíno y en diversas agrupaciones corales<sup>687</sup>. Tanto Arando como Lizarralde eran dos representantes en esta sesión de los intérpretes vascos. Paradójicamente fue Verger quien interpretaría como obra añadida a las que figuraban en el programa el zortzico de Iparraguirre titulado *Adiós*, con el que obtuvo una gran ovación.

Bretón escribe en su diario su impresión sobre este concierto y comenta que el gran éxito de la velada lo obtuvo el barítono Verger.

“[...] Ensayamos y por la noche se verificó el concierto con hermosa concurrencia; me defendí bien, aunque la primera pieza (*Mignon*) la tocaron bastante mal; la *Sinfonía* salió bien y se repitió el *Minuetto* que es originalísimo. Tomaron parte Tragó, Lizarralde, Arando (bajo), Verger y el orfeón; pues de todos se llevó la palma Verger con sus antiquísimas farsas, porque su canto es una filfa continuada, pero los públicos creen que eso es mejor que sinfonías y concertistas, así se llamen Rubinstein, Sarasate, Tragó o Planté”<sup>688</sup>.

La prensa local no escatima elogios a la hora de valorar las actuaciones de los diferentes intérpretes. *El Noticiero Bilbaíno* alaba la ejecución de todos los participantes; sin embargo sus breves comentarios no se detiene en analizar ningún aspecto relativo a la interpretación. De Bretón se afirma que “hizo prodigios con su batuta”, se califica a Lizarralde y a Tragó como “artistas notabilísimos, en toda la extensión de la palabra, [que] arrancaron de la concurrencia aplausos tan atronadores como justos”. Sobre Arando se comenta que “rayó a una altura admirable y fue aplaudidísimo”, y del Orfeón Bilbaíno que “estuvo tan bien como siempre”. El periodista de este diario dedica un comentario un poco más extenso al barítono Verger, intérprete para el que tampoco faltan elogios sobre su admirable canto y su inspirada interpretación<sup>689</sup>. Realmente todos estos halagadores comentarios no nos aportan información alguna sobre la técnica interpretativa de los músicos.

El crítico, que firma con la inicial *B*, analiza en *La Unión Vasco-Navarra* la actuación de los artistas un poco más detenidamente. Su comentario sobre Tragó es uno de los más extensos de esta reseña periodística. Destaca su valía como pianista y su

---

<sup>687</sup> Leñena, Pello: “Arando, Felipe”, *DMEH*, Vol I, Madrid, SGAE, 1999, pp. 556-557.

<sup>688</sup> 22 de septiembre de 1888. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*... Op. cit., Vol II, p. 746.

<sup>689</sup> “El Concierto”, *El Noticiero Bilbaíno*, año XIV, nº 4438, domingo 28-IX-1888.

carácter modesto a la vez que narra los grandes aplausos que obtuvo del público bilbaíno.

“[...] Se oían en la sala los últimos aplausos prodigados a Arando cuando se presentó Tragó. Tragó reúne dos condiciones que pocas veces se encuentran juntas: el ser un gran pianista y a la par muy modesto. Que es un gran artista no nos cabía ningún género de duda, mas si hubiéramos tenido, el sábado la hubiéramos desterrado por completo. Los tres números que interpretó en la primera parte le valieron ruidosísimos aplausos, tanto más valiosos si se tiene en cuenta que aún no se ha borrado del público bilbaíno el recuerdo de Planté [...]. Volvió a presentarse Tragó, siendo recibido con nutridos aplausos. Hizo verdaderos prodigios interpretando la *serenata morisca*, de Chapí, una barcarola de Chopin y la *Pasquinade* de Goltchalk. A los aplausos que la ejecución de estas tres composiciones le valieron, correspondió Tragó sentándose de nuevo al piano y tocando una mazurca de Godard. Nueva ovación a nuestro querido amigo Tragó. Los estrechos lazos de amistad que con él nos unen no son obstáculo suficiente a que desde las columnas de nuestro periódico le tributemos un aplauso merecidísimo, cual merecidísimos fueron los que ayer oyó del público bilbaíno [...]”<sup>690</sup>.

También se describe la expectación que causaba en el público la interpretación de la sinfonía de Arriaga, pues ésta era la segunda vez que se ofrecía la obra en Bilbao. “La ansiedad de oírla era grande, tanto por los que habían asistido al concierto verificado en enero en el mismo teatro, cuanto por los que aún no habían tenido la dicha de escucharla. Con ella alcanzó el maestro Bretón una ovación merecidísima [...]”<sup>691</sup>.

Respecto a otros intérpretes, este comentario periodístico destaca aspectos como la mejoría en la técnica interpretativa del bajo Arando en comparación con conciertos anteriores. El periodista cuenta también el contratiempo ocurrido a Lizarralde al romperse una de las cuerdas del violín, mientras ejecutaba como propina la jota de Sarasate.

Las noticias sobre este concierto son recogidas por diarios madrileños como *El Liberal*. Un corresponsal en Bilbao envía un breve comentario sobre el concierto a la redacción madrileña. A pesar de su corta extensión hay en él espacio para elogiar el buen mecanismo y la expresión musical mostrados por Tragó en la sesión.

“[...] Toma parte en el concierto la orquesta dirigida por Bretón, ejecutando, entre otras obras, una preciosa sinfonía de Arriaga. Toman parte también el orfeón bilbaíno dirigido por Zabala, el violinista Lizarralde que emula las glorias de Sarasate, el pianista Tragó con su sorprendente

---

<sup>690</sup> “El Concierto del Sábado”, *La Unión Vasco-Navarra*, año IX, n° 2934, martes 25-IX-1888.

<sup>691</sup> *Ibidem*.

mecanismo y su brillantez que une a una exquisita dulzura, el bajo Arando muy discreto y el barítono Verger, tan apreciado por el público y que ha cantado con su bellissimo estilo y su elegante fraseo obras de Rossini, Tosti y Bellini. Todos han sido muy aplaudidos”<sup>692</sup>.

El prestigio de Tragó como intérprete y profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación se acrecienta en estos años. Prueba de ello es la biografía que sobre el músico escribe en *La Ilustración Española y Americana* el crítico Manuel García de Otazo. La revista inicia su número del 15 de noviembre de 1888 con esta reseña biográfica de Tragó. Junto a las palabras escritas por García de Otazo figura un retrato de José Tragó y otro del músico junto a sus discípulos más aventajados en el Conservatorio Madrileño.

Con motivo de la divulgación de estas páginas Tragó compone una partitura para piano que la revista ofrece a sus lectores. La obra lleva por título *Mazurca Melódica* y se publica fragmentada entre el número 19 y 20 de la revista. “Repátese en este número 4 páginas (las dos siguientes en el próximo), de la *Mazurca Melódica* compuesta para la ILUSTRACIÓN MUSICAL, por el distinguido profesor de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Don José Tragó”<sup>693</sup>.

La biografía de Manuel García de Otazo es una de las fuentes periodísticas de mayor importancia publicadas sobre el pianista madrileño. En ella el periodista narra los acontecimientos más importantes en la vida musical del pianista acontecidos hasta el año 1888. La biografía comienza relatando los primeros años de estudios del pianista en el Conservatorio Madrileño con Compta, la consecución del primer premio de piano de este centro y sus primeros conciertos en la capital española.

Comenta los triunfos obtenidos por el pianista en sus años en Francia como estudiante en el Conservatorio de París y luego en su etapa como concertista en diferentes ciudades francesas.

[...] se trasladó otra vez a la capital de Francia, dándose a conocer como excelente concertista en la sala Pleyel, a principios de 1880, y haciéndose oír, después, con igual aceptación que en ésta, en multitud de conciertos y *soirées*, con artistas notables, y con más especialidad en la

---

<sup>692</sup> *El Liberal*, año X, nº 3398, domingo 23-IX-1888, p. 2.

<sup>693</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año I, nº 19, 30-X-1888, p. 150-151. La *Mazurca Melódica* fue publicada por Antonio Romero en 1888.

sala de Érard, que es como si se dijera la aduana por que incesantemente pasan los pianistas más célebres del mundo [...]”<sup>694</sup>.

Posteriormente comenta otras actuaciones en España, su nombramiento como profesor del Conservatorio de Madrid en 1886 y su debut en este mismo año con la Sociedad de Cuartetos de Monasterio. Aunque estos datos son ya conocidos por nosotros, resulta interesante la valoración que se hace en esta biografía sobre la personalidad de Tragó, su faceta compositiva y su labor como intérprete y pedagogo. Otazo escribe sobre el carácter personal de Tragó que “es, como particular, una persona digna y de buen trato y maneras cultas y educadas”<sup>695</sup>.

Respecto a la labor compositiva, el periodista observa en las composiciones del breve catálogo de Tragó elementos de inspiración clásica y un predominio de aspectos melódicos. Esta opinión resulta algo chocante para nuestra mentalidad actual, pues las composiciones de Tragó se sitúan en la línea romántica de las pequeñas piezas para piano de salón.

“[...] Como compositor es poco conocido, por ser en corto número las piezas que ha compuesto; pero éstas, y en especial la que acompañamos, son de corte melódico, grato y sentimental del género bello y de cierto sabor al clasicismo que tanto ha cultivado su autor [...]”<sup>696</sup>.

Otazo valora la labor de Tragó al frente de su clase en la Escuela Nacional de Música “como maestro es de gran porvenir por su disposición para educar discípulos”. Realiza también una interesante y entusiasta valoración sobre la labor interpretativa de Tragó que nos acerca, aunque de manera escrita, a la técnica interpretativa del mismo.

“[...] como ejecutante y concertista, se encuentra a tanta altura, y es tal su organización singularísima, su especial pulsación, fuerte y aún fortísima unas veces, suave, delicada y medida hasta lo infinitamente apreciable otras, y su pasmoso mecanismo, que si estudiara asiduamente, y tal como lo viene haciendo, muchos años el insigne Planté, harían de él, sin duda alguna, un concertista preeminente y digno del aplauso universal de los países cultos”<sup>697</sup>.

Un año más tarde Tragó será objeto de un nuevo apunte biográfico realizado por el periódico *El Resumen*. Aunque en esta ocasión el comentario sobre Tragó es mucho más

---

<sup>694</sup> García de Otazo, Manuel “D. José Tragó y Arana”, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 20, 15-XI-1888, pp. 153-4.

<sup>695</sup> *Ibidem*.

<sup>696</sup> *Ibidem*.

<sup>697</sup> *Ibidem*.

breve, refleja el prestigio y popularidad que el pianista había adquirido en sus facetas pedagógica e interpretativa. Se augura un futuro lleno de triunfos para un artista que todavía goza de plena juventud.

“[...] Tragó no es solamente un pianista; es también un profesor excelente y un artista erudito y concienzudo [...].

En los últimos exámenes de la Escuela Nacional de Música y Declamación, ha presentado un plantel de pianistas que aumentarán la justa fama del maestro, por su número y por la habilidad y el buen gusto que ha sabido transmitirles”<sup>698</sup>.

#### GALERÍA NACIONAL

JOSÉ TRAGÓ



Retrato de Tragó que aparece en el periódico *El Resumen*<sup>699</sup>

Una de las primeras referencias que tenemos sobre la actividad interpretativa de Tragó en el año 1889 nos informa de una velada organizada por el concertista con motivo de su reciente adquisición de un piano de la marca *Steinway*. Esta audición se realizó el 9 de mayo, en ella participaron también el violinista Fernández Arbós, el violonchelista Agustín Rubio y el flautista González. A principios de este año Tragó, Arbós y Rubio habían formado la Sociedad de Música Clásica de Cámara, lo que explica que estos músicos tomaran parte en el estreno del Steinway adquirido por el pianista.

La prensa no informa sobre el repertorio tocado en esta ocasión, quizás ello es debido al carácter privado de esta velada. Sí nos ofrece datos sobre la sonoridad del piano, de cuya marca poseía la representación exclusiva para España la casa *Navas* de Madrid.

“[...] la *novedad* de ella era el escuchar un piano de un timbre tan delicioso y sonoridad tan potente, que en nada se parece a los que con frecuencia se presentan en los conciertos.

<sup>698</sup> “Galería Nacional. José Tragó”. *El Resumen*, año V, nº 1679, sábado 19-X-1889.

<sup>699</sup> *Ibidem*.

Según oímos, estas joyas artístico industriales se van generalizando entre los *amateurs*, citándose entre los que les poseen a los señores conde de Peñalver, marqués de Linares, de Sotolongo, Moret, etc; siendo más de *ochenta* los vendidos por la casa *Navas*, Fuencarral, 33, que posee la exclusiva<sup>700</sup>.

*La Ilustración Musical Hispano Americana* comenta que presenciando esta velada se encontraban algunas de las personalidades más notables del mundo musical madrileño. También menciona que se interpretaron obras selectas, aunque en el texto periodístico no se especifica el nombre de ninguna de las composiciones tocadas ni tampoco de las personalidades asistentes. Sí se alude a las grandes virtudes técnicas que poseía el piano como la potencia sonora, el mecanismo de repetición y las posibilidades expresivas que se conseguían al utilizar los pedales.

“El clásico pianista y maestro del Conservatorio Nacional de Música, Sr. Tragó, acaba de adquirir para su uso uno de los célebres pianos *Steinway*, verdaderas joyas artísticas que no tienen rival ni pueden compararse con ninguno de los que generalmente se oyen en los conciertos públicos.

Al inaugurarle [...] puso de relieve la potentísima y delicada sonoridad del famoso instrumento, su mecanismo, modelo de perfección y su admirable repetición, matizando con los pedales hasta lo inconcebible [...]”<sup>701</sup>.

El Steinway comienza a ser el piano preferido por los concertistas de la época. Esta reputación adquirida propició que la Casa Navas vendiese en pocos meses en España más de ochenta instrumentos de esta fábrica americana. Tragó había tocado por primera vez en un Steinway en el concierto ofrecido con Chapí en el Teatro de la Comedia en 1884.

De nuevo tenemos noticias de Tragó en el periodo estival relacionadas con la vida musical vizcaína. El 15 de agosto de 1889 Tragó participa como pianista en una misa con motivo de las fiestas de Portugalete. En esta función religiosa cantaba un coro de más de cuarenta voces dirigido por Cleto Alaña. Esta agrupación era acompañada al órgano por el organista de la parroquia Pedro Lizárraga, y por el piano a cuatro manos tocado por José Tragó y Javier Arisqueta. Otro de los colaboradores en esta función religiosa era el pianista Vicente Lozano, pianista de la Sociedad bilbaína *El Sitio*, que para la ocasión interpretaba una sonata en el ofertorio al órgano.

---

<sup>700</sup> *El Liberal*, año XI, nº 3618, lunes 13-V-1889, p. 4.

<sup>701</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 34, 4-VI-1889, p. 88.

Durante los años 80 se habían formado en Bilbao coros de jóvenes aficionados que interpretaban misas u otro tipo de composiciones religiosas que cantaban en las fiestas de los pueblos o en alguna solemnidad de la villa. Uno de estos coros era dirigido habitualmente por Cleto Alaña (sobrino de Lope Alaña) aunque también a veces realizaban esta función Enrique Diego o Aureliano Valle. Los integrantes de esta agrupación comenzaron a formar parte del Orfeón Bilbaíno, circunstancia que no impidió que siguieran reuniéndose para cantar misas bajo la dirección de Alaña<sup>702</sup>. En la actividad de estos coros podemos ver el germen del Orfeón Bilbaíno. El periódico *La Unión Vasco-Navarra* describe esta afición al canto coral en la provincia de Vizcaya.

“[...] El desarrollo de la afición al canto es mayor en Bilbao de día en día; decimos esto porque pocos veranos se han preparado tantas misas coreadas para cantarlas en los pueblos de la provincia, como el verano presente.

Una masa coral de treinta voces ensaya a diario en esta villa una de las misas de Gounod, y el Credo de la misa *Santa Cecilia* del mismo autor.

Esta masa coral, a la que se unirán apreciables jóvenes de Portugalete, cantará en aquella preciosa villa y en su parroquia durante la función religiosa de la mañana, el día de la Virgen de Begoña, festividad en el pueblo que se celebra con esplendidez.

En los ensayos a que hemos asistido se ha podido apreciar la buena interpretación de la Misa, y eso es debido en gran parte a los trabajos del joven director D. Cleto de Alaña. [...]”<sup>703</sup>.

La prensa nos informa sobre el desarrollo de esta función religiosa en Portugalete. El coro interpretó la *Misa breve* de Gounod a excepción del *Credo* que pertenecía a la *Misa de Santa Cecilia* del mismo autor. Esta última composición solía ser interpretada con frecuencia por el coro. Formaban parte de su repertorio habitual otras partituras como la misa de Gorriti, el *Stabat Mater* de Ledesma y algunos motetes. El comentarista, que firma como M, destaca entre otros aspectos de la misa, el brillante acompañamiento realizado por Tragó y Lizárraga en el momento del Credo.

“[...] Comenzó la misa, con asistencia del Ayuntamiento, y al entonarse los *Kiries* quedamos gratamente sorprendidos. Un nutrido coro de voces (pasarían de 40) bajo la batuta del joven profesor D. Cleto de Alaña, interpretó magistralmente la *misa breve* de Gounod, excepción del *credo* que fue el de la de Santa Cecilia del mismo autor.

La afinación y matices con que bordaron todos los números de la misa fue admirable. Las graves notas del órgano, tocado por el organista de aquella iglesia, señor Lizárraga, completaban el armonioso conjunto de las voces, destacándose en el *Credo* los brillantes arpegios y acompañamientos del piano tocado a cuatro manos, por el eminente pianista don José Tragó y el notable aficionado don Javier Arisqueta [...]”<sup>704</sup>.

---

<sup>702</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...*, pp. 213-214.

<sup>703</sup> “En la Villa”, *La Unión Vasco-Navarra*, año III, 11-VIII-18889, p. 130.

<sup>704</sup> “En Portugalete” *La Unión Vasco-Navarra*, año X, nº 3178, sábado 17-VIII-1889.



El Ayuntamiento de Portugalete dispuso un almuerzo para todos los participantes en la función religiosa. Al término de éste los comensales cantaron varias arias, coros y romanzas, que desembocaron en un improvisado concierto en el comedor en el que Tragó ejecutó cuatro piezas al piano.

“[...] Inútil es decir que siendo en su mayoría gente joven y bilbaína, el buen humor y la más cordial armonía reinó en toda ella. Pero al destaparse el *champagne*, subió algo la presión y se cantaron varios coros, arias y romanzas, terminando este improvisado concierto, que atrajo a los curiosos a la puerta del comedor, con cuatro piezas ejecutadas al piano por D. José Tragó, siendo a la terminación de cada una de ellas ruidosísimamente aplaudido [...]”<sup>705</sup>.

*Nihil* en *El Noticiero Bilbaíno* menciona también los festejos organizados en Portugalete durante los días 15 y 16 de agosto. Del primero de los dos días destaca el matutino pasacalles con el que una banda de tamborileros recorría las calles de la villa para acompañar a los vecinos y forasteros a la solemne misa. El periodista elogia la actuación del coro durante la ejecución del *Credo* y califica a Cleto Alaña como *todo un artista* por haber conseguido que el coro lograra una ejecución tan meritoria. También ensalza la actuación de Tragó, al que califica de eminente pianista, y del organista Lizárraga, por su contribución en la organización de esta función religiosa. “En esta misa tuvimos el gusto de oír al eminente pianista Sr. Tragó, y a la vez el organista Sr. Lizarraga, ha tenido el buen acierto de traer tan escogido y nutrido personal, que han sabido dejar su pabellón muy bien puesto”<sup>706</sup>.

---

<sup>705</sup> *Ibidem*.

<sup>706</sup> Nihil, “Carta de Portugalete”. *El Noticiero Bilbaíno*, año XV, nº 4747, domingo 18-VIII-1889.

## **CAPÍTULO 5. LA ACTIVIDAD INTERPRETATIVA DE TRAGÓ EN LAS DÉCADAS DE 1890 Y 1900**

### **5.1. LA ACTIVIDAD INTERPRETATIVA DE 1890 A 1892**

#### **5.1.1. Los conciertos del año 1890.**

José Tragó realiza una labor interpretativa muy activa durante el año 1890. Tragó, Arbós, Rubio, Urrutia y Gálvez continúan ofreciendo conciertos en la Sociedad de Música Clásica *di Camera*, agrupación que ellos mismos habían creado en el año 1889. Este quinteto de cámara ofrecerá dos nuevas series de conciertos en el año 1890. La primera de ellas se celebrará en el mes de enero y la segunda durante noviembre y diciembre.

Con motivo del nacimiento de esta formación, Tragó había abandonado su colaboración como pianista de la Sociedad de Cuartetos que dirigía Monasterio. No obstante, la vida de la sociedad *di camera* es efímera y será en este año de 1890 cuando finaliza su actividad. En 1891 José Tragó vuelve a tocar junto con la Sociedad de Cuartetos acompañándoles hasta su disolución en enero de 1894.

Además de la interpretación de música de cámara, Tragó ofrece durante 1890 dos conciertos en el Teatro del Príncipe Alfonso en los que colabora con la Sociedad de Conciertos de Madrid y otro concierto en el Teatro de la Comedia.

Localizamos en el mes de enero una de las primeras referencias periodísticas del año 1890 sobre Tragó. El pianista participa en un acto popular de condolencia ante la muerte del tenor Gayarre. Admiraba profundamente a este cantante y era asiduo espectador de las óperas que cantaba; de manera que cuando éste falleció Tragó prácticamente dejó de asistir a representaciones de ópera<sup>707</sup>.

La triste noticia de la muerte de Gayarre provocó un profundo abatimiento en toda la sociedad madrileña. La prensa menciona el nombre de Tragó entre una serie de

---

<sup>707</sup> Testimonio de Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

personalidades que se habían desplazado hasta el domicilio del cantante para mostrar su pesar a la familia.

“[...] *Todo Madrid* ha dejado su firma y su tarjeta en aquella mesa. Los coches formaban larga fila en la calle de Carlos III, y de ellos se veía bajar a casi todas las notabilidades de Madrid. Imposible es citar las numerosas firmas que hemos leído; políticos, aristócratas, artistas, literatos, militares, periodistas, admiradores de Gayarre, compañeros, empleados del teatro Real, acudían varias veces a saber noticias. Entre los nombres más notables recordamos los de Castelar, Canovas, Martos, Capdepón, Pérez Galdós, Conde de Morphy, Echagüe, Roca de Togores, Superunda, Navarro Rodrigo, Echegaray, Bretón, López Domínguez, Tragó, Leopoldo Cano, Fernán Núñez, Castro y Serrano, Villasegura, Lagartijo por telegrama, la Van-Zandt, Mélida, Pavía, Duque de Medina Sidonia, etc. [...]”<sup>708</sup>.

### 5.1.1.1. Segunda colaboración con la Sociedad de Conciertos de Madrid.

En marzo de 1890 José Tragó actúa por segunda vez con la Sociedad de Conciertos que dirigía Tomás Bretón. Hacía 12 años que el pianista no tocaba con esta orquesta madrileña, ya que su anterior colaboración había tenido lugar en marzo de 1878.

La Sociedad de Conciertos de Madrid había programado para esta vigésimo quinta temporada del año 1890 una serie de diez conciertos que se celebrarían en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid. Los conciertos se realizarían los domingos 2, 9, 16 y 23 de febrero, 2, 9, 16 y 30 de marzo, y 6 de abril, comenzando a las dos y media de la tarde. Tragó participa en el sexto concierto de la temporada, celebrado el 9 de marzo.

Para esta temporada la Sociedad contaba con la colaboración extraordinaria de un cuarteto vocal y un coro para la ejecución del oratorio de Bretón *El Apocalipsis* y con la participación de José Tragó en uno de los conciertos de la serie. José Tragó es el único intérprete que interviene como solista invitado en las sesiones del año 1890<sup>709</sup>.

---

<sup>708</sup> “¡Gayarre ha muerto!, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 48, 13-I-1890, p. 198.

<sup>709</sup> *El Imparcial*, año XXIV, nº 8149, viernes 24-I-1890. “Sociedad de Conciertos.- Al cumplir el año vigésimo de su fundación, la activa sociedad de Conciertos de Madrid, que dirige el maestro Bretón, anuncia una serie de diez sesiones musicales, en las cuales se ejecutarán, entre otras obras nuevas, las siguientes.

Preludio de *Tristán e Isolda*, de R. Wagner; sinfonías 4ª y 7ª, de A. Bruckner; *Wallenstein*, trilogía de V. D’Indy: obras de Reinhold, Goldmark, Reisleer, Hartmann, de autores nacionales, y un oratorio a cuarteto, coros y orquesta, titulado *El Apocalipsis*, del actual director de esta Sociedad.

Entre las de su vasto repertorio, tendrán lugar preferente la 2ª sinfonía de Mozart, 4ª y 5ª de Beethoven, la obertura y los intermedios completos de *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, las *Escenas venecianas*, de Mancinelli, etc. También, y para dar mayor variedad a estas sesiones, en una de ellas tomará parte el aplaudido pianista Sr. Tragó. El último programa será elegido como el año anterior, por sufragio. [...]

El precio de abono para los diez conciertos es el siguiente:

La temporada de 1890 se incluía dentro de la tercera etapa en el desarrollo de la Sociedad de Conciertos. Este periodo denominado por el profesor Ramón Sobrino como *normalización de la actividad sinfónica* (1877-1891) corresponde a los años en los que la dirección de la orquesta es ocupada por Mariano Vázquez (1877-1884) y Tomás Bretón (1885-1891). La presidencia de la Sociedad es ocupada primero por el Marqués de Bogaraya, y después por el Conde de Morphy. Entre las novedades que aparecen en este periodo destacan la introducción del sufragio del público para determinar las obras a ejecutar en algunos programas y la apertura hacia el repertorio wagneriano<sup>710</sup>.

La estructura del programa de esta velada es tripartita y se ajusta a la distribución habitual de los programas ejecutados durante el periodo de dirección de Bretón. En la primera parte se encuentra una obertura de inicio de concierto tomada en esta ocasión de una obra lírica. La acompañan dos pequeñas obras de Massenet y una danza. La segunda parte comprende una obra en varios tiempos; si bien en esta parte se solían interpretar sinfonías, en este caso se sustituye por el concierto para piano y orquesta de Beethoven. Por último la tercera parte se compone de tres obras, una obertura perteneciente a una ópera, la fantasía de Liszt interpretada por Tragó y una danza final, representada por la polonesa de Marqués.

Tragó conservó en su álbum de prensa particular el programa original de esta velada. El pianista también recopila las reseñas biográficas que sobre su trayectoria artística figuraban en los programas de mano<sup>711</sup>.

---

Palcos platea y entresuelo, sin entrada, 200.- id. principales, sin id., 150.- id. de anfiteatro, sin id., 50.- Butaca, con entrada, 40.- Delantera de galería de platea, con id. 20.- Asiento de id. id., con id, 12,50.- Delantera de galería principal, con id., 15.- Asiento de id. id. con id, 10.

Y el precio para cada concierto será:

Palcos plateas y entresuelo, sin entrada, 25 pesetas en el despacho y 30 en la contaduría.- Idem principales, sin id., 20 y 25.- Idem de anfiteatro, sin id., 6 y 8.- Butaca con entrada, 5 y 6. -Delantera de galería platea, con id., 2, 50 y 3. --Asiento de id. id. , con id., 1,50 y 1,75.- Delantera de galería principal, con id., 2 y 2, 50.- Asiento de id. id .con id., 1, 25 y 1, 50.- Entrada para palco de caballero, 1 y 1, 25- Id para palco, 1 y 1. El abono se abrirá el viernes 24 de enero en el Salón Romero (Capellanes 10) [...]"

<sup>710</sup> Sobrino, Ramón: "La música sinfónica en el siglo XIX"..., p.316.

<sup>711</sup> Programa del concierto celebrado el 9 marzo 1890. Álbum de prensa de José Tragó. Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial.

Estos son algunos de los aspectos biográficos que los programas del concierto incluían. Álbum de prensa de José Tragó. Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial.

"Tragó y Arana (D. José). – Nació en Madrid el 25 de Septiembre de 1856. Fue discípulo en nuestra Escuela de Música del inolvidable maestro Compta, obteniendo el primer premio en la enseñanza de Piano el año 1870, antes de haber cumplido 14. En 1875 pasó a París, continuando sus estudios en aquel Conservatorio, bajo la dirección de Mr. Mathias, obteniendo también allí, poco tiempo después, el primer



En el repertorio ofrecido por la orquesta de la Sociedad de Conciertos predominaban las obras de compositores románticos. Para esta sesión la agrupación se había decantado por la ejecución de obras de compositores franceses como Massenet, Saint-Saënt, o vinculados a la música de este país como Meyerbeer. Completaban el repertorio una obra del italiano Rossini y en representación de la composición española se encontraba solamente la Polonesa de Marqués que cerraba el programa. Esta

premio. En la temporada de 1878 tomó parte en nuestros Conciertos con éxito verdaderamente extraordinario, éxito que se repitió en París y en cuantos puntos tocó, así en Francia como en España. Vacante en la escuela de Madrid una plaza de profesor de Piano, por fallecimiento del malogrado Power, la ganó por unanimidad, tras de ruda oposición, nuestro biografiado. Tan conocido y admirado es Tragó del público, que, en realidad, huelgan detalles. Es tan eminente como modesto, hasta el punto de haberse negado a facilitarnos dato alguno propio; pero esto no nos ha de impedir asignarle el lugar que, en nuestro sentir, le corresponde, lugar tan alto, que no tememos pasar por exagerado si le consideramos, como pianista, al mismo nivel de lo mejor que hay en el mundo musical”.

“José Tragó.

Este eminente pianista español, profesor por oposición de la Clase superior de piano del Conservatorio de Música de Madrid, nació en esta Corte el 25 de Septiembre de 1857. Su talento y condiciones eran tan extraordinarias para el estudio de piano, que a los 13 años obtenía el *primer premio por unanimidad* en el concurso público de nuestro Conservatorio, siendo su profesor el inolvidable Eduardo Compta, con el que continuó dicha enseñanza hasta el año 75 en que pasó a París ingresando en la clase del celebrado *Mr. Mathias* de aquel Conservatorio y alcanzando dos años después el *primer premio*.

Entre sus éxitos más ruidosos recordamos el de 1878 al ejecutar el Concierto 3.º de *Beethoven* con la Sociedad de Conciertos, dirigida entonces por el reputado Maestro Vázquez; así como el 80 en la Sala de Pleyel (de París), recorriendo otras ciudades francesas con grandes triunfos.

Regresó a España el 82 y después de popularizar su reputación en Barcelona y Bilbao, en grandes Conciertos, sorprendió verdaderamente en el notabilísimo que en mayo del 84 dio en esta Corte (Teatro de la Comedia), interpretando en un magnífico piano *Steinway*, obras de *Rubinstein*, *Liszt*, *Chopin*, etc., y muy acertada la elección del 5.º Concierto del gran *Beethoven* para su nueva exhibición de hoy con la Sociedad de Conciertos, dirigida por el insigne Maestro Sr. Bretón, por haberse señalado como un excelente intérprete de los grandes Maestros clásicos, en las sesiones verificadas por la Sociedad de Cuartetos y *Música clásica di Camera*”.

*Polonesa n° 4 en si bemol* había sido compuesta en 1879 con motivo del enlace del rey Alfonso XII con la archiduquesa María Cristina de Habsburgo-Lorena y había sido estrenada en un concierto oficial en el Teatro Real de Madrid<sup>712</sup>.

En el repertorio interpretado por el pianista invitado a la sesión, José Tragó, figuraba el concierto n° 5 en *mi bemol mayor* op. 73, conocido popularmente como “El Emperador”. Esta obra compuesta en 1809 pertenece al periodo intermedio del autor (1802-12/14) en el que empiezan a aparecer nuevas estructuras y formas que anuncian el romanticismo. La obra está compuesta para una orquesta de proporciones clásicas, sin embargo la parte solista exige un instrumento moderno que hasta el momento no habían demandado los conciertos de Mozart o los primeros de Beethoven.

No era la primera vez que Tragó interpretaba este concierto. En abril de 1872, en un concierto dado a beneficio del propio pianista, Tragó lo había tocado en compañía de la orquesta que dirigía su maestro Eduardo Compta. En aquella ocasión en el programa se especificaba que era la primera audición de este concierto en Madrid. No tenemos noticias de que Tragó haya interpretado esta obra en otras ocasiones; no obstante en su repertorio figuran interpretaciones de otros conciertos para piano y orquesta de Beethoven como el n° 3 en *do menor* op. 37 ejecutado en la anterior colaboración con la Sociedad de Conciertos madrileña en 1878.

Además de esta obra para piano y orquesta Tragó interpreta en la última parte de la sesión una fantasía para piano solo de Liszt. La *Fantasia* sobre la Tarantela de *La Muette di Portici* de Auber, forma parte de una serie de paráfrasis lisztianas basadas en temas de óperas. Éstas suelen tomar un aria o escenas para formar así una especie de resumen de la obra, en este caso la inspiración se basa en la Tarantela de la obra de Auber. Esta obra fue compuesta en 1846 y en su título llevaba el calificativo de “di bravura”, término que hace referencia a la dificultad interpretativa que entrañaba esta obra.

Tragó solía incluir en su repertorio obras del compositor húngaro como las *Rapsodias* o el arreglo de la *Fantasia Wanderer* de Schubert; sin embargo esta es la

---

<sup>712</sup> Sobrino, Ramón: “Marqués García, Pedro Miguel”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 1999, p. 206.

primera referencia que tenemos sobre la interpretación de Tragó de esta *Fantasia* sobre la *Muette di Portici* de Auber. Gracias a las críticas de prensa sabemos que además de las obras programadas el pianista interpretó en la última parte de la sesión la *Serenata Española* de Ketten, la *Mazurca* de Godard y un *Nocturno* de Chopin. Estas obras eran habituales en las actuaciones de Tragó. El pianista solía ofrecerlas como propina, lo que nos hace suponer que eran unas composiciones que resultaban del agrado del público.

Las críticas periodísticas elogian unánimemente la interpretación del pianista durante este concierto. *El Liberal* destaca la concurrida asistencia al concierto para el que no quedaba ni una sola localidad desocupada. Destaca la interpretación de la orquesta del *Ángelus* de Massenet y la *Danza Macabra* de Saint-Saëns en la primera parte, y de *La Estrella del Norte* de Meyerbeer y la *Cuarta Polonesa* de Marqués en la tercera sección.

Respecto a José Tragó, la crítica resalta su ejecución en la segunda parte del concierto de Beethoven. El pianista, que ya goza de una importante fama como concertista, no defrauda las expectativas creadas. Tras su intervención obtiene numerosos aplausos y como prueba de gratitud los profesores de la Sociedad de Conciertos le obsequiaron con una corona de plata y oro.

“[...] La novedad del programa era el eminente pianista Sr. Tragó, que desde 1878 no tomaba parte en los conciertos del Príncipe Alfonso. El distinguido profesor del Conservatorio no necesita elogios. ¿Quién no le conoce? ¿Quién no le ha aplaudido? ¿Quién no le admira? Ayer ejecutó de un modo admirable en la segunda parte el *Quinto concierto en mi bemol* de Beethoven. Fue ruidosamente aplaudido. Los profesores de la Sociedad de Conciertos le regalaron una preciosa corona.

En la tercera parte, el Sr. Tragó puso aun mejor de manifiesto sus poderosas facultades, interpretando de un modo primorosísimo la *Fantasia* sobre la tarantela de *La Muette di Portici* de Auber, arreglada por Liszt; la *Serenata española* de Ketten; una *Mazurca* de Godard, y un *Nocturno* de Chopin [...]”<sup>713</sup>.

*El Correo* coincide con *El Liberal* en destacar la ejecución de la orquesta del *Ángelus* de Massenet y la *Danza Macabra* de Saint-Saëns, aunque se opina que son obras ya muy conocidas del público madrileño. Se subraya el talento interpretativo de Tragó en especial en la ejecución del concierto de Beethoven.

---

<sup>713</sup> *El Liberal*, año XII, nº 3920, lunes 10-III-1890.

“[...] El Sr. Tragó ya tiene bien acreditada su fama de notable pianista, y no necesita, en verdad, una prueba tan gallarda como nos ha dado esta tarde de su talento músico, para convencernos de que es un artista de primer orden.

Acompañado de la orquesta, hizo verdaderos primores de ejecución en el Concierto en *mi bemol* del insigne Beethoven. A igual altura estuvo en la fantasía sobre la Tarantela de la *Mutta di Portici* de Auber; [...]”<sup>714</sup>.

*La Época* dedica la mayor parte de su crítica a la actuación de Tragó. Se califica a su interpretación con adjetivos como primorosa, perfecta, severa y gallarda. Tragó vence cualquier dificultad gracias a su sorprendente mecanismo, lo que le reporta grandes aplausos tanto del público como de la propia orquesta.

“[...] En la segunda parte, el eminente pianista Sr. Tragó, a quien tanto ha admirado el público en las Sociedades de cuartetos de que forma parte, ha interpretado con admirable maestría el *quinto concierto en mi bemol* [...]

El Sr. Tragó lo ha ejecutado de una manera primorosa y perfecta, luciendo su mecanismo para el que no hay dificultades, y su severo modo de interpretar los clásicos. También venció gallardamente los temibles pasos que Liszt se complació en sembrar en su fantasía de la *Mutta di Portici*, [...] los grandes aplausos que resonaron en todo el teatro, tanto en el público cuanto en la orquesta, obligaron al señor Tragó a presentarse varias veces en escena, recibiendo, como consagración de tan gran triunfo, una corona de plata y oro, que la Sociedad de Conciertos dedica al eminente artista [...]”<sup>715</sup>.

También la crítica del *Día* presta especial atención a la actuación de Tragó, pues según este diario la única novedad del programa era la actuación del pianista, circunstancia suficiente para que al concierto acudieran todos los aficionados de Madrid. El periódico inserta entre sus comentarios unas palabras atribuidas a Sarasate en las que el violinista navarro manifiesta su admiración por Tragó:

“[...] No hay para qué referir cómo ha tocado el eminente profesor de la Escuela Nacional de Música. De él ha dicho el célebre Sarasate: “Es un artista que honra a su patria”; y el público, de acuerdo sin duda con esta opinión, ha tributado al Sr. Tragó las más ruidosas manifestaciones de entusiasmo, comparables tan sólo a las que excita Sarasate [...]”<sup>716</sup>.

La gran demanda de localidades para este concierto es uno de los aspectos que destaca el periódico *La Iberia*. El diario comenta que se llegaron a vender todas las localidades, hecho que aprovecharon los revendedores para vender los billetes a precios escandalosos. La crítica califica el concierto como brillante y destaca la ejecución magistral del pianista.

“[...] El concierto fue brillante.

---

<sup>714</sup> *El Correo*, año XI, n° 3625, domingo 9-III-1890.

<sup>715</sup> *La Época*, año XLII, n° 13485, domingo 9-III-1980.

<sup>716</sup> *El Día*, n° 3543, domingo 9-III-1890.



Tragó obtuvo ovaciones continuadas y ruidosas, ejecutando de manera magistral el hermoso concierto en *mi bemol* de Beethoven, y la fantasía de Liszt sobre motivos de la tarantela de la *Mutta di Portici*.

El público, que no se cansaba de saborear las bellezas exquisitas de ejecución y sentimiento que realizaba el diestrísimo pianista, obligó a éste a aumentar el programa con tres piezas de gracia [...]<sup>717</sup>.

Las críticas de *La Correspondencia de España* y *El Resumen* son más escuetas en comentarios sobre el concertista. *La Correspondencia* se detiene más en indicar las obras orquestales que obtuvieron mayor éxito como la *Danza Macabra* de Saint-Saëns y la *Cuarta polonesa* de Marqués. No encontramos una valoración de la técnica interpretativa de Tragó. La crítica se limita a comentar los aplausos y el éxito obtenidos por el pianista y las felicitaciones que recibió al final del concierto de parte de maestros y amigos suyos<sup>718</sup>. Curiosamente la crítica de *El Resumen* evita los comentarios sobre la interpretación del concierto de Beethoven para centrarse en la ejecución de la tarantela de *La Muette di Portici* de Liszt “ejecutada al piano por el Sr. Tragó, con tal delicadeza y tal sentimiento artístico, que seguramente nunca habrá resultado mejor ejecución de la hermosa fantasía del insigne maestro húngaro”<sup>719</sup>.

Una crítica mucho menos favorable la encontramos en el diario *El Globo*. El periódico muestra su desacuerdo con el programa escogido por la Sociedad de Conciertos. Considera que las obras ejecutadas no son las adecuadas para una orquesta como la de la Sociedad de Conciertos, incluso se llega a calificar al concierto de Beethoven como obra de poco interés.

“[...] El programa dejó bastante que desear. No figuraba en él ninguna de las grandes obras que provocan el entusiasmo del público. Aún el quinto concierto en *mi bemol* para piano, con acompañamiento de orquesta, de Beethoven, es, de los del insigne maestro, el que menos interés despierta en el auditorio que concurre a estas sesiones.

La ópera de la *Gazza Ladra*, de Rossini, la *serenata* y el *Ángelus*, de Massenet, y la fantasía sobre la tarantela de la *Mutta di Portici*, son obras de escasa importancia para una sociedad tan ilustre como la Sociedad de Conciertos, que pone tanto esmero en la elección de programas [...]<sup>720</sup>.

Los comentarios son más benévolos en lo que concierne a la interpretación de Tragó. la crítica muestra su conformidad con las obras seleccionadas por el pianista en la última parte del concierto.

---

<sup>717</sup> *La Iberia*, año XXVII, n° 11908, lunes 10-III-1890.

<sup>718</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, n° 11662, lunes 10-III-1890.

<sup>719</sup> *El Resumen*, año VI, n° 1811, domingo 9-III-1890.

<sup>720</sup> *El Globo*, año XVI, n° 5238, lunes 10-III-1890.

“[...] El distinguido pianista Sr. Tragó ejecutó al piano el concierto de Beethoven y la tarantela de la *Mutta*, arreglada por Liszt, mereciendo una ruidosísima ovación, y el honor de ser llamado varias veces al proscenio. Terminada la tarantela el público se empeñó en que el concertista se sentase de nuevo al piano. El Sr. Tragó nos hizo oír una mazurca, una vals y una melodía, que si son de gran mérito, dieron ocasión al pianista para lucir su habilidad, su ejecución y su maestría [...]”<sup>721</sup>.

El crítico del *País* que firma como A., inicial que posiblemente corresponde a A. Melantuche, coincide con su colega de *El Globo* en señalar la poca novedad que ofrecía el programa ejecutado por la orquesta, constituido por composiciones ejecutadas en anteriores ocasiones.

“[...] la overtura de *la Gazza Ladra*, por ejemplo, y la de *La Estrella del Norte* no debieron figurar en el programa; la primera porque está sabida y resabida hasta la saciedad, y la segunda porque la hemos oído infinidad de veces en el teatro, y no es cosa de repetirla en unos conciertos que se ha dado en llamar clásicos; pero por lo visto la cuestión es salir del paso con el menor trabajo posible [...]”<sup>722</sup>.

Sin embargo, los comentarios sobre Tragó son totalmente favorables. Se destaca la naturalidad con la que el pianista vence los pasajes de gran dificultad técnica, y la magistral interpretación que imprimió al concierto de Beethoven. Solamente se reseña un aspecto negativo que no guarda relación con el pianista sino con el instrumento empleado en el concierto. Según este crítico el piano del concierto resultó de “sonido algo seco”<sup>723</sup>.

“[...] El atractivo de la de ayer fue el Sr. Tragó que nos hizo oír magistralmente interpretado el concierto en *mi bemol* de Beethoven.

Tragó es una pianista excepcional. Tiene un mecanismo perfecto que arranca aplausos hasta a los más indiferentes.

Para él no hay dificultades. Los pasajes más escabrosos, aquellos en que otros concertistas riñen verdaderas batallas para interpretarlos, los hace Tragó con la mayor naturalidad. Diríase que el piano le obedece a la más ligera indicación y las teclas se mueven por la voluntad del pianista y no al impulso de sus dedos [...]”<sup>724</sup>.

Guerra y Alarcón, en *La Justicia*, realiza una crítica bastante más indulgente sobre el repertorio orquestal. Destaca la buena ejecución de todos los números que figuraban en el programa. La repetición de varias composiciones de la primera y tercera sección hizo que prácticamente se escuchase por duplicado el repertorio de la velada.

---

<sup>721</sup> *El Globo*, año XVI, nº 5238, lunes 10-III-1890.

<sup>722</sup> A., *El País*, año IV, nº 986, lunes 10-III-1890.

<sup>723</sup> *Ibidem*.

<sup>724</sup> *Ibidem*.

El crítico considera a Tragó un gran pianista. Admira su prodigiosa y delicada ejecución que logra obtener del piano los más variados efectos y sonoridades. Guerra y Alarcón resalta la acertada conjunción de sonoridades que lograron la orquesta y el solista en el concierto de Beethoven. No obstante para el periodista, fue en la paráfrasis de Liszt donde Tragó mostró con más contundencia sus facultades técnicas.

“[...] En la segunda parte, ostentaba el programa el quinto concierto en *mi bemol* (ob. 73) de Beethoven, para piano con acompañamiento de orquesta, que tocó el insigne pianista español José Tragó.

El instinto del numeroso público que llenaba por completo la sala del teatro, adivinó que se hallaba en presencia de un gran pianista. [...]

El Sr. Tragó, a quien ya he juzgado con ocasión de las sesiones de música clásica, es un pianista sobrio y serio. Tiene ejecución prodigiosa que forma felicísimo contraste con la gracia, el sentimiento, la exquisita delicadeza, la admirable y portentosa corrección y claridad que siempre emplea, consiguiendo efectos originalísimos, muchos de los cuales no es fácil ni comprender cómo los obtiene. [...]

Pero donde el Sr. Tragó puso más de relieve sus grandes facultades, fue al interpretar la fantasía de la tarantela de *La Mutta di Portici*, de Auber, arreglada por Liszt. A la terminación de esta pieza, el público premió con ruidosísimos aplausos aquella ejecución en que los diversos sonidos del piano formaban un todo armónico, notable por la delicadeza en los matices, por la precisión en los pasajes de agilidad, por la expresión, en fin, que el pianista prestaba a las inspiradas melodías de la obra [...]<sup>725</sup>.

La repercusión de este acontecimiento musical hizo que las noticias sobre el mismo llegaran hasta las provincias españolas. La prensa vizcaína se hace eco del concierto y transcribe en sus páginas algunos de los comentarios realizados por los diarios madrileños como *El Día* y *La Época*. Además aprovecha esta circunstancia para realizar un breve recordatorio sobre la trayectoria interpretativa de Tragó en la ciudad de Bilbao. Se menciona su actuación en el Salón del Instituto Vizcaíno, sus conciertos con Fernández Arbós y el celebrado para la adjudicación de los cruceros de combate. Los periodistas bilbaínos envían un telegrama al pianista para darle la enhorabuena y mostrar su amistad.

“[...] nosotros que nos honramos con su amistad, sigamos con verdadero interés al ya eminente pianista en su gloriosa carrera artística, alegrándonos con sus triunfos y tomando parte en las ovaciones que a su talento y habilidad se prodigan por todas partes.

Y una de las más entusiastas y ruidosas que ha obtenido el Sr. Tragó ha sido la del pasado domingo, al ejecutar en el concierto que ese día tuvo lugar en el Circo del Príncipe Alfonso de Madrid el *Quinto concierto en mi bemol*, de Beethoven.

Por telegrama que recibimos ese mismo día, teníamos noticia de la inmensa ovación que nuestro amigo había recibido, ovación que ha pasado los límites del entusiasmo. [...]

---

<sup>725</sup> Guerra y Alarcón, “Sociedad de Conciertos. Sexta audición”. *La Justicia*, año III, nº 798, domingo 9-III-1890.

Unidos al Sr. Tragó con una amistad casi fraternal, hemos gozado con su triunfo y en unión de otros varios amigos de esta villa hemos felicitado calurosamente por telégrafo al célebre y laureado artista [...]<sup>726</sup>.

El éxito de esta velada promueve que José Tragó vuelva a tocar junto a la Sociedad dirigida por Bretón en un concierto extraordinario celebrado el 13 de abril de 1890. La Sociedad de Conciertos solía realizar un concierto extraordinario una vez que finalizaban las sesiones programadas por la orquesta para la temporada. El último concierto de abono de esta temporada vigésimo quinta había tenido lugar el domingo 6 de abril. La Sociedad organiza este concierto extraordinario una semana más tarde y en él interpreta las obras y los autores que más éxito han logrado durante esta temporada. Durante esta época la Sociedad de Conciertos había introducido el sufragio del público con el fin de que éste participara en la configuración de los programas de la orquesta.

La distribución de las obras en el programa extraordinario guarda semejanzas con el anterior concierto en el que participa Tragó celebrado el 9 de marzo. Su estructura es también tripartita y el pianista actúa en la segunda parte del concierto interpretando el cuarto concierto para piano y orquesta de Rubinstein, y en la última parte de la sesión tocando dos obras de Liszt.

**Teatro del Príncipe Alfonso**

*SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID*

BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAESTRO

**SEÑOR BRETÓN**

AÑO XXV. — 1890

**CONCIERTO INSTRUMENTAL EXTRAORDINARIO**

el domingo 13 de Abril, á las **DOS EN PUNTO** de la tarde

EN EL QUE TOMARÁ PARTE EL ÚNICO PIANISTA ESPAÑOL

**Sr. TRAGÓ**

**PROGRAMA OFICIAL**

PRIMERA PARTE

1.º Overture de <b>Los Mosqueteros de la Reina</b> .....	Halevy.
2.º <i>Canzonetta</i> para instrumentos de arpa .....	Mendelssohn
3.º <b>Orestes</b> , poema sinfónico (1.ª vez) .....	M. de Lara.
4.º Danza de <b>Sansón y Dalila</b> .....	Saint-Saëns.

Descanso de quince minutos

SEGUNDA PARTE

5.º <b>Concierto en Re menor</b> (obra 70) para Piano con acompañamiento de Orquesta, ejecutado por el Sr. TRAGÓ:	
I. <i>Moderato assai</i> .— <i>Allegro</i> .....	Rubinstein.
II. <i>Andante</i> .....	
III. <i>Allegro</i> .....	

Descanso de quince minutos

TERCERA PARTE

6.º Final de <b>Las Valkirias</b> .....	Wagner.
7.º <b>a</b> Melodía húngara .....	Liszt.
<b>b</b> <i>La Campanella</i> , capricho .....	
<small>Ejecutadas al Piano por el Sr. TRAGÓ.</small>	
8.º Marcha de <b>El Profeta</b> .....	Meyerbeer.

Se amplían al público no entre ni salga en la Sala durante la ejecución de las piezas

El Piano *Grand* *cola* que se emplea en este Concierto, procede de la acreditada Fábrica **ERARD**, de París.

<sup>726</sup> “Don José Tragó”, *La Unión Vasco-Navarra*, año XI, n° 3350, jueves 13-III-1890.

La primera parte, fiel a los esquemas de los programas dirigidos por Bretón, constaba de cuatro obras. La primera de ellas era una obertura de inicio de concierto tomada de la obra lírica del francés Halévy *Los Mosqueteros de la reina*. A continuación se interpretaba una *Canzonetta* para cuerdas de Mendelssohn, obra posiblemente basada en el segundo movimiento del cuarteto en *mi bemol mayor* op. 12 del mismo autor. La tercera obra significaba una novedad en los programas de la sociedad. Se trataba del estreno del poema sinfónico *Orestes* del compositor Manuel Manrique de Lara. Esta obra es el ejemplo más significativo de la influencia de la música wagneriana en la composición española. El wagnerismo había comenzado a estar presente en los repertorios de la Sociedad de Conciertos durante esta etapa.

El poema sinfónico *Orestes* se convirtió con el paso del tiempo en una trilogía musical denominada *La Orestíada*, estrenada por Bretón en este concierto y completada en 1893. Está dedicada a Ruperto Chapí, compositor del que Manrique de Lara tuvo el honor de ser su único discípulo. Consta de tres partes, *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménidas*.

El propio Tragó recuerda el estreno de esta obra en su contestación al discurso de la Recepción de Manrique de Lara para su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El pianista en las primeras líneas de su discurso rememora este concierto en el que ambos músicos tomaban parte. Tragó narra cómo fue él la primera persona que felicitó al joven compositor. Cuenta la manera en que impulsó a Manrique de Lara a que venciese su timidez y saliera de entre los profesores de la orquesta a recibir los aplausos del público:

“Sin duda alguna, cierto linaje de predestinación ha determinado que mi nombre vaya unido al de Manrique de Lara en la ocasión presente, para él memorable, como ya lo estuvo en aquella otra que los años transcurridos esfuman en la memoria, cuando la primera ejecución de su primera obra musical señalaba los albores de su vida artística. Entonces, mi colaboración personal en el mismo concierto donde *La Orestíada* formó parte del programa, hizo que mi enhorabuena fuese la primera que su autor escuchó, y que mis brazos, venciendo su indecisión, le empujasen a recibir, entre los profesores de la orquesta, los aplausos del público”<sup>727</sup>.

---

<sup>727</sup> Tragó Arana, José: *Contestación al Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la Recepción pública de D. Manuel Manrique de Lara y Berry*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina, 1917, p. 33.

Por último, esta primera parte del concierto se cerraba con una composición en forma de danza del francés Saint-Saëns, autor del que ya se habían interpretado obras del mismo estilo como la *Danza Macabra*. La segunda sección del programa albergaba una obra poliseccional en forma de concierto para solista y orquesta. El concierto nº 4 en *re menor* op. 70 de Rubinstein era otra de las novedades del programa. Si bien suponía una primicia en el repertorio de la Sociedad de Conciertos no gozaba del mismo estatus en el repertorio del solista. Tragó había interpretado este concierto de Rubinstein en anteriores ocasiones durante la década de los 80. Algunas de ellas habían tenido lugar en el concierto celebrado junto a la orquesta Padeloup en la Sala Erard de París en abril de 1881 y en el concierto ofrecido en el Teatro de la Comedia dirigido por Chapí en mayo de 1884.

La tercera parte del programa mostraba, como era acostumbrado, una estructura tripartita. Comenzaba con otra obra representativa del repertorio wagneriano que contribuía a crear un equilibrio dentro del programa entre composiciones del repertorio francés y obras de música alemana. Al igual que en su anterior concierto con la Sociedad, Tragó interviene en esta parte del concierto interpretando unas composiciones de Liszt. La fantasía de Liszt sobre la *Muette di Portici* había obtenido tal éxito en la anterior sesión que el pianista vuelve a interpretar dos obras del mismo compositor erizadas de dificultades, que requieren un gran dominio de la técnica interpretativa.

Sabemos gracias a las críticas periodísticas, que el pianista correspondió a los aplausos de la concurrencia ejecutando tres obras fuera de programa: una *Habanera de Ritter*, la *Pasquinade* de Gottschalk y un *Zortzico* de su propia composición. La *Pasquinade* era una de las partituras que Tragó interpretaba con más frecuencia fuera de programa. Una de las veces en la que la había tocado fue en la primera colaboración con la Sociedad de Conciertos en 1878. Una menor presencia en el repertorio del pianista tenían las obras de Théodore Ritter. La prensa no especifica el título del *Zortzico* interpretado por el pianista, no obstante se puede deducir que Tragó interpretó su obra titulada *Zortzico para piano*. Esta partitura había sido compuesta por estas fechas y con el tiempo se convirtió en la partitura de Tragó que adquirió una mayor difusión, gracias a sus diversas ediciones. Para la interpretación de todas estas páginas pianísticas la Sociedad de Conciertos había adquirido para este concierto un piano *Gran Cola* procedente de la casa Érard de París.

Finalmente el programa de la sesión concluye con la marcha de *El Profeta* de Meyerbeer. Este compositor junto a Thomas, Auber o Mehul será uno de los más programados a lo largo de la historia de la Sociedad de Conciertos, en detrimento de obras de otros grandes representantes del mundo sinfónico romántico como Beethoven.

Encontramos un gran número de referencias periodísticas sobre este concierto. La mayoría de ellas coinciden en señalar los dos acontecimientos más novedosos de la sesión: el estreno de la obra de Manrique de Lara y la participación de Tragó en la segunda y tercera parte del concierto.

El crítico E. M. en el diario *El Imparcial* escribe comentarios bastante positivos sobre la labor del novel compositor y la del ya experimentado pianista. Respecto al poema sinfónico piensa que no es suficiente una sola audición para poder formar un juicio. Menciona que la opinión general del público sobre esta obra era bastante favorable. El crítico se extiende más en sus comentarios sobre la interpretación de Tragó. Elogia la primorosa ejecución del pianista en todas las obras que tocó, y refleja en sus palabras los aplausos y la gran acogida con la que el público premió la interpretación.

“[...] Toda la segunda parte de la sesión estaba ocupada por el concierto en *re menor* (ob. 70), de Rubinstein, para piano con orquesta.

No hay para qué decir que, encomendada la parte de piano al Sr. Tragó, el concierto de Rubinstein tuvo extraordinario relieve.

Después, en la tercera parte, y sin acompañamiento de orquesta, el Sr. Tragó ejecutó maravillosamente una melodía húngara y la célebre *Campanella* de Liszt.

El público escuchaba absorto las notas brillantes de esas dos preciosas composiciones, realzadas por la maestría del Sr. Tragó, a quien toda la concurrencia dio aplausos y ovaciones que parecían no tener término.

Cediendo a repetidas y estruendosas excitaciones del auditorio, el Sr. Tragó ejecutó, a más de las obras del programa, una dulcísima habanera de Ritter, la *Pasquinada* de Gottschalk y una zortzico de su composición.

A cada pieza de estas seguían prolongadas salvas de aplausos al eminente pianista, que en este como en otro concierto ha empleado un piano gran cola, regalo de la casa Erard [...] <sup>728</sup>.

*La Iberia* nos comenta la gran asistencia de público que acudió al concierto a pesar de tener un carácter extraordinario. Señala que de entre las obras interpretadas por la orquesta las que obtuvieron un mayor éxito fueron la *Canzonetta* de Mendelssohn, y el final de *Las Valkirias*. Ambas composiciones gozaron de los honores de la repetición.

---

<sup>728</sup> E. M.: *El Imparcial*, año XXIV, nº 8218, lunes 14- IV-1890.

Esta crítica considera la presencia de Tragó en el programa como el verdadero atractivo de la velada. Alaba el dominio técnico que el pianista posee, cualidad que queda patente en una obra de tanta dificultad como el concierto de Rubinstein.

“[...] El programa era muy escogido, y le daba un atractivo poderoso el nombre que en él aparecería del eminente pianista español Sr. Tragó. Ejecutó este bravo artista el concierto en *re menor* de Rubinstein, con una maestría superior, haciendo gala de todas las cualidades que le permiten dominar el teclado y todos los secretos de difícil instrumento que cultiva. Rubinstein se ha complacido en erizar su composición de dificultades, en hacerla un verdadero escollo para los pianistas más aguerridos. Tragó vence todos los obstáculos con su ejecución asombrosa. El público le colmó de aplausos calurosos, así como a la orquesta, que le acompañó con admirable ajuste y expresión. En la tercera parte, Tragó se hizo aplaudir con entusiasmo en la *Melodía húngara*, la *Campanella*, de Liszt, en otras piezas con que obsequió a sus festejadores, entre ellas un *zortzico* y una habanera [...]”<sup>729</sup>.

El crítico de *El Correo* sacrifica los comentarios sobre Tragó y las obras interpretadas por la orquesta para centrarse en el análisis de la composición de Manrique de Lara. Los comentarios sobre Tragó aunque breves están colmados de halagos hacia su actuación. Se destaca su flexibilidad y su maestría en la ejecución:

“[...] Llenaba toda la segunda parte del programa el concierto en *re menor* para piano, de Rubinstein, que ha sido tocado por el Sr. Tragó con la flexibilidad de ejecución y maestría que le son propias, y en que está fundada su justa y envidiable reputación [...] ha ejecutado el señor Tragó varias composiciones, siendo aplaudido con verdadero entusiasmo por el público que considera al Sr. Tragó como lo que es: como un pianista de dotes y facultades extraordinarias [...]”<sup>730</sup>.

Respecto al poema sinfónico *Orestes*, la crítica del periódico enmarca la obra dentro de la corriente wagneriana. Este resultado wagnerista se debe a la analogía de los procedimientos compositivos empleados con los del músico alemán. Manrique de Lara no es un mero imitador de la obra de Wagner sino que en él son originales las ideas y procedimientos empleados. No obstante la crítica muestra cierta cautela a la hora de realizar un juicio sobre la obra y alaba especialmente la instrumentación empleada por el compositor español.

“[...] El *Orestes* es la primera parte de una composición dividida en tres y está escrito dentro de las teorías y los principios de Wagner. Basta esto para comprender que, teniendo en cuenta lo que hoy se ha tocado, y la escuela a que pertenece el nuevo compositor, sería poco prudente y podría pecar de injusto quien pretendiera formular juicio definitivo acerca de la obra. [...] El Sr. Lara es una artista de quien hay derecho a esperar mucho y muy bueno. Así lo ha comprendido esta tarde el público, que le ha llamado a la escena entre grandes aplausos y sin la

<sup>729</sup> *La Iberia*, año XXXVII, nº 11942, lunes 14-IV-1890.

<sup>730</sup> *El Correo*, año XI, nº 3695, domingo 13-IV-1890.



más breve protesta, lo cual es altamente significativo aquí donde ha sido tan borrascosa la primera audición de obras que hoy se consideran como indiscutibles [...]”<sup>731</sup>.

El crítico de *El Día* resalta lo peligrosa que puede llegar a ser la imitación de la obra wagneriana:

“[...] El compositor ha imitado el estilo wagneriano en el desarrollo armónico de su obra, lo cual es peligroso, porque si las obras de Wagner deben ser estudiadas con gran detenimiento por los modernos compositores, es muy difícil imitarlas, sin correr riesgo de que la imitación sólo se parezca al original en lo que sea menos aceptable [...]”<sup>732</sup>.

Para este diario el gran triunfo de la velada fue para las obras interpretadas por Tragó. Su excepcional ejecución en todas las obras que tocó provocó que el pianista fuera ovacionado con merecidas aclamaciones.

“[...] El gran éxito del concierto ha sido para el señor Tragó. El eminente pianista, no sólo ha ejecutado maravillosamente el hermoso concierto en *re menor*, de Rubinstein, la *melodía húngara*, y la *Campanella*, de Liszt, que anunciaba el programa, sino también, a petición del auditorio, una habanera de Ritter, la Pasquinada de Gotschalk, y un lindo zortzico de su composición. Para el Sr. Tragó, más que aplausos, ha habido aclamaciones de justísimo entusiasmo [...]”<sup>733</sup>.

*El Resumen* ilustra la reticencia de un sector del público asistente, defensor de la música francesa, a escuchar la obra de Manrique de Lara. Mientras que la mayor parte de los concurrentes aplaudieron la creación del compositor español, ese sector afrancesado reservó sus ovaciones para la obra siguiente del compositor francés Saint-Saëns. “De esos afrancesados salieron algunos siseos para el novel compositor español. El arte y la patria se lo perdonen”<sup>734</sup>.

La crítica de *El Resumen* coincide con las precedentes en resaltar el éxito alcanzado por el pianista y valora que haya escogido entre las piezas añadidas al programa obras inspiradas en la música española.

“[...] Tragó ha obtenido un exitazo colosal, lo mismo en el concierto en *re menor*, de Rubinstein, con acompañamiento de orquesta, que constituía la segunda parte, que en las diversas piezas que tocó en la tercera, y entre las cuales tuvo el plausible acierto de elegir dos o

---

<sup>731</sup> *Ibidem*.

<sup>732</sup> *El Día*, nº 3577, domingo 13-IV-1890.

<sup>733</sup> *Ibidem*.

<sup>734</sup> *El Resumen*, año VI, nº 1855, lunes 14-IV-1890.

tres del más acentuado carácter español. Tocó un zortzico y hasta una habanera. ¡Bien por el ilustre pianista! [...]”<sup>735</sup>.

*La Correspondencia de España* nos informa de que el tiempo del concierto de Rubinstein en el que quizás fue más acertada la interpretación de la orquesta fue el tercero: “En la segunda parte, formada por el concierto en *re menor* (ob. 70) para piano con acompañamiento de orquesta, de Rubinstein, fueron igualmente aplaudidos el muy reputado Sr. Tragó y la orquesta especialmente en el *allegro*”<sup>736</sup>. Otra crítica bastante parca en sus comentarios es la del periódico *La Época*: “El pianista Sr. Tragó interpretó con el arte que le es propio el concierto en *re menor* de Rubinstein, una melodía húngara y la célebre *Campanella* de Liszt”<sup>737</sup>. En la misma línea se encuentra el periódico *El Liberal* que se limita prácticamente a mencionar las obras interpretadas por el pianista:

“[...] El Sr. Tragó alcanzó ruidosas ovaciones en la segunda y en la tercera parte del concierto. En aquella interpretó de un modo magistral el hermoso *Concierto en re menor*, de Rubinstein; en éste lució su rara habilidad y su envidiable mecanismo en la *Melodía húngara* y en la *Campanella*, de Liszt; en una *Habanera* de Ritter, en la *Pasquinada*, de Gottschalk, y en un bonito zortzico de su composición [...]”<sup>738</sup>.

Debemos leer críticas como la de Ángel Guerra en *El Globo* o Guerra y Alarcón en *La Justicia* para obtener datos más interesantes sobre el concierto. Ángel Guerra valora negativamente la influencia de estética wagneriana en la obra de Manrique de Lara. Para este crítico el compositor tiene inspiración y talento suficientes para lograr una importante carrera creativa; sin embargo opina que debe desvincularse de esa influencia wagneriana para seguir su propio camino.

“[...] La obra del Sr. Lara fue escuchada con religioso silencio: al concluir estallaron en la sala grandes aplausos, premio justísimo al talento del autor. El novel maestro español, sabe instrumentar y demuestra conocer las leyes del contrapunto, pero pesa sobre él como una obsesión la influencia de Wagner. Adviértese en todo el poema sinfónico la manera del insigne músico alemán y el propósito de imitar su estilo. Los compositores debían tener presente que la obra del genio es personal y exclusiva. Harto harán sirviéndose de ella para descubrir nuevos horizontes en el arte [...]”<sup>739</sup>.

---

<sup>735</sup> *Ibidem*.

<sup>736</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, n° 11697, lunes 14-IV-1890.

<sup>737</sup> *La Época*, año XLII, n° 13519, lunes 14-IV-1890.

<sup>738</sup> *El Liberal*, año XII, n° 3954, lunes 14-IV-1890.

<sup>739</sup> A. G.: *El Globo*, año XVI, n° 5273, lunes 14-IV-1890.

Críticas como ésta provocarían que Manrique de Lara mostrase años más tarde su discrepancia con algunos comentarios vertidos el día del estreno:

“Cuando estrené *La Orestíada*, no faltó quien me acusara de imitar descaradamente los procedimientos de Wagner, porque, en su absoluta inconsciencia crítica, ignoraba que esos procedimientos empleados en buen hora por mí, y de ello me jacto, eran los de toda una escuela que marca la cima del arte musical y los únicos que aún hoy siguen todavía en Alemania, Pfitzner, Schillings y Ricardo Strauss”<sup>740</sup>.

Respecto a Tragó el periodista reseña brevemente la óptima interpretación de Tragó y los aplausos obtenidos del público:

“[...] El Sr. Tragó ejecutó el difícilísimo concierto de Rubinstein y dos obras de Liszt de un modo magistral. Al concluir cada uno de los números fue saludado con aplausos y bravos estrepitosos. El público le obligó a sentarse al piano varias veces para que hiciese oír piezas no anunciadas en el programa. La ovación que recibió el eminente concertista pertenece al número de aquellas que dejan memoria [...]”<sup>741</sup>.

Un comentario más exhaustivo sobre el pianista lo encontramos en la crítica realizada por Guerra y Alarcón en el diario *La Justicia*. Coincide con otros de sus colegas en señalar que el gran éxito de la velada fueron los números interpretados por el solista madrileño. Muestra su admiración por las dotes excepcionales que posee Tragó. Destaca su mecanismo perfecto, su delicada expresión, su claridad sonora en especial en la ejecución de los arpegios y la facilidad desesperante con la que resuelve los pasajes más arduos.

“[...] El gran éxito del concierto de ayer fue el señor Tragó. El insigne pianista tuvo una ovación inmensa. El público no se cansaba de oírle, y a buen seguro que si el pianista no hubiera dejado de tocar hasta que el cansancio hubiera hecho presa en el auditorio, a estas fechas aún estaríamos en el teatro del Príncipe Alfonso. Tragó es un gran pianista; toca con gran delicadeza, y en cuanto al mecanismo, es perfecto; pero perfecto sin distinguos, perfecto en toda la extensión de la palabra. Domina el teclado de un modo asombroso, no se nota cansancio ni fatiga; todas las dificultades, por grandes que sean, se vencen sin el menor esfuerzo; todo en él es espontáneo, fácil, de una facilidad desesperante para el que trate de imitarle. Cuando, entre los arpegios que ejecuta, quiere hacer destacar un motivo, las notas que canta se perciben claras, distintas. Dúdase de si es otro piano el que las produce. [...] El público, entusiasmado, le tributó una gran ovación [...]”<sup>742</sup>.

---

<sup>740</sup> Gracia Iberní, Luis: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, Separata del *Anuario Musical*, nº 52, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, p. 158.

<sup>741</sup> A. G.: *El Globo*, año XVI, nº 5273, lunes 14-IV-1890.

<sup>742</sup> Guerra y Alarcón: “Sociedad de Conciertos”, *La Justicia*, año III, nº 833, lunes 14-IV-1890.

### 5.1.1.2. Otros conciertos durante 1890. Una nueva colaboración con Fernández Arbós.

El 25 de abril de 1890 José Tragó participa junto a otros intérpretes en un concierto celebrado en el Teatro de la Comedia de Madrid. Entre los nombres de los ejecutantes concurrentes se encontraban los del bajo bufo Antonio Baldelli, el barítono Verger, la soprano Peña Ruanova y el violinista Enrique Fernández Arbós. El concierto, que en un principio estaba programado para el lunes 21 de abril, tuvo que ser aplazado hasta el día 25 del mismo mes por indisposición de Tragó. En esta velada se interpretaron obras instrumentales y vocales que figuran en el siguiente programa publicado por la prensa:

“PRIMERA PARTE. 1º Overture de *Mignon*, A. Thomas, por la orquesta.- 2º Dúo de *Amleto*, A. Thomas, por la señora Peña y el Sr. Verger.- 3º “Melodía”, Rubinstein; “Polaca 8ª”, Chopin, por el Sr. Tragó.- 4º Aria de *Matilde di Shabran*, Rossini, por el Sr. Baldelli.- 5º “Polonesa”, en *la mayor*, Wieniawski, por el Sr. Arbós.-6º “La Martire Cristiana”, (escena dramática), Bottesini, por el Sr. Verger, instrumentada por el Sr. Arbós, (1ª audición en Madrid).

SEGUNDA PARTE. 1º *Ángelus* de las “Escenas dramáticas”, Massenet; “Bolero”, (1ª vez); Arbós, por la orquesta. 2º Dúo *I Pescatori*, Manzocchi, por los Sres. Verger y Baldelli.- 3º “Berceuse”, Chopin; “La Campanella”, Liszt, por el Sr. Tragó.- 4º “Parla”, vals, Arditi, por la señora Peña Ruanova.- 5º Aria cómica *Don Checco*, de Giosa, por el Sr. Baldelli.- 6º “Cavatina” Raff; “Aires bohemios”, Sarasate, por el Sr. Arbós.- 7º Dúo de *Cenerentola*, Rossini, por los Sres. Verger y Baldelli”<sup>743</sup>.

Como podemos observar Tragó interpreta en el programa de este concierto cuatro obras del repertorio de piano solista. En la primera parte del programa figuran una *Melodía* de Rubinstein y la *Polonesa 8ª* de Chopin. Es la primera vez que toca esta obra del compositor polaco y creemos que esta denominación hace referencia a la *Polonesa en la mayor*, op. 40 nº 1, de Chopin, obra muy popular designada a veces con el título de *Polonesa militar*, que requiere una gran potencia en el mecanismo del pianista.

Tragó toca en la segunda parte del concierto la *Berceuse en re bemol* op. 57 de Chopin, y *La Campanella* de Liszt, composiciones que ya había interpretado en varias ocasiones durante los conciertos ofrecidos en la década de los ochenta. Tenemos constancia de que Tragó interpretó a petición del público varias obras de propina, siendo una de ellas la *Serenata Española* de Ketten. En este concierto Tragó no actuó solamente como intérprete solista sino que prestó su colaboración como pianista

---

<sup>743</sup> *El Día*, nº 3588, jueves 24- IV-1890.

acompañante al interpretar junto con Arbós la *Polonesa Brillante* nº 2 en *la mayor* op. 21 para violín y piano de Wieniawski.

La relación interpretativa de Tragó y Arbós durante este año de 1890 era muy fluida. Ambos músicos estaban inmersos en la gestión y la interpretación de música camerística en la *Sociedad de Música Clásica di Camera*. No obstante, dejando al margen el repertorio de cámara, tenemos que remontarnos ocho años atrás para recordar los conciertos en los que Tragó y Arbós habían colaborado juntos. Nos referimos a las sesiones que los dos intérpretes ofrecieron en Barcelona y Bilbao durante los meses de mayo y junio de 1882.

Este concierto posee una significación especial en la biografía musical de Arbós. Es la primera ocasión en la que Arbós dirige una orquesta. Esta velada marca el comienzo de un nuevo rumbo en la carrera musical de Arbós, que progresivamente irá alejándose de su faceta como intérprete de violín para dedicarse a la dirección orquestal. En este concierto Arbós estrenaba dos obras como compositor, una escena dramática *La martire cristiana* de Botessini, instrumentada por Arbós y un *Bolero*. Quizás la inclusión en el repertorio de dos piezas de creación propia fue lo que impulsó a Arbós a dirigir por primera vez una orquesta. El *Bolero* formaba parte de las *Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano*, compuestas hacia 1885, la única obra de cámara del compositor que en alguna medida había pervivido en el repertorio hasta nuestros días.

Según José Luís Temes la razón por la que Arbós llevó a la orquesta esta partitura de cámara se encuentra en el verano de 1890. Durante los meses estivales se le ofrece una gira ya no como violinista, sino como director de orquesta en la pequeña temporada de verano del Casino de Santander. La orquesta estaba formada por músicos pertenecientes a la Sociedad de Conciertos de Madrid. Arbós quiso presentar para esta temporada alguna obra propia pero al no disponer del tiempo necesario para su composición decidió instrumentar dos de las obras contenidas en las *Tres piezas originales en el estilo español*: El *Bolero* y las *Seguidillas*. El *Bolero* se convertiría en

una de las composiciones que Arbós llevaría frecuentemente como propia de muchos conciertos sinfónicos en el extranjero, y con el que solía obtener nutridos aplausos<sup>744</sup>.

Curiosamente Arbós en sus *Memorias* olvida mencionar este concierto celebrado en abril en el Teatro de la Comedia, y erróneamente traslada sus inicios en la dirección de orquesta a los conciertos ofrecidos durante el verano en el Casino de Santander.

“[...] Surgió una proposición en que se me ofrecía ir a Santander para dirigir durante un par de meses una pequeña orquesta de cámara. [...] El conjunto que, según me decían, se había formado para actuar durante la temporada del casino, contaba con elementos valiosos de la Sociedad de Conciertos de Madrid y el grupo era, aunque reducido, lo bastante equilibrado como para brindar probabilidades de una labor grata y artística.

Por primera vez en mi vida empuñaba una batuta y todavía recuerdo esa impresión imborrable de deleite no exento de asombro que todos experimentamos al ver trocarse la incertidumbre del primer momento en una masa sonora y disciplinada que parece obedecer a la idea creadora del director debutante y no a sus movimientos más o menos hábiles [...]”<sup>745</sup>.

El repertorio vocal de las obras del concierto del Teatro de la Comedia era interpretado por tres cantantes de bastante prestigio en aquella época: la soprano Peña Ruanova, el barítono Napoleón Verger y el bajo Antonio Baldelli. Éste último solía actuar como bajo bufo en la temporada del Teatro Real de Madrid, lo que le confería una gran popularidad entre el público filarmónico madrileño. La mayoría de las obras interpretadas por los cantantes para esta ocasión pertenecían al apreciado repertorio italiano. Se cantaron fragmentos de obras de Gioachino Rossini, Domenico Mazzocchi, Luigi Arditi, Nicola de Giosa. A modo de pequeño contrate figuraba el *Dúo de Amleto* del francés Ambroise Thomas. Baldelli fue una de las estrellas de la velada y correspondió a los aplausos del público interpretando dos canciones fuera de programa tituladas *Merza é oro* y *La Passeggiata*.

Con el paso de los años Baldelli se convertiría en uno de los amigos más queridos de Arbós. Unos años después de este concierto en el Teatro de La Comedia, Baldelli, Arbós y el violoncellista Rubio realizarían unos conciertos en el Teatro de Avilés aprovechando su estancia en la villa asturiana durante el verano. Arbós comenta en sus *Memorias* cómo trascurrieron aquellos “accidentados<sup>746</sup>” conciertos y realiza una

---

<sup>744</sup> Temes, José Luís. Comentarios al CD *Enrique Fernández Arbós, II La Obra Orquestal*. Orquesta Sinfónica de Madrid, Madrid, Concejalía de las Artes, 2004, pp. 9-10.

<sup>745</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Arbós...* Op. cit., p. 215.

<sup>746</sup> Baldelli, Arbós y Rubio programaron tres conciertos en Avilés. En el primero de ellos se produjo un pequeño incendio durante el intervalo entre la segunda y tercera parte. La segunda audición se celebró

entrañable descripción sobre la singular personalidad del bajo italiano y sus grandes dotes para el canto.

“[...] recibí una carta de Rubio preguntándome si podía pasar unas semanas en Avilés, donde se encontraba veraneando con Darío de Regoyos y nuestro común amigo, el cantante Baldelli. [...] la presencia de Baldelli por sí sola garantizaba un buen humor constante. Entre tantas personalidades como se han cruzado en mi vida, esta es una de las que recuerdo con mayor añoranza por su carácter, sumamente atractivo y simpático. Hombre de gran bondad, sencillo como un niño y de una gracia natural irresistible, comunicaba a cuantos se hallaban en torno suyo un optimismo ingenuo y una sana alegría de vivir. Era asimismo un artista excelente, bajo-bufo, pero maestro en el arte del *bel-canto* y actor de fina comicidad; sus grandes dotes naturales avaloradas por una gran experiencia teatral, le ganaron la adoración del público madrileño y, durante los años que permaneció en España, fue difícil de superar la popularidad de que gozó como hombre y como cantante [...]”<sup>747</sup>.

Muchos diarios madrileños comentan el desarrollo del concierto en el Teatro de la Comedia. *El Día* señala el excelente canto de Verger y la gracia y expresividad teatral con las que Baldelli interpretaba las arias y canciones. De Arbós se ensalza su habilidad como violinista. Por el contrario se califica a su composición *La martire cristiana* como obra de poco mérito a pesar de que se considera óptima la instrumentación realizada para el piano y la orquesta. Sobre la interpretación de Tragó como solista se destaca su mecanismo y la corrección en la ejecución. El comentario considera como un hecho habitual que Tragó añadiese algunas piezas al repertorio programado, ya que el público solía demandárselas en casi todas sus actuaciones.

“[...] El Sr. Tragó, fue, como siempre, el gran pianista, modelo de mecanismo y corrección, para quien las obras más difíciles no tienen escollos; tal es la facilidad con que las vence. Además de las obras anunciadas en el programa, vióse obligado a tocar dos o tres. A esto debe estar acostumbrado el Sr. Tragó, pues casi siempre que toca en público, el auditorio tiene las mismas exigencias [...]”<sup>748</sup>.

*La Época* realiza un comentario menos pormenorizado sobre la interpretación de los artistas participantes. Las líneas que el diario ofrece sobre este concierto se dedican prácticamente a nombrar las obras interpretadas y su acogida por el público asistente. Se describe la grata acogida que el público madrileño dispensó al pianista en todas las obras que ejecutó:

---

bajo una lluvia torrencial y el tercer concierto no se llegó a realizar pues una galerna arrastró el techo de cinz del Teatro. Fernández Arbós, Enrique: *Arbós...*, pp. 244-248.

<sup>747</sup> *Ibidem*, pp. 244-245.

<sup>748</sup> *El Día*, nº 3590, sábado 26-IV-1890.

“[...] El Sr. Tragó obtuvo una merecida ovación en un *estudio* y en una *melodía* de Rubinstein, y en la 8.<sup>a</sup> *polaca* de Chopin. [...] También fue recompensada con unánimes muestras de aprobación la *polaca en la mayor*, de Wienawski, que tocó en el violín el Sr. Arbós, acompañándole al piano el Sr. Tragó. [...] ; el Sr. Tragó fue muy aplaudido en la *Berceuse*, de Chopin; en la *Campanella*, de Liszt, y en la *Serenata española*, de Ketten [...]”<sup>749</sup>.

Los comentarios sobre las obras ejecutadas en el concierto son acompañados por una extensa crónica social. El periódico informa sobre la asistencia al concierto de personas de la Familia Real como la Reina y la Infanta Isabel. También enumera una amplia lista de damas de la alta sociedad madrileña que asistieron a la velada<sup>750</sup>.

El periódico *La Iberia* ensalza la popularidad de los intérpretes congregados para la ocasión y la “sencillez y delicadeza” del programa escogido. Sobre la interpretación de Tragó encontramos en esta crónica escuetos aunque halagadores comentarios como los siguientes: “Tragó ejecutó primorosamente en el piano dos piezas de Rubinstein y Chopin” y “En la segunda parte Tragó se excedió a sí mismo interpretando a Chopin y Liszt”<sup>751</sup>.

Pocas referencias al pianista encontramos también en *El Liberal* que dedica a Tragó las siguientes frases: “Tragó ejecutó al piano, con la maestría que le es propia, una melodía de Rubinstein y la octava polaca de Chopin. El célebre concertista realizó verdaderos prodigios y promovió con su arte maravilloso una tempestad de bravos y palmadas”<sup>752</sup>. La publicación se extiende un poco más en sus comentarios hacia Baldelli, del que destaca su interpretación del aria bufa de *Matilde di Sabrán*. En su

---

<sup>749</sup> *La Época*, año XLII, nº 13531, sábado 26-IV-1890.

<sup>750</sup> *Ibidem*.

“[...] La elegante sala del coliseo de la calle del Príncipe ofrecía brillante aspecto. Ocupaban el palco Regio S. M. la Reina, que lucía un elegante vestido de encajes negros y un hermoso collar de perlas, y S. A. la Infanta D<sup>a</sup> Isabel; y en el inmediato las Sras. Duquesa de Mandas y Marquesa de Nájera, que estaban de guardia con las augustas damas.

En otros palcos veíanse a la Duquesa viuda de Bailén con la Baronesa Weissweiller; la Duquesa de Vistahermosa con las Srtas. de Aguilafuente y Bermúdez de Castro y una de sus hijas; la Condesa de Villagonzalo con las Sras. de Arcos y Soriano; la Duquesa de Bailén con la joven Marquesa de Casa Torre; la Condesa de Iranzo con sus hijas y la Srta. de Chavarri; la Baronesa Stumm con al Condesa Wodzicki; la Marquesa de Villamejor y las Sras. de Martínez Campos y Figueroa (D. Álvaro); la Marquesa viuda de Jura Real con su hija la Marquesa de Villatoya; la Vizcondesa de Aleria y la preciosa Srta. de Bertodano; la Marquesa de Sierra Bullones con la Srta. de Heredia; la Vizcondesa de Barrantes con la Condesa de Baquer de Retamosa; y en otros palcos y en las butacas las Marquesas del Pazo de la Merced, Monasterio, Bolaños y Benamejís; Condesa de Benomar, y Sras. y Srtas. de Eguilior, Vargas, Gómez-Pizarro, Artín, Martínez de Velasco, Lemotteux, Fesser, Dominé, y tantas más [...]”.

<sup>751</sup> *La Iberia*, año XXXVII, nº 11954, sábado 26-IV-1890.

<sup>752</sup> *El Liberal*, año XII, nº 3966, sábado 26-IV-1890.



ejecución el célebre bajo imprimió una alegría y una gestualidad que otorgaban gran veracidad a la interpretación.

*El Globo* menciona la interpretación de la melodía de Bottesini instrumentada por Arbós como la pieza que más agradó del programa. “Es una composición sentidísima y tierna cuyas exquisitas filigranas ha hecho resaltar Arbós instrumentándola a conciencia”<sup>753</sup>. Comenta favorablemente todas las interpretaciones de los ejecutantes de música instrumental y vocal. Destaca el dúo cantado por la soprano Peña Ruanova y su maestro Verger, el aria de *Don Checco* interpretada por Baldelli y la *Cavatina* de Raff y los *Aires Bohemios* de Sarasate tocados por Arbós. De Tragó subraya la interpretación de las obras de Chopin y Liszt de la siguiente manera: “Tragó selló su bien cimentada reputación de pianista delicado con la *Berceuse*, de Chopin, y en la *Campanella*, de Liszt”<sup>754</sup>.

*El Imparcial* alega problemas de espacio para realizar una crítica más exhaustiva. Alaba la interpretación de todos los artistas concurrentes. No obstante sus comentarios sobre Tragó son excesivamente escuetos y no nos aportan ningún dato sobre su ejecución:

“[...] Verger fue anoche el barítono de siempre; su voz y su escuela de canto, lejos de marchar hacia el ocaso, parece que están en todo su apogeo. Baldelli, el inimitable *caricato*, alcanzó igual éxito que en sus mejores noches de la Ópera, y tuvo que cantar, a más de las piezas que le correspondían, otras que no estaban en el programa. Arbós rayó a gran altura como violinista, como director de orquesta y como instrumentador. Tragó hizo maravillas en el piano. Y la señorita Peña Ruanova, en el dúo de *Amleto*, con Verger, y sola en el *Parla*, vals de Ardití, se reveló como cantando de *primo cartello*. Para todos los artistas mencionados hubo aplausos y ovaciones [...]”<sup>755</sup>.

Encontramos críticas bastante más extensas en diarios como *El País*, *La Justicia* o *El Correo*, comentarios que a diferencia de los anteriormente expuestos van acompañados de la firma del periodista que los escribe.

---

<sup>753</sup> *El Globo*, año XVI, n° 5285, sábado 26-IV-1890.

<sup>754</sup> *Ibidem*.

<sup>755</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8230, sábado 26-IV-1890.

A. Melantuche en *El País* destaca los prodigios en la ejecución que realizó Tragó y la ovación con que le correspondió el público. El crítico le califica como un pianista excepcional.

“[...] Tragó, como siempre, hecho un pianista *hors ligne*, y arrebatando con prodigios de ejecución y de mecanismo.

No hay por qué decir que tuvo una ovación, que se le llamó repetidas veces, y que se vio obligado a tocar algo más de lo anunciado en el programa. Eso pasa siempre que toca Tragó [...]”<sup>756</sup>.

También elogia la interpretación de la soprano Peña Ruanova cuya inexperiencia en la escena, se presentaba por segunda vez en público, no la impidió que cantara con gran delicadeza, afinación y fácil dicción. Para este crítico el “héroe de la noche” fue Baldelli. El cantante supo ganarse al público con su habitual simpatía y correspondió a los aplausos de la concurrencia ofreciendo dos canciones italianas como propina.

Guerra y Alarcón en *La Justicia* considera a este concierto como uno de los más interesantes que se han dado durante la temporada musical. Como es habitual en este periodista, los comentarios que realiza sobre Tragó son muy favorables. Menciona su sobriedad y maestría en la ejecución.

“[...] Tragó tocó como siempre, de una manera magistral, arrebatando al público con prodigios de agilidad y mecanismo.

Anoche demostró una vez más que es concertista de primer orden, y maestro en el arte difícil de arrebatar al público, con su ejecución sobria y seria [...]”<sup>757</sup>.

También tiene palabras halagadoras para la interpretación de Fernández Arbós como violinista a la vez que alienta al artista a seguir con su nueva faceta de director: “Mostróse también anoche director de orquesta notabilísimo. Posee todas las condiciones que se requieren para el caso: flexibilidad y elegancia”<sup>758</sup>.

Asmodeo, Cepeda y Taborcias, en *El Correo* menciona el afán con el que el público madrileño solicitó entradas para esta sesión en la que figuraban los nombres de cuatro artistas de gran prestigio: Verger, Baldelli, Tragó y Arbós. El crítico alaba las intervenciones de todos los ejecutantes. Valora las múltiples funciones que realizó

---

<sup>756</sup> *El País*, año IV, n° 1032, sábado 26-IV-1890.

<sup>757</sup> *La Justicia*, año III, n° 845, sábado 26-IV-1890.

<sup>758</sup> *Ibidem*.

Arbós durante esta velada, como organizador del concierto, director de orquesta y “hábil y perfecto ejecutante”<sup>759</sup>. Asmodeo describe la expectación que causaba entre la concurrencia la participación de Baldelli. El cantante debido a algunos problemas personales, posiblemente de salud, no había podido cantar en la temporada del Teatro Real con toda la asiduidad que al público madrileño le hubiese gustado. Asmodeo tiene halagadoras palabras para Verger al que considera un “cantante perfecto, maestro incomparable”<sup>760</sup>. Y para finalizar sus comentarios sobre los intérpretes deja en último lugar a Tragó al que considera un pianista con una fama capaz de traspasar fronteras: “En fin, Tragó es una de las celebridades, no sólo de nuestro país, sino de Europa, donde ha hecho alarde de sus peregrinas y variadas dotes”<sup>761</sup>.

### **5.1.2. Actividad interpretativa en 1891.**

#### **5.1.2.1. Los conciertos en la Embajada de Francia y en el Ateneo**

La actividad interpretativa de Tragó en 1891 comienza con la participación en un concierto organizado por el Embajador de Francia en Madrid el 27 de febrero. En la sesión intervinieron junto a Tragó el violonchelista Agustín Rubio, el barítono Napoleón Verger, el bajo Antonio Baldelli, y el director de orquesta Luigi Mancinelli, que interpretó la parte de piano acompañante. La velada tuvo lugar en el edificio de la Embajada de Francia de la calle Olózaga, emplazamiento en el que se sitúa todavía el consulado francés. El concierto se celebró a continuación de un banquete ofrecido por el embajador de Francia en obsequio de distinguidas personalidades de la política, el cuerpo diplomático y la aristocracia madrileña<sup>762</sup>. Las crónicas de sociedad de algunos

---

<sup>759</sup> Asmodeo: “Ecos de Madrid”, *El Correo*, año XI, nº 3672, sábado 26-IV-1890.

<sup>760</sup> *Ibidem*.

<sup>761</sup> *Ibidem*.

<sup>762</sup> “Anoche tocó el turno de los banquetes a la Embajada francesa. Al que, como prólogo del anunciado concierto, organizaron M. y Mad. Cambou asistieron los marqueses de Alcañices, la señora de Arcos, los condes de Agrela, los marqueses de Bolaños, los señores de Benitez de Lugo, los condes Wodzidki, los embajadores de Austria, e Italia, el ministro de Turquía, el conde de Wiesnewski, secretario de la Embajada austro-húngara, el maestro Mancinelli, los distinguidos artistas señores Tragó, Rubio y Baldelli, y los secretarios de la Embajada de Francia. [...]. Terminado el banquete llegaron algunas personas más, aficionadas a la música: los barones Stumm y todo el personal restante de la Embajada alemana; el conde de Casal Ribeiro y su distinguido compatriota el señor Oliveira Martins; los marqueses de Eyerbe y los de Casa-Irujo y de Nájera; los condes de Scláfani; los vizcondes del Cerro; el duque de Tetuán y sus hijos, los condes de Morphy; la marquesa de Távora con sus hijas, y Silvia Xiquena, que es una de las más notables discípulas de Verger; los vizcondes de Irueste y D. Francisco Laiglesia y su señora [...]”. M. “Ecos madrileños”, *La Época*, año XLIII, nº 13831, sábado 28-II-1891  
La noticia de este banquete es recogida también por el diario *La Dinastía* de Barcelona.

periódicos madrileños recogen el desarrollo de esta velada así como de otros banquetes celebrados en las mismas fechas por otras embajadas<sup>763</sup>; ya que según se menciona en la prensa, era habitual en Madrid que durante el tiempo de Cuaresma las embajadas ofreciesen este tipo de recepciones.

El diario *La Época* comenta que entre las obras que Tragó interpretó en la sesión figuraban algunas composiciones habituales en el repertorio del pianista como una *rapsodia* de Liszt y una *mazurca* de Godard; y otras más novedosas como la *Romanza sin palabras* de Mendelssohn op. 67 n° 4, titulada *Les fileuses* (Las hilanderas), y una *rêverie* de Chopin. Es probable que esta última obra fuese un arreglo para piano de la *Canción polaca* op. 74 n° 19, escrita originalmente para voz y piano. Tragó también intervino como pianista acompañante en las obras interpretadas al violoncello por Agustín Rubio, que consistieron en una *rêverie* de Schumann y dos composiciones de Popper. La referencia de *La Época* sobre la interpretación de Tragó es bastante breve ya que se incluye dentro de un artículo en el que se da preferencia a aspectos relacionados con la crónica social: “[...] Tragó mostróse el gran pianista de siempre, interpretando una *rêverie* de Chopin, una *rapsodia* de Liszt, una *mazurca* de Godard, y *Les Fileuses* de Mendelssohn; Rubio, acompañado por Tragó, ejecutó a maravilla, en el violoncello [...]”<sup>764</sup>. Más conciso aún es el comentario que dedica el periódico *La moda elegante* a los intérpretes del concierto: “[...] Baldelli y Verger, Rubio el violoncellista, el pianista Tragó, hicieron alarde en diferentes piezas de su talento y de su habilidad, encantando al auditorio, que era tan numeroso como escogido [...]”<sup>765</sup>.

---

“Al banquete que dieron ha poco el embajador de Francia y Mad. Cambon, en su residencia oficial de la calle de Olózaga, asistieron el presidente del Consejo de ministros y su esposa; el ministro de Estado y la suya; la marquesa de la Puente y de Sotomayor; los condes de Casa-Valencia; el embajador de Inglaterra, sir Clare Ford; el subsecretario de Estado, señor Ferraz y su señora; el ministro de los Estados Unidos; M. Grubb; Mr. y Mrs. Marié y Miss George, el primer introductor de embajadores, señor Zarco del Valle, Madame Marga; el primer secretario de la Embajada francesa, M. Belle, y su esposa, [...] el primer secretario de la Embajada inglesa, M. Burrington; M. Bulow, agregado militar a la alemana, y algunos más [...]”. *La Dinastía*, año IX, n° 3932, viernes 27-II-1891.

<sup>763</sup> “La Cuaresma es este año más animada que el Carnaval: los grandes banquetes son cotidianos en las embajadas en en las legaciones extranjeras; los conciertos abundan tanto como las comidas, y, en fin, hasta ha habido – y lo diré en francés para que no lo entiendan las beatas – hasta a habido una *sauterie* [pequeña fiesta privada]. [...] Hase *banqueteado* en las legaciones de Austria, Alemania, Inglaterra, Francia y los Estados Unidos; y en el hotel de la calle de Olózaga, residencia de M. Cambón, ha habido además un ameno, un delicioso concierto, aunque sólo tomó parte en él el sexo masculino [...]”. El Marqués de Valle Alegre, “Crónica de Madrid”, *La moda elegante*, año L, n° 9, 6-III-1891, p. 100.

<sup>764</sup> M. “Ecos madrileños”, *La Época*, año XLIII, n° 13831, sábado 28-II-1891.

<sup>765</sup> El Marqués de Valle Alegre, “Crónica de Madrid”, *La moda elegante*, año L, n° 9, 6-III-1891, p. 100.

La parte vocal del concierto estuvo representada por obras del italiano Francesco Paolo Tosti y del francés Víctor Roger, cantadas por Verger y Baldelli. Ambos intérpretes también cantaron un dúo de *Don Pasquale* de Donizetti, y otro de *La Cenerentola* de Rossini. El maestro Mancinelli ejecutó el acompañamiento de piano en estas obras del repertorio vocal. El comentario de *La Época* sobre la interpretación de Verger y Baldelli es algo más extenso que el referente a los intérpretes del repertorio instrumental. En él se percibe cierta crítica al estilo de canto wagneriano; mientras que se defiende la tradición de la escuela belcantística italiana representada por Verger y Baldelli.

“[...] Ambos distinguidos artistas, acompañados al piano por el maestro Mancinelli, y estimulados por la atmósfera de viva simpatía que les rodeaba, rayaron a gran altura. Baldelli y Verger cantaron uno y otro dúo como si se hallaran pisando la escena. Al oírlos no faltó quien pensara, con cierta melancolía, que la excelente escuela de canto de que son aquellos tan dignos representantes, no tardará en desaparecer, ante la música nueva que concede al recitado tan excepcional importancia. Dentro de algunos años quizá no se encuentre quien sepa vocalizar así, porque los idólatras de Wagner no se detienen en el camino que llevan, aquel arte exquisito va a pasar a la historia. Para poner fin al concierto, Baldelli cantó algunas de sus preciosas composiciones. La velada, en suma resultó admirable [...]”<sup>766</sup>.

El 7 de junio de 1891, Tragó ofrece un concierto en el Ateneo de Madrid junto a la pianista Matilde Torregrosa. Esta pianista había sido antigua alumna de Tragó y años más tarde sería nombrada profesora de solfeo del Conservatorio de Madrid. La prensa anuncia esta sesión musical haciendo alusión a la relación pedagógica que había entre los dos intérpretes: “El domingo próximo tomarán parte en la velada musical del Ateneo de Madrid el pianista Sr Tragó y una discípula aventajadísima del distinguido profesor”<sup>767</sup>.

El concierto fue organizado por el Conde de Morphy, que era el presidente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo, y Gabriel Rodríguez, vicepresidente del Ateneo y profesor de la Institución Libre de Enseñanza<sup>768</sup>. En la sesión intervinieron Tragó y

---

<sup>766</sup> M. “Ecos madrileños”, *La Época*, año XLIII, nº 13831, sábado 28-II-1891.

<sup>767</sup> *La Correspondencia de España*, año XLII, nº 12112, miércoles 3-VI-1891. Una noticia muy similar aparece en el periódico *La Época*: “En el Ateneo se celebrará mañana una velada musical en la que tomarán parte el distinguido pianista señor Tragó y su discípula la señorita Torregrosa. En el programa figuran obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Rubinstein, Liszt, Gottschalk, Mendelssohn, Raff y Godard”. *La Época*, año XLIII, nº 13925, sábado 6-VI-1891.

<sup>768</sup> “Dentro de pocos días se celebrará una velada musical en el Ateneo de Madrid, dirigida por el conde de Morphy y el señor Rodríguez (D. Gabriel)”. *La Correspondencia de España*, año XLII, nº 12110, lunes 1-VI-1891.

Matilde Torregrosa interpretando un variado repertorio de obras para piano a dos y cuatro manos, de compositores del clasicismo y romanticismo europeos, entre los que no figuraba ningún autor español. Tragó ejecutó obras de compositores habituales en su repertorio como Chopin, Liszt, Rubinstein, Godard y su maestro Mathias. Interpretó también varias obras a cuatro manos que hasta la fecha no había tocado como las danzas cubanas de Gottschalk. También tocó junto a Matilde Torregrosa los dos últimos tiempos de la sonata a cuatro manos de Mozart en *do* mayor K. 521; obra que se caracteriza por contener pasajes virtuosísticos bastante difíciles de interpretar, como los de fusas en tempo vivo del *andante* en *fa* mayor, o los del allegro final.

“La velada musical que tendrá lugar mañana domingo en el Ateneo de Madrid por el Sr. Tragó y la Srta. Torregrosa, se compone del siguiente programa:

PRIMERA PARTE.- Andante y allegro de la sonata en *do* (a cuatro manos) Mozart, por la Srta. Torregrosa y el señor Tragó; minuetto de la sonata en *si bemol* (op. 22), Beethoven; berceuse y polaca en *mi bemol*, Chopin, por la Srta. Torregrosa; la *Velocité* (capricho) Mathias, barcarola, Rubinstein: rapsodia (número 11), Liszt, por el Sr. Tragó.

SEGUNDA PARTE.- Réponds moi y Les yeux créoles, danzas cubanas (a cuatro manos) Gottschalk, por la Srta. Torregrosa y el Sr. Tragó; pastoral variada; Mozart; romanza sin palabras; Mendelssohn; la Fileuse; Raff; tarantela, Rubinstein, por la Srta. Torregrosa; estudio en *do* sostenido menor, Chopin, vals cromático, Godard, por el Sr. Tragó”<sup>769</sup>.

Las críticas sobre el desarrollo del concierto ensalzan las interpretaciones de Tragó y Matilde Torregrosa, aunque proporcionan una información poco detallada sobre la ejecución y la recepción del público de las diferentes obras del programa. La crítica del diario *El Imparcial* comenta la numerosa afluencia de público que asistió al concierto, y elogia los méritos artísticos de los dos pianistas:

“[...] Pálido sería cuanto dijéramos acerca de la ejecución y de la elección de las piezas que el distinguido público saboreó con entusiasmo. Del Sr. Tragó nada puede añadirse a lo que todos saben de tan notable pianista. La señorita Torregrosa, cuya escultural belleza lucía doblemente ante el piano que ocupaba la tribuna, probó que es un prodigio de ejecución y de sentimiento arrancando al piano notas dulcísimas, acordes vibrantes, arpeggios de una precisión inimitable. El público aplaudió frenéticamente a los artistas que interpretaron maravillosamente obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Mathias, Rubinstein, Liszt, Gottschalk, Mendelssohn, Raff y Godard [...]”<sup>770</sup>.

También encontramos comentarios sobre el concierto en *La Época*, aunque este periódico dedica una reseña bastante breve a la sesión musical: “La velada musical que se verificó anoche en el mismo centro fue muy brillante. La señorita Torregrosa y el señor Tragó interpretaron al piano difíciles obras de los grandes maestros, haciendo gala

<sup>769</sup> *La Correspondencia de España*, año XLII, n° 12116, domingo 7-VI-1891.

<sup>770</sup> *El Imparcial*, año XXV, n° 8636, lunes 8-VI-1891.

de una ejecución notabilísima. El público, que era muy numeroso, les aplaudió con verdadero entusiasmo”<sup>771</sup>.

### 5.1.2.2. Concierto con la Sociedad Coral de Bilbao en el Nuevo Teatro.

José Tragó colaborará en dos ocasiones con la Sociedad Coral de Bilbao. La primera de ellas había tenido lugar en el concierto celebrado en el Teatro Gayarre en septiembre de 1888. En 1891 se celebra el segundo y último de los conciertos de la Coral bilbaína en los que Tragó presta su concurso.

La velada se efectúa el miércoles 12 de agosto de 1891. El lugar escogido era el Nuevo Teatro de Bilbao, que pronto sería conocido como Teatro Arriaga. Su inauguración en mayo de 1890 coincidiría paradójicamente con el cierre del antiguo Teatro Gayarre, edificio en el que Tragó había tocado en varias ocasiones en compañía de Sarasate o con la propia Sociedad Coral Bilbaína. Conservamos afortunadamente el programa original de la velada. En él se incluye información sobre las obras ejecutadas, los precios de las localidades y el piano Érard utilizado por el concertista para esta ocasión <sup>772</sup>.



<sup>771</sup> *La Época*, año XLIII, n.º 13927, lunes 8-VI-1891.

<sup>772</sup> Programa del concierto celebrado el 9 marzo 1890. Álbum de prensa de José Tragó. Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial.

La participación de un concertista de prestigio como era José Tragó suponía un factor que podía atraer a una mayor cantidad de público. El pianista manifiesta a la Sociedad sus deseos de participar en la sesión y ante esta noble proposición, la Sociedad decide retrasar un día la fecha del concierto para que Tragó pueda tomar parte en él.

“El concierto que el orfeón se proponía dar mañana por la noche se ha retrasado para el miércoles en vista de los deseos manifestados por el eminente pianista señor Tragó de tomar parte en él en obsequio a la Sociedad Coral.  
El señor Tragó ha llegado esta tarde a las cuatro”<sup>773</sup>.

El pianista se encontraba veraneando en compañía de su familia en el balneario vizcaíno de Alzola, situado en la localidad de Elgoibar. La familia Tragó tenía por costumbre aprovechar las vacaciones estivales para frecuentar alguna estación balnearia. La cercanía de Alzola a la capital bilbaína supuso un aliciente para que Tragó decidiera participar en el concierto.

“Procedente de los baños de Alzola llegaron ayer a nuestra villa nuestros queridos amigos el eminente pianista D. José Tragó y acompañado de su señora madre y de su simpático hermano D. Nicolás.  
Dámosles la bienvenida y deseamos de todas veras que su estancia entre nosotros les sea agradable”<sup>774</sup>.

La prensa también nos informa sobre los preparativos que se realizaron para esta función musical. Se proporcionaron servicios especiales de transporte a localidades próximas a la capital bilbaína para facilitar el acceso del público.

“Con motivo del concierto que se celebrará mañana, las compañías de los ferrocarriles de Bilbao a Portugalete y de Bilbao a las Arenas, han dispuesto salga un tren terminado el concierto.  
También la compañía del tranvía de Bilbao a las Arenas pondrá un coche hasta el Desierto”<sup>775</sup>.

---

<sup>773</sup> *El Nervión*, año I, nº 165, lunes 10-VIII-1891.

<sup>774</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año XII, nº 3770, martes 11-VIII-1891.

En el diario *El Imparcial* año XIV, nº 4660, jueves 27-V-1880, aparece el siguiente anuncio publicitario sobre los Baños de Alzola:

“Baños de Alzola. Acercándose la apertura de los establecimientos de aguas mineromedicinales, la propietaria del de Alzola, en la provincia de Guipúzcoa, se ha trasladado a aquel punto con objeto de preparar el más esmerado servicio en la próxima temporada, que dará principio el 1 del entrante junio y terminará el 30 de septiembre.

El renombre de esta agua, de antiguo conocidas, excusa todo elogio sobre sus virtudes curativas en gran número de padecimientos, especialmente en los del estómago, vejiga, matriz y demás órganos génito-uritarios, así como en las hidropesías de cualquier clase. [...]

El viaje hasta Alzola se hace con toda la comodidad desde esta corte hasta Zumárraga o Bilbao en ferrocarril, y desde cualquiera de estos dos puntos en excelentes carruajes, con tres horas de camino y precios arreglados”.

<sup>775</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año XII, nº 3770, martes 11-VIII-1891.



El empresario Luis Dotésio aprovecha también esta función para publicitar su establecimiento musical. La Casa Dotésio había cedido para la ocasión un piano de la renombrada fábrica Érard de París.

“El hermoso piano de cola que servirá para el concierto de la Sociedad Coral procede de la renombrada casa Érard, cuyo representante en esta villa es D. Luís E. Dotésio, quien le ha cedido galantemente en obsequio a la citada Sociedad”<sup>776</sup>.

En estos años, la Coral Bilbaína era un orfeón típico de finales del siglo XIX formado exclusivamente por voces masculinas. Hasta 1906 no se crearía un coro femenino<sup>777</sup>. Durante los primeros años del orfeón se alternaban en los programas las piezas corales con obras instrumentales para pequeña orquesta, sexteto o banda de música. Podían incluirse también arias, dúos y en algunas ocasiones piezas teatrales. Con el paso de los años la Sociedad Coral amplía su repertorio y sus interpretaciones cubrían prácticamente la mayoría de los programas. A pesar de ello la Sociedad solicitaba en ocasiones la colaboración de músicos locales, orquestas, bandas de música y concertistas de relieve<sup>778</sup>, como era el caso de José Tragó.

En el programa de este concierto se alternan obras cantadas por la Sociedad Coral con otras cantadas por los propios solistas. A estas composiciones había que añadir las piezas para piano interpretadas por José Tragó. Las piezas vocales cantadas por la agrupación ocupan en esta ocasión la mayor parte del repertorio.

Entre las obras ejecutadas por el orfeón había algunas que habían sido piezas obligadas en los concursos de orfeones. Este era el caso de *Los hebreos cautivos* de Leon Paliard y las *Escenas Tártaras* de Laurent de Rillé. Esta última había sido la pieza que el orfeón había interpretado en el reciente concurso de San Juan de Luz celebrado el 2 de agosto de 1891. Era la primera vez en que la Sociedad se presentaba a un concurso en el extranjero, y la experiencia resultó muy grata pues la agrupación consiguió el primer premio en ejecución, en lectura a primera vista y en el premio de honor.

---

<sup>776</sup> *Ibidem*.

<sup>777</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...* Op. cit., p. 246.

<sup>778</sup> *Ibidem*, p. 298.

“[...] Luego de algunos días de descanso se dio comienzo a los ensayos preparatorios para asistir al concurso internacional de San Juan de Luz.

En pos de un nuevo triunfo sale el Orfeón para este punto la mañana del 1º de Agosto, llega a las once y media de aquella noche, y en la mañana del 2 acude al campo de la contienda, en donde van a verificarse los concursos de ejecución y primera vista y obtiene los dos primeros premios. Se fija para la tarde el gran concurso de honor, en el que habían de luchar los Orfeones que más se distinguieran en los concursos de la mañana, y allí, entre las aclamaciones penosamente contenidas de un público delirante de entusiasmo a la interpretación de la pieza obligada de concurso, se os otorga por unanimidad el galardón más estimable y disputado, por aquellos Cuerpos Corales de renombre tan esclarecido, el Primer Premio del gran concurso internacional, unido al obsequio del Presidente de la República, para la Sociedad artística que más se distinguiera en el Certamen [...]<sup>779</sup>.

Entre las obras corales del programa también encontramos una composición del propio director de la agrupación Aureliano Valle titulada *Cantos vascongados*. Los solistas de la coral cobran gran protagonismo en obras como *Los hebreos cautivos* en la que los solos fueron interpretados por Enrique Rasche, tenor de excepcionales cualidades y presidente de la Sociedad desde 1890 hasta 1893. En la composición *Música Prohibida* de Gastaldón canta el tenor Basterrechea acompañado al piano por el subdirector del orfeón Anselmo Azurmendi; y en la obra de Tosti *T'amo ancora*, interviene también Azurmendi acompañando al barítono Mario Losada.

Las obras seleccionadas por Tragó para el concierto pertenecen al repertorio romántico europeo. Son breves y brillantes piezas para piano de compositores habituales en su repertorio como Chopin, Rubinstein, Liszt y Godard. Entre estas obras se hecha en falta alguna composición del repertorio pianístico español. El pianista combina partituras ya interpretadas en anteriores ocasiones con otras más novedosas. Es la primera vez que tenemos noticias de que Tragó toque obras como la *Barcarola* de Rubinstein y el *Vals Cromático* op. 88 de Benjamin Godard.

Una constante en las actuaciones de Tragó es la inclusión de composiciones del repertorio lisztiano. Además de la célebre *Campanella*, pieza habitual en los conciertos de la década de los noventa, se ofrece al público bilbaíno la audición de la *Rapsodia* nº 11 en *la menor*. Desde los comienzos de su carrera, Tragó solía tocar alguna rapsodia del músico húngaro como la segunda, la sexta o la novena. Sin embargo parece ser que esta es la primera ocasión en que interpreta esta *Rapsodia húngara* nº 11.

---

<sup>779</sup> Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao. Año 1891. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao.

Como solía ser habitual en las actuaciones de Tragó, se añaden dos obras fuera de programa. El pianista tocó una *Habanera* al final de su intervención en la primera parte. Aunque la prensa no nos ofrece más datos sobre la obra puede que se trate de la *Habanera* de Théodore Ritter, ejecutada en anteriores conciertos como propina. Una *Mazurca* del francés Godard, es la pieza con la que Tragó finaliza su actuación en la segunda parte del concierto.

Los comentarios sobre el concierto realizados por la prensa bilbaína son bastante halagadores. *La Unión Vasco-Navarra* califica el concierto como “verdadero acontecimiento musical”. Se describe la gran afluencia de público que se dio cita en el teatro bilbaíno, teniéndose que ocupar el sitio de la orquesta con algunas localidades. El periódico comenta la buena acogida que dispensó el público a las obras ejecutadas por la Sociedad Coral, aunque algunas de ellas como *Los hebreos cautivos* o *Los cantos vascongados* eran ya conocidos de la concurrencia. También obtuvieron éxito obras como *El Saltarello* de Saint-Saëns, *La Retreta* de Laurent de Rillé o las *Escenas Tártaras*, siendo estas dos últimas repetidas ante las ovaciones de los asistentes.

La crítica considera la participación de Tragó como uno de los grandes atractivos del concierto y destaca especialmente su interpretación de la *Rapsodia húngara* de Liszt.

“[...] Seguramente que uno de los grandes atractivos que tenía el programa de este concierto era la participación que en él tomaba, el eminente pianista D. José Tragó, que con galantería suma y por sus simpatías al orfeón, se había prestado a ejecutar al piano algunas obras de los más celebrados maestros. Así fue que cuando apareció en escena estalló, permítasenos la frase, una tempestad de aplausos, que duró largo rato.

A la terminación de cada una de las que ejecutó, repetíanse los aplausos, principalísimamente al concluir la magnífica *Rapsodia húngara* núm. 11 de Liszt, viéndose el señor Tragó obligado a salir varias veces a escena y sentarse de nuevo al piano para ejecutar otra pieza.

[...] El Sr. Tragó se sentó nuevamente al piano, ejecutando la [...] *Campanella* de Liszt, obteniendo una ovación tan entusiasta y prolongada como en la primera parte, a la cual correspondió tocando como *extra* la segunda Mazurca de Godard [...]”<sup>780</sup>.

Los comentarios sobre el concierto concluyen con felicitaciones hacia Aureliano Valle y José Tragó. El anónimo crítico de este concierto manifiesta su gratitud y admiración ante la ejecución del pianista madrileño.

---

<sup>780</sup> “El concierto de anoche”. *La Unión Vasco-Navarra*, año XII, nº 3772, jueves 13-VIII-1891.

“[...] Como dice muy bien un diario de ayer noche Tragó es bilbaíno de corazón y tanto es así que cuando por vez primera se dejó oír en esta villa, por satisfacer a los deseos de sus amigos, organizó un concierto en que él sólo tomó parte, a beneficio de los asilos de esta villa. Así es que entre nosotros tiene numerosos y queridos amigos que admiran su talento artístico y la nobleza de su corazón, y él por su parte paga con usura este afecto que se le tiene visitándonos todos los años y tomando parte gustoso en cuantas fiestas se le pide su valiosísimo concurso [...]”<sup>781</sup>.

El crítico C. E. en *El Nervión* describe el deseo del público bilbaíno por escuchar a la Sociedad Coral después de su triunfo en el concurso de San Juan de Luz. Comenta la excelente interpretación que hizo esta agrupación en el concierto, especialmente en las *Escenas Tártaras*, obra de complicada ejecución que fue premiada con una gran ovación.

“[...] Y, en efecto; el progreso existe: nunca ha cantado la Sociedad Coral tan admirablemente como anoche. ¡Qué afinación y homogeneidad en el conjunto! ¡Qué delicadeza en los matices, ya fueran hechos dentro del pianísimo o bien en los fuertes más brillantes! ¡Qué riqueza de detalles y qué escrupulosamente indicados! Cada orfeonista parece posesionado de la mente que dirige el coro y sigue con rigurosa fidelidad las indicaciones todas de la batuta; la menor distracción de uno de ellos en un pasaje comprometido, desluciría la ejecución de la pieza [...]”<sup>782</sup>.

Para el periodista otro de los éxitos de la velada fue la actuación de Tragó. Destaca la gran técnica y mecanismo del pianista y comenta la especial acogida que obtuvieron las interpretaciones de las composiciones lisztianas.

“[...] Otro de los triunfos brillantes de anoche fue el que obtuvo el eminente pianista señor Tragó, que por simpatías al orfeón se prestó galantemente a tomar parte en el concierto. Desde la primera obra que ejecutó, un *Estudio* de Chopin, se hizo dueño del público, que escuchaba encantado aquella dicción tan exquisita y la difícil facilidad con que vencía dificultades casi insuperables. Cada número de los que ejecutó fue un triunfo para el señor Tragó, siendo los aplausos más calurosos y entusiastas al terminar la *Rapsodia húngara*, (núm, 11), y la preciosa *Campanella*, obras ambas de Liszt. El señor Tragó, que fue llamado varias veces a escena, se vio obligado a ejecutar dos juguetes más, si habría de acallar los aplausos del público [...]”<sup>783</sup>.

Luis de Terán en *El Noticiero Bilbaíno* nos informa de la ovación que obtuvo Tragó al hacer su aparición en el escenario.

“[...] Al presentarse en escena el eminente pianista Sr. Tragó fue saludado con una triple salva de aplausos.

---

<sup>781</sup> *Ibidem*.

<sup>782</sup> C. E. “El concierto de anoche”. *El Nervión*, año I, nº 168, jueves 13-VIII-1891.

<sup>783</sup> *Ibidem*.

Ese notabilísimo artista ejecutó de la magistral manera que le es peculiar un “Estudio de Chopin”, una “Barcarola”, de Rubinstein, y la “Rapsodia húngara” (número 11) de Liszt; y a petición del público, que no se cansaba de oírle y aplaudirle, una preciosa habanera. [...] Ocupó nuevamente el piano el Sr. Tragó, y los bravos y aplausos volvieron a no tener fin [...]”<sup>784</sup>.

También comenta la grata acogida que obtuvieron todas las piezas cantadas por la Sociedad Coral. El periodista narra la expectación con la que el público deseaba escuchar la difícil ejecución de las *Escenas Tártaras*.

“[...] *Escenas tártaras*, pieza impuesta en el concurso de honor de San Juan de Luz: esta era la obra que se esperaba oír con verdadera ansia al orfeón, y después de oída, después de escuchar la inimitable ejecución que obtuvo, no nos extraña lo que todos los que asistieron al certamen dijeron. Es imposible que ese difícilísimo coro pueda ser cantado mejor. La ovación del público al finalizar esa obra fue frenética [...]”<sup>785</sup>.

La Sociedad Coral de Bilbao quiso mostrar su gratitud al pianista por su participación en este concierto. En premio a su labor, la Sociedad concede a Tragó el título de Socio Honorario. Los Socios Honorarios eran acreedores de este título por “servicios relevantes prestados a la Sociedad, dotes artísticas excepcionales o personalidad muy señalada”<sup>786</sup>. Tragó había prestado un “servicio relevante” de carácter artístico a la sociedad pues había colaborado con ella en varios conciertos. Su nombramiento como Socio Honorario tendría un carácter vitalicio.

Tenemos constancia de este nombramiento gracias a la Memoria de la Sociedad Coral del año 1891. En ella también figura como Socio Honorario Nicolás Tragó, el hermano del pianista. Estos datos nos confirman la estrecha vinculación de los hermanos Tragó con la Sociedad Coral y con todo lo referente a la vida musical bilbaína<sup>787</sup>. Tragó figuraría como Socio Honorario en las Memorias de la Sociedad Coral hasta el año 1940, seis años después de su fallecimiento.

---

<sup>784</sup> Luís de Terán: “Nuevo Teatro”. *El Noticiero Bilbaíno*, año XVII, nº 5398, jueves 13-VIII-1891.

<sup>785</sup> *Ibidem*.

<sup>786</sup> Nagore Ferrer, María: *La revolución coral...*, p. 226.

<sup>787</sup> Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao. Año 1891. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao. En la lista de Socios Honorarios que aparece en la Memoria del año 1891 figuran las siguientes personas en el orden siguiente: “Sr. D. Aristides de Artiñano, *Presidente*. Sra. D<sup>a</sup> Casilda Iturrizar de Epalza, Sr. D. Ciriaco Linares, Sr. D. José M<sup>a</sup> Martínez de las Rivas, Sr. D. Buenaventura Frígola, Monsieur Laurent de Rillé, Monsieur Armand Saintis, Monsieur Arthur Violot, Monsieur Francis Bettes, D. Claudio Martínez Imbert, D. Joan Goula, D. Cándido Candi, D. Antonio Fontserre, D. Melchor Rodríguez de Alcántara, D. Salvador Armet Ricart, D. Tomás Bretón, D. José Tragó, D. Nicolás Tragó”.

La Memoria de la Sociedad Coral del año 1891 también nos informa sobre aspectos económicos relativos a este concierto del 12 de agosto. La función supuso un cierto desahogo en la contabilidad de la entidad. Los ingresos obtenidos (2.120,25 pesetas) fueron bastante superiores a los gastos originados (665,50 pesetas). El dinero recaudado ayudaba a compensar los gastos de los numerosos viajes que la agrupación había realizado durante el año de 1891. En estos presupuestos no aparece mencionada ninguna cantidad entregada a José Tragó, con lo que posiblemente el pianista prestara su colaboración en el concierto de una manera totalmente desinteresada<sup>788</sup>.

## SOCIEDAD CORAL.

**ESTADO demostrativo de los ingresos y gastos habidos desde 1.º Enero á 30 de Noviembre de 1891**

INGRESOS.		PESETAS.		GASTOS.		PESETAS.	
Cuotas mensuales. Producto líquido por cuotas		3.116	00	Alquileres. Renta de 10 meses del local de la Sociedad	937	50	
Banco de Bilbao. Importe de un Pagaré descontado en este Establecimiento		2.000	>	Sueldos. Satisfechos al profesor de solfeo y al cobrador de recibos	880	>	
Concurso de San Juan de Luz. Importe del 1.º premio obtenido en este concurso		500	>	Gastos generales. Por impresos, alumbrado, correspondencia, acarreo, etc., etc	611	30	
Conciertos	Concierto del día 23 de Junio. Producto de este concierto	1.515		Biblioteca musical. Por lo gastado para la misma	539	88	
	Concierto del día 12 de Agosto. Producto de este concierto	2.120	25	Fotografías. Costo de 80 Orías con los retratos de los orfeonistas	1.000	>	
		3.635	25	Banco de Bilbao. Satisfecho importe de un Pagaré	2.000	>	
Expediciones	Expedición á Burgos. Subvención del Ayuntamiento de Burgos	1.000		Pérdidas y ganancias. Intereses de tres meses s/ el importe de un Pagaré	25	>	
	Expedición á Guernica. Subvención del Ayuntamiento de Guernica	927	91	Derechos de Autores. Importe de lo satisfecho por 16 meses á razón de 10 pesetas al mes	160	>	
		1.927	91	Concurso de San Juan de Luz. Gastos originados con motivo de este concurso	2.767	05	
Expediciones	Expedición á Valladolid. Subvención del Ayuntamiento de Valladolid	4.000		Conciertos	Concierto del día 23 de Junio. Gastos habidos en este concierto	539	25
	Expedición á Valladolid. Líquido del concierto dado en el teatro Calderon	439	41		Concierto del día 12 de Agosto. Gastos habidos en este concierto	665	50
		4.439	41	Expedición	Expedición á Burgos. Gastado en esta expedición	2.288	76
				nes. . . .	Id. á Guernica. Id. id. id.	466	>
					Id. á Valladolid. Id. id. id.	4.458	95
				Partidas en suspenso. Satisfecho á P. Aldazabal por traspaso del nuevo local	300	>	
TOTAL DE LOS INGRESOS.		16.368	57	TOTAL DE LOS GASTOS.		17.639	19
EXISTENCIA EN CAJA EN 1.º DE ENERO.		1.620	78	SALDO. EXISTENCIA EN CAJA EN 30 NOVIEMBRE.		350	16
		17.989	35			17.989	35

BILBAO 30 de Noviembre de 1891.

V.º B.º  
El Tesorero,  
*Felipe Olaola.*

El Presidente,  
*Enrique Rasche.*

El Contador,  
*Juan de Vergara.*

### 5.1.3. La actividad interpretativa de Tragó en 1892.

#### 5.1.3.1. Tercera colaboración con la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Tras un paréntesis de un año José Tragó vuelve a intervenir en un concierto de los programados por la Sociedad de Conciertos de Madrid. Su actuación se realiza en el noveno concierto de la temporada celebrado el 13 de marzo de 1892 en el Teatro del Príncipe Alfonso. El director de la Sociedad en este año era el italiano Luigi Mancinelli

<sup>788</sup> Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao. Año 1891. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao.

que ocupaba este puesto desde el año anterior y se mantendría al frente de la formación hasta el año 1893. Podemos constatar el apogeo del repertorio wagneriano en el programa de la sesión, en el que se interpretan dos obras del músico alemán, el final de *El Oro del Rhin* y el preludeo de *Parsifal*.

“El noveno concierto por la Sociedad que dirige el maestro Mancinelli se celebrará esta tarde en el Príncipe Alfonso con arreglo al siguiente programa:

PRIMERA PARTE

Struensée, overtura, Meyerbeer.  
Rheingold, La entrada de los dioses en el Walhalla.  
Parsifal, preludeo, Wagner.

SEGUNDA PARTE

Concierto en “do menor” (obra 37) para piano con acompañamiento de orquesta, ejecutado por el Sr. Tragó, Beethoven.  
1º Allegro con brío.  
2º Largo.  
3º Rondó. Allegro.

TERCERA PARTE

“Zambra”, capricho sinfónico, Benaiges.  
“El carnaval de Pesth”, rapsodia húngara (número 9) para piano, ejecutada por el Sr. Tragó, Liszt.  
Marcha de las bodas, Mendelssohn”<sup>789</sup>.

El programa presenta la habitual estructura tripartita. José Tragó interviene en la segunda parte, espacio reservado a obras poliseccionales como sinfonías o conciertos. De nuevo el pianista interpreta un concierto para piano de Beethoven. En este caso se trata del concierto nº 3 en *do menor* op. 37. No era la primera vez que Tragó tocaba este concierto con la agrupación madrileña. El concertista había ejecutado esta obra en su primera participación con la orquesta en marzo de 1878. La predilección de Tragó por la interpretación de conciertos de Beethoven en sus actuaciones con la Sociedad queda patente. De las cuatro colaboraciones que Tragó realiza hasta la fecha, toca en dos de ellas el concierto nº 3 y en otra el nº 5 de Beethoven.

Tragó interpreta en la tercera parte de la sesión la *Rapsodia húngara* nº 9 en *mi bemol mayor* “El Carnaval de Pesth”. El pianista, al igual que había hecho en sus conciertos con la Sociedad en 1890, incluye una obra del repertorio lisztiano. Parece ser que es la primera ocasión en la que Tragó interpreta esta rapsodia del compositor húngaro. La rapsodia nº 9 se estructura en tres partes. El tema inicial es de gran efecto

---

<sup>789</sup> *El Imparcial*, año XXVI, nº 8913, domingo 13-III-1892.

pues contiene importantes variaciones rítmicas y emplea abundantes recursos pianísticos. La segunda parte es una especie de variación virtuosística que da paso a un *allegro* final en el que se repite el tema inicial. La rapsodia finaliza con un brillante pasaje de octavas de inspiración popular<sup>790</sup>.

La elección de una obra de Liszt para la última parte del concierto obedecía en cierta manera a la predilección del público de la época hacia la recepción de obras pianísticas brillantes, colmadas de dificultades técnicas que el concertista debía vencer ante la concurrencia. Tragó ofrece tres pequeñas obras fuera del programa anunciado: un *Nocturno* de Chopin, un *Vals* de Godard y un *Estudio* de Mathias. Aunque no se especifican los títulos de estas obras, suponemos que la última de ellas es el estudio *La Vélocité*, composición que el pianista interpretó con asiduidad en sus actuaciones de la década de los 80.

Dentro del repertorio interpretado por la orquesta cabe destacar el capricho sinfónico *Zambra*, del compositor catalán José María Benaiges Pujol. Esta composición había sido estrenada en marzo de 1891 por la Unión Artístico Musical en el Teatro del Príncipe Alfonso. Un año más tarde la Sociedad de Conciertos interpreta esta obra, obteniendo una buena acogida por parte de la crítica<sup>791</sup>. Además de las composiciones de Richard Wagner en este concierto se incluía también la acostumbrada overtura de inicio de concierto, representada en esta ocasión por *Struensée* de Meyerbeer y una marcha o danza con la que finalizaba la sesión: la *Marcha de las bodas* de Mendelssohn.

Las críticas de prensa son unánimes en valorar favorablemente la intervención de José Tragó; sin embargo difieren en sus opiniones sobre la estructura del programa ofrecido por la Sociedad para esta novena sesión. *El Correo* considera este concierto como “el más flojo de la temporada en lo que se refiere a la composición del programa”. Entre sus comentarios hace referencia a la espléndida interpretación del pianista:

“[...] En la segunda parte tocó magistralmente el Sr. Tragó el concierto en *do menor*, de Beethoven, tributándole el público una ovación tan justa como cariñosa. [...]

---

<sup>790</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música de piano y de clavecín...* Op. cit., p. 480.

<sup>791</sup> Alonso, Celsa: “Benaiges Pujol, José María”, *DMEH*, Vol II, Madrid, SGAE, 1999, p. 351.



Luego tocó el Sr. Tragó una *Rapsodia* de Liszt, acogida con grandes aplausos, a los cuales correspondió el notable pianista ejecutando tres piezas erizadas de dificultades y que no figuraban en el programa, una de ellas de Chopin [...]”<sup>792</sup>.

Una opinión diferente sobre el programa del concierto la encontramos en el diario *El Imparcial*. Para este periódico el programa era muy bueno y además poseía el aliciente de la ejecución de dos obras notables a cargo de José Tragó. Gran parte de los comentarios de esta crítica se dedican a elogiar la actuación del pianista. Se destaca la ejecución del concierto de Beethoven que el pianista tocó con naturalidad y expresión.

“[...] Formaba la segunda parte del programa el concierto en do menor de Beethoven, para piano con acompañamiento de orquesta. No hay que decir que el Sr. Tragó interpretó a maravilla esta hermosa página musical, llena de dificultades, las cuales venció el distinguido pianista sin esfuerzo, con esa difícil facilidad que tan pocos alcanzan, con gran naturalidad y sumo gusto, dando a cada frase su expresión, demostrando, en fin, que es un maestro consumado, que siente y ejecuta como los verdaderos artistas.

La orquesta acompañó de un modo magistral, hábilmente dirigida por el maestro Mancinelli.

El público aplaudió estrepitosamente al señor Tragó, llamándole repetidas veces.

[...]Después interpretó el Sr. Tragó con gran maestría la rapsodia núm. 9 de Liszt, que valió al eminente pianista un ruidoso triunfo.

El público no se cansaba de aplaudir y de oír al Sr. Tragó, el cual como propina tocó luego un nocturno de Chopin, un vals de Godard y un estudio de Mathias [...]”<sup>793</sup>.

Observamos un claro posicionamiento antiwagneriano en la crítica del diario *El País*. Se muestra cierto desacuerdo con el excesivo uso que la Sociedad de Conciertos hace en sus programas de las obras de Wagner. Este desacuerdo con el repertorio establecido hace que se considere como prácticamente el único atractivo del concierto la intervención de Tragó. Las críticas antiwagnerianas se alternan en esta crítica con los elogios hacia Tragó, entre estos dos temas se reservan unas breves palabras para elogiar la labor del maestro Mancinelli al frente de la orquesta, que realizó una brillante interpretación de las obras de Wagner.

“El atractivo del concierto verificado ayer fue Tragó.

De Wagner se van ya causando hasta sus anabaptistas, por aquel vulgar proverbio de que “lo poco agrada y lo mucho enfada”.

Y como mucho se prodigan las obras del autor de *Lohengrin*, el enfado no se hará esperar.

Fuera mejor para todos que descasásemos algún concierto siquiera de la famosa melodía infinita, con lo cual sus partidarios le tomarían luego con más gusto, y los que no lo son veríanse libres por unos días de *Parsifales*, *Valquirias* y otros excesos.

Ayer se aplaudió ¡quien lo duda! al dicho reformador maestro, porque la verdad es que Mancinelli interpreta esa música con gran colorido y mucho vigor.

Hubo momentos que aquella interpretación hizo batir palmas a los menos wagneristas.

¡Muy bien maestro!

---

<sup>792</sup> *El Correo*, año XIII, n° 4353, domingo 13-III-1892.

<sup>793</sup> *El Imparcial*, año XXVI, n° 8914, lunes 14-III-1892.

Pero lo dicho: la nota saliente de la tarde fue Tragó. Este dijo el concierto en *do menor* de Beethoven de un modo que no hay elogios que basten a ensalzarlo, ni frases que de ello puedan dar idea.

Tuvo una gran ovación.

En la tercera parte, después del *Carnaval de Pesth*, hubo de presentarse varias veces en la orquesta, y se vio obligado a hacerse oír nuevamente.

Entonces tocó un nocturno, de Chopin; un capricho, de Godard, y otra pieza más.

Y continuaron los aplausos, y dio fin el concierto con la *Marcha de las bodas*, de Mendelssohn<sup>794</sup>.

*El Día* menciona entre las obras más destacadas del concierto el capricho de Benaiges y el prelude de *Parsifal* que a pesar de haber sido muy bien interpretado no obtuvo los honores de la repetición como el fragmento de *Rheingold*. La mayor parte del contenido de esta breve crítica está dedicado a la interpretación de Tragó, del que se señala su corrección en la interpretación.

“[...] Las que ha tocado el Sr. Tragó daban especial interés al programa, y nuestro célebre concertista ha demostrado su habitual corrección y maestría en el hermoso concierto en *do menor*, de Beethoven, la rapsodia húngara núm. 9, de Liszt, obra llena de enormes dificultades; y a petición del público, que no se cansaba de aplaudirle, en un nocturno de Chopin, un vals de Godard y un estudio de Mathias.

Nada puede decirse en elogio del Sr. Tragó, que no se haya repetido cuantas veces tienen los aficionados la fortuna de oírle [...]”<sup>795</sup>.

Breve es también la reseña que hace el periódico *El Liberal* sobre el concierto. Sus comentarios se dedican prácticamente a mencionar las obras interpretadas en el concierto. Sobre Tragó encontramos las siguientes frases de aprobación:

“[...] El notable pianista Sr. Tragó ejecutó con gran maestría el concierto en *do menor* de Beethoven, alcanzando una ovación ruidosa.

La orquesta le acompañó con superior acierto. [...]

Tragó ejecutó luego de un modo admirable una rapsodia de Liszt y a instancias de su auditorio se vio precisado a tocar tres o cuatro piezas más, cuyos títulos no estaban consignados en el programa [...]”<sup>796</sup>.

El crítico, que firma con el pseudónimo *Andante* en *La Libertad*, considera la actuación de Tragó como el éxito del concierto. Elogia la interpretación del pianista en la obra de Beethoven y en la rapsodia de Liszt.

“[...] En la segunda parte el público ha colmado de aplausos al eminente maestro Sr. Tragó, que ha interpretado por manera magistral, y con acompañamiento de orquesta, el concierto en *do menor* (obra 27), de Beethoven.

---

<sup>794</sup> *El País*. Año XVIII, n° 5973, lunes 14-III-1892.

<sup>795</sup> *El Día*, n° 4269, domingo 13-III-1892.

<sup>796</sup> *El Liberal*, año XIV, n° 4650, lunes 14-III-1892.

Después de la *Rapsodia húngara*, *El Carnaval de Pesth*, pieza erizada de dificultades, y en la cual el Sr. Tragó ha demostrado que es un consumado pianista, ha terminado el concierto con *La marcha de las bodas*, de Mendelssohn.

El éxito de la tarde fue para el señor Tragó que ha sido calurosamente aplaudido, tanto en el concierto en *do menor*, como en la rapsodia de Liszt [...]"<sup>797</sup>.

El periodista del diario *El Globo*, a pesar de valorar la gran interpretación del pianista en el concierto de Beethoven y la rapsodia de Liszt, considera más apropiado para estos conciertos la ejecución de una obra sinfónica por la orquesta que una obra concertante. Además califica a este noveno concierto como “el más endeble de los nueve que hemos oído”.

“[...] Gracias a las obras de Wagner, *El oro de Rhin* y el preludio de *Parsifal* [el concierto] tuvo interés. Lo despertó el concierto en *do menor*, de Beethoven; pero no en tan alto grado como otras obras que suelen figurar en la segunda parte del programa.

Los concertistas, por eminentes que sean, y lo es sin duda el Sr. Tragó, deben moverse dentro de un marco más reducido.

El público puede oírlos y admirarlos en cualquier época del año y en cualquier escena, pero ese mismo público no oye las grandes composiciones, sinfónicas sino de tarde en tarde y en muy corto número de sesiones.

Entre un artista afamado y una grande orquesta, preferimos la orquesta. Ayer aplaudimos calurosamente al Sr. Tragó, que ejecutó como un maestro el concierto de Beethoven, una rapsodia de Liszt y dos obras que nos dio de propina, llenas de dificultades, pero nos hubiera satisfecho más alguna de las hermosas sinfonías de Beethoven o Mendelssohn y el *largetto* del quinteto de Mozart, olvidado no sabemos por qué causa [...]"<sup>798</sup>.

Curiosos resultan los comentarios de *El Marqués de Siete-Picos* en *El Clamor*. El periódico aún en su crítica elogiosos comentarios sobre la actuación de José Tragó y el homenaje póstumo que se rindió en el mismo día por la noche al poeta español José Velarde en el Ateneo de Madrid.

“¡Extraño contraste! Por la tarde laureles y aplausos para el pianista, por la noche aplausos y laureles para el poeta. El primero en la plenitud de su vida, arrancando del teclado de marfil armoniosas notas que en múltiples combinaciones forman un verdadero poema; [...] Tragó hace poesías con el piano; Velarde hacía música con sus versos: el público acudió ayer por la tarde al concierto para escuchar a su predilecto pianista y demostrarle su cariño y admiración, otorgándole aplausos y coronas; por la noche fue a dar una prueba del sentimiento que ha tenido al perder uno de sus poetas favoritos, [...]"<sup>799</sup>.

Los poéticos halagos y la admiración de este periodista hacia Tragó quedan reflejados en este párrafo:

---

<sup>797</sup> *Andante* “En el Príncipe Alfonso”, año III, n° 557, domingo 13-III-1892.

<sup>798</sup> *El Globo*, año XVIII, n° 5973, lunes 14-III-1892.

<sup>799</sup> *El Marqués de Siete Picos*, “Tragó y Velarde”, *El Clamor*, año III, n° 722, lunes 14-III-1892.

“[...] Tragó, el distinguido pianista español, cuyo nombre ha alcanzado tan justa y merecida fama, tanto en su patria como en el extranjero, el artista que comunicando al piano sus sensaciones hace que aquel instrumento se doblegue a su voluntad exhalando torrentes de notas que conmueven el ánimo del que las escucha, obtuvo ayer tarde una ovación más que añadir a las muchas que se le han dispensado, ejecutando de una manera magistral en el teatro del Príncipe Alfonso el *Concierto en do menor* de Beethoven, y la novena *Rapsodia húngara*, de Liszt. Inútil sería elogiar los primores de la ejecución de ambas obras, ni describir el entusiasmo que Tragó produjo en el público. ¿Quién no le ha oído tocar en la Sociedad de Cuartetos y en la de Conciertos de Madrid? Tragó es uno de los artistas que gozan de merecida fama, y es inútil encomiar su mérito, que todos reconocen [...]”<sup>800</sup>.

Sin duda una de las críticas que aportan más información sobre el concierto es la realizada por Antonio Peña y Goñi en *La Época*. El periodista comenta la numerosa concurrencia que asistió al concierto, a pesar de la lluvia torrencial que había caído ese día en Madrid. Realiza benévolas observaciones sobre las obras del programa y a diferencia de otras críticas elogia la inclusión de las obras de Wagner en el repertorio, destacando la interpretación del final de *El oro del Rhin*. Considera al preludio de *Parsifal* como una composición sublime, que en su opinión no ha obtenido tanto éxito debido a sus grandes dimensiones.

“[...] La entrada de los Dioses en el Walhalla, con la hermosa marcha entonada por las trompas, y el Canto de las hijas del Rhin, encantadora melodía, clara, sentida y de expresión punzante, ha provocado el entusiasmo del público y merecido los honores de la repetición [...]”<sup>801</sup>.

Su admiración hacia Tragó queda reflejada en las palabras que dedica al pianista en esta crítica. Le considera “el héroe de la segunda parte” del concierto. Peña y Goñi describe minuciosamente la manera sobria y a la vez expresiva con la que Tragó ejecutó el concierto de Beethoven, a la vez que valora la importante aportación de la orquesta en esta obra. También destaca la ejecución de Tragó en la obra de Liszt y en las otras piezas para piano que interpretó fuera de programa:

“[...] El eminente pianista ha ejecutado el concierto en *do menor* de Beethoven de un modo verdaderamente clásico, con el estilo serio, elevado, exento de afectaciones de mal gusto, con pulsación enérgica y delicada a la vez, con sujeción al ritmo, con esa grandeza de expresión, sencilla y elocuente, sugestiva, como se dice ahora, cuyo secreto poseen solamente los artistas de raza.

Acompañado por la orquesta de una manera magistral, el concierto de Beethoven ha sido para el público una revelación, y el señor Tragó ha obtenido una ovación tan grande como merecida. El público le ha llamado repetidas veces y le ha aplaudido ruidosamente. [...]

---

<sup>800</sup> *Ibidem*.

<sup>801</sup> Antonio Peña y Goñi, “Teatro del Príncipe Alfonso. Noveno concierto”. *La Época*, año XLIV, nº 14198, domingo 13-III-1892.

El señor Tragó ha ejecutado luego con incomparable maestría una rapsodia de Liszt, y se ha visto precisado a servir a la concurrencia una serie de golosinas pianísticas que han elevado el entusiasmo a su colmo y proporcionado al pianista tantas ovaciones como piezas-suplementos ha ejecutado, todas ellas, excusado parece decirlo, con arte exquisito y brío admirable [...]<sup>802</sup>.

### **5.1.3.2. Nuevas actividades vinculadas con la Sociedad Coral de Bilbao. El Concurso de Orfeones, Bandas y Charangas de Bilbao de 1892 y el Certamen de Madrid.**

En los días 27 y 28 de agosto de 1892 la Corporación municipal del Ayuntamiento de Bilbao organizó un Concurso Internacional de Orfeones y Bandas de Música y Charangas. En él participaron 24 sociedades corales, 12 bandas de música y 10 charangas francesas. Tragó participa en la organización de este certamen musical formando parte del jurado del concurso de charangas.

En Bilbao tuvieron lugar durante la etapa de mayor expansión del movimiento coral (1890-1910) tres concursos de orfeones y bandas de música, celebrados en 1892, 1896 y 1905. Tragó participó como jurado en los dos primeros. Estos concursos llevaban el calificativo de “internacionales”, aunque dicho carácter cosmopolita aludía exclusivamente a la participación de agrupaciones francesas. Dada la importancia de un acontecimiento de estas características en la vida de la ciudad de Bilbao los preparativos del concurso de 1892 empezaron con varios meses de antelación.

“se crearon comisiones y subcomisiones encargadas de la organización, propaganda e invitaciones, recepción y alojamiento, organización artística, etc; se cursaron invitaciones a todos los orfeones, bandas de música y charangas de los doce departamentos franceses más cercanos a la frontera; se fijaron las bases del certamen; y se realizó una recaudación para financiar algunos gastos del concurso”<sup>803</sup>.

La Comisión organizadora acordó abrir un certamen regional entre los compositores vasco-navarros para elegir la pieza coral que habrían de cantar las sociedades orfeónicas participantes. El autor de la composición ganadora obtendría un premio de *dos mil pesetas* y un diploma. Se exigía que la partitura fuese original e inédita. En ella debía figurar un fragmento destinado a la interpretación a *boca cerrada* y su composición tenía que ajustarse estrictamente a este texto inserto en las bases de la

---

<sup>802</sup> *Ibidem*.

<sup>803</sup> Nagore Ferrer, María. *La revolución coral...* Op. cit., p. 148.

convocatoria: “LA CAZA DEL CORSARIO/ De oro y púrpura vestida/ nace en Oriente la Aurora/ que con sus tintas colora/ el azul del ancho mar./ En el sosegado puerto/ reposa nave ligera,/ y la dulce calma altera/ de la brisa el suspirar”<sup>804</sup>. El jurado, del que formaban parte entre otros Chapí y Barbieri, premió a la composición de Cleto Zavala del mismo título (*La caza del Corsario*).

El desarrollo del certamen se realizó siguiendo el modelo francés. Esta forma de organización distribuía a las sociedades participantes dentro de tres divisiones, que a su vez se dividían en tres secciones, dependiendo de la categoría de la agrupación. Entre los componentes del jurado figuraban renombrados músicos procedentes de diversos lugares. Destacaban los nombres de personalidades vinculadas al Conservatorio madrileño como Emilio Arrieta (presidente honorario del certamen), Monasterio, Zabalza, Arín, Aranguren, Pedrell, Tragó, además de una nutrida representación de músicos franceses y vascos.

“Promete ser lucidísimo el Gran Concurso internacional de Orfeones, Bandas y Charangas organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, para los días 27 y 28 del mes corriente. He aquí la lista de los miembros del Jurado: *Presidente honorario*, D. Emilio Arrieta.- *Presidente*

---

<sup>804</sup> “[...] BASES:

1ª Las composiciones deberán ser originales e inéditas, ajustándose estrictamente a la letra que al final se inserta.

2ª Los compositores deberán tener presente al escribirlas el objeto a que se destina la composición, que, como queda dicho, servirá para el concurso internacional de orfeones, y por consiguiente ha de dar lugar su interpretación a que se aquilaten las distintas facultades de una masa coral, siendo requisito indispensable que en la composición haya un trozo que se ejecutará *a boca cerrada*.

3ª Desde la fecha de publicación de este programa, se admitirán composiciones hasta el día 26 del próximo mes de mayo inclusive, en que definitivamente se cerrará el plazo de admisión.

4ª Los compositores que deseen tomar parte en el certamen, deben remitir las partituras sin ningún signo exterior visible que dé a conocer quién sea el autor, y sólo deberán llevar un lema escrito que reproducirán en un sobre lacrado, dentro del cual se incluirá el nombre del autor y su domicilio.

5ª La partitura y sobre lacrado se remitirán, dentro de otro sobre y en el plazo señalado, al Secretario de la Subcomisión artística, D. José M<sup>a</sup> de Maruri, calle de la Ronda, núm. 29, piso 2º, en Bilbao.

6ª Los lemas de las composiciones se irán publicando, a medida que se reciban, en los periódicos de esta villa.

7ª Una vez conocido el fallo del Jurado, del que se darán lectura en Junta general de la Comisión organizadora del Concurso, esta procederá a la apertura del sobre lacrado que encierre el nombre del autor premiado, quemándose los demás sobres.

8ª La composición premiada quedará de la exclusiva propiedad del Excmo. Ayuntamiento, regalándose a su autor veinticinco ejemplares.

9ª En caso de que el Jurado no estimase digna del premio asignado a ninguna de las composiciones presentadas, este se considerará desierto.

10ª En el presente concurso, además de las bases que quedan ya indicadas, regirán, en las dudas que pudieran suscitarse, las que son de uso y costumbre en análogos casos.

Bilbao, 25 de abril de 1892.- El Presidente de la Subcomisión artística, ENRIQUE RASCHE.- El Secretario de la Subcomisión artística, JOSÉ M<sup>a</sup> DE MARURI”.

Convocatoria aparecida en *Euskal-Erría. Revista bascongada*, Vol XXVI, San Sebastián, primer semestre 1892, pp. 380-381.

*efectivo*, Mr. Laurent de Rillé.- Mrs. A. Barthe. – E. masson.- Lory.- Pinatel.- D. La Tombelle.- Saintis.- E. Legros.- A. Mazzon.- Flèche.- Laborde.- Fernández de Monje.- Sres. D. Jesús de Monasterio.- Peña y Goñi.- Dámaso Zabalza.- Valentín de Zubiaurre.- José Tragó.- Valentín Arin.- Enrique Barrera.- Buenaventura Frigola.- Antonio Nicolau.- Felipe Gorriti.- Ramón de Garmendia.- Leo de Silka.- J. J. de Santisteban.- José de Aranguren.- Cleto Zavala.- José Luis Anjón.- Castor Garrochátegui.- José Luis de Muguerza.- Anselmo de Azurmendi.- Federico García.- Lope Alaña.- Miguel de Unceta.- Manuel Villar.- Enrique de Diego.- Mr. Gustave Wettge.- Felipe Pedrell [...]<sup>805</sup>.

Tragó formaba parte de un jurado presidido por el socio honorario de la Sociedad Coral de Bilbao Buenaventura Frígola. Completaban este comité Pinatel, Lope Alaña, y Unzueta. Los músicos mencionados tenían como cometido valorar las interpretaciones de las charangas participantes. El concurso de estas agrupaciones instrumentales comenzaba el día 27 de agosto a las ocho de la mañana en *El Frontón de la Amistad*. Allí se celebraba un concurso a puerta cerrada de lectura a primera vista. A las diez de la mañana del mismo día el jurado y los participantes se trasladaban hacia el *Kiosco del Arenal* para celebrar el concurso de ejecución. Paralelamente otro jurado integrado por A. Masson, Fernández Monge, Leo de Silka, Villar y Gorrochategui, valoraba las interpretaciones de otras charangas concurrentes en el *Mercado el Ensanche*.

“[...] CHARANGAS

A las ocho de la mañana

FRONTÓN DE LA AMISTAD

A dicha hora a puerta cerrada se celebrará en el mencionado frontón el concurso de lectura a primera vista de las charangas, ante el siguiente Jurado: -Presidente, B. Frigola- Pinatel- Lope Alaña-Unzueta- Tragó.

A las diez de la mañana

CONCURSO DE EJECUCIÓN

EN EL KIOSCO DEL ARENAL

El mismo Jurado.

GRUPO C

Tercera División.- 1ª sección.- Premio: Medalla de vermeill.

*Lyre Grignolaise*, compuesta de 27 individuos. Ejecutará *Le Voyage en Chine*, de Bazin y *La ruche d'or*, de Brepsant.

GRUPO B

Segunda división. 1ª sección.- Premios: 1º Medalla de vermeill. 2º Medalla de palta.

*Les Enfants de Lirac*, compuesta de 36 individuos. Ejecutará *La couronne d'or* y *Fantasia de Macbeth*, de Bout.

También se halla inscripta, *L'avenir republicain*, compuesta de 50 individuos. Ejecutará *Robert le Diable*, de Meyerbeer y *Le lac des Fées*, de Aubert.

GRUPO A

División de Excelencia.- Premios: 1º Corona de vermeill. 2º Palma de vermeill.

Pieza impuesta: *Overture de Les Janssaires* de Euslance.

*Sec. Marguerite de Gradinam*, compuesta de 55 individuos. Ejecutará la *Overture de Oberon*, de Weber.

También se halla inscripta la charanga *Ste. Cecile de Langon*, compuesta de 60 individuos. Ejecutará la *Overture de Freyschutz*, de Weber [...]<sup>806</sup>.

<sup>805</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año V, nº 111, 30-VIII-1892, p. 127.

<sup>806</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año XIII, nº 3630, sábado 27-VIII-1892.

Ante la cantidad de agrupaciones vocales e instrumentales participantes, la organización del certamen utilizó muchos de los teatros y lugares públicos de Bilbao para acoger el desarrollo de las diversas fases del concurso. El mismo día 27 a la vez que las charangas realizaban su concurso en los lugares anteriormente mencionados, en el Teatro de Arriaga se llevaba a cabo el concurso de orfeones, con un jurado presidido por el compositor francés Laurent de Rillé. Otra sección de los orfeones participantes se daba cita en el *Teatro Circo de la Gran Vía*, ante el comité presidido por José de Aranguren. Las Bandas de Música concursaban en los *Campos Eliseos*. Entre los miembros del tribunal que juzgaban su interpretación se encontraban el crítico Peña y Goñi y Felipe Pedrell<sup>807</sup>.

Para el 28 de agosto, segundo día de los concursos, estaba previsto el certamen de honor de bandas y charangas en la Plaza de Toros. Después habría un gran festival en el que los orfeones, bandas y charangas participantes interpretarían obras vocales e instrumentales conjuntamente. En este espectáculo intervino como invitada la Sociedad Coral de Bilbao, que al ser una agrupación del municipio anfitrión había decidido no presentarse al certamen. La coral bilbaína dirigida por Valle interpretó fuera de concurso las *Escenas Tártaras* de Laurent de Rillé, obteniendo nutridos aplausos de la concurrencia. Para terminar su actuación ejecutó junto a los orfeones de Vitoria y Pamplona el *Guernicako arbola*. La actuación de la agrupación bilbaína conmovió al jurado, que a última hora acordó conceder al orfeón bilbaíno una corona y una medalla conmemorativas de esta fiesta<sup>808</sup>.

---

<sup>807</sup> *Ibidem*.

<sup>808</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año XIII, nº 3632, martes 20-VIII-1892.

En la *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao* del año 1892 encontramos la siguiente referencia al concurso celebrado en Bilbao a finales de agosto:

“[...] Mientras tanto, la Excma. Corporación municipal de esta villa había organizado un concurso internacional de orfeones, bandas y charangas que debía tener lugar en los días 27 y 28 de agosto. Nuestro Orfeón, cumpliendo con las más rudimentarias leyes de la cortesía, no pensó ni por un momento en presentarse al concurso, y así se anunció en los programas que se enviaron a todas las Sociedades Orfeónicas nacionales y la mayor parte de las extranjeras. Sin embargo, se ofreció a tomar parte en el festival organizado para el día 28 en la Plaza de Toros, y allí se presentó a cantar varias piezas en unión de otras Sociedades Corales, y después, solo, las *Escenas Tártaras*, obteniendo una de las ovaciones más calurosas de su carrera artística y dando lugar con la ejecución de dicho coro a que el Jurado, a propuesta de uno de sus miembros, acordara regalarle una corona de *vermeil* en conmemoración del festival.

Estas fiestas artísticas nos proporcionaron la satisfacción de entablar relaciones de amistad con varias Sociedades francesas y españolas, que nos honraron visitando nuestro domicilio social, previamente puesto por nosotros a su disposición para que en él verificasen sus ensayos.

Con algunas de ellas mantenemos las relaciones establecidas en aquella ocasión y hemos recibido de las mismas pruebas de afecto y simpatía que esta Sociedad aprecia en lo que valen y a las cuales procurará



Finalmente en este festival se realizó la entrega de premios a los vencedores. Del concurso de orfeones resultó ganador el orfeón *Veloz –Club de Bayonne-Biarritz* que interpretó la pieza obligada de Cleto Zavala *La Caza del Corsario*. Se adjudicó a esta agrupación un primer premio de 5000 pesetas y una corona de Vermeil<sup>809</sup>. En el concurso de bandas triunfó la *Harmonie de Libourne* con la interpretación de la *Overture de Struensée* de Meyerbeer, impuesta por la organización. Su premio, al igual que el del concurso de orfeones, consistió en una corona de Vermeil<sup>810</sup> y 5000 pesetas. Por último en el concurso de honor de charangas resultó vencedora la *Fantare de Gravignan* que interpretó la obra obligada *fantasía sobre Herculanum* de Félicien David. El premio, otorgado por el jurado en el que participaba Tragó, consistió en 2500 pesetas y una corona de Vermeil.

“El gran concurso de honor  
Comenzó éste por el grupo A, de la división de excelencia de charangas. El premio consistía en una corona de Vermeil y 2500 pesetas.  
Subió al kiosco la charanga *Santa Margarita*, y *Gravignan*, dirigida por Mr. Félix Lautier y compuesta de 55 músicos.  
La pieza impuesta por el jurado fue la fantasía sobre *Herculanum*, de Félicien David.  
Obtuvo por parte de la charanga de *Gravignan* una interpretación soberbia, que se distinguió especialmente por la delicadeza con que matizaron esa hermosa composición.  
El público rompió en estruendosa salva de aplausos, que se prolongó largo rato al terminar el último compás:  
El jurado le concedió el primer premio por aclamación.  
No se presentó ninguna otra charanga a disputarle este premio, pero muy buena hubiera tenido que ser para quitárselo [...]”<sup>811</sup>.

Unos meses más tarde se anunció la intención de celebrar en Madrid un concurso de la misma índole que formase parte de los festejos de conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América. Este certamen tuvo lugar el 28 de octubre de 1892 en los madrileños Jardines del Buen Retiro.

La actuación de José Tragó en este concurso de Madrid no está relacionada con su participación como intérprete en alguno de los eventos organizados. José Tragó y su hermano Nicolás eran socios honorarios de la Sociedad Coral Bilbaína y prestaron todo

---

siempre dignamente corresponder [...]”. *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao*. Año 1892. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao, pp. 5-6.

<sup>809</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año XIII, nº 3631, domingo 28-VIII-1892.

<sup>810</sup> La palabra *vermeil* es un término francés que significa, bermejo, corladura.

Corladura. Barniz que, dado sobre una pieza plateada y bruñida, la hace parecer dorada. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 2001, p. 445.

<sup>811</sup> *El Nervión*, año II, nº 533, lunes 29-VIII-1892.

el apoyo posible a los orfeonistas durante su estancia en Madrid. También colaboró el padre de Tragó, Nicolás Tragó Villa, que obtuvo como recompensa a sus desvelos el nombramiento como socio honorario en 1892, un año después que sus hijos. Tenemos constancia de esta actitud de compromiso de la familia Tragó, gracias a la *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao* del año 1892. En ella se manifiesta el agradecimiento hacia los miembros de la familia Tragó por la ayuda dispensada:

“[...] Al tratar aquí de las personas a quienes debemos gratitud nos complacemos en hacerla extensiva a los señores D. José y D. Nicolás Tragó y Arana, nombrados anteriormente socios honorarios de la Coral e íntimamente ligados con ella, que con verdadera abnegación se han dedicado en cuerpo y alma a su servicio en los días que precedieron al tantas veces citado concurso de Madrid y mientras aquel tuvo lugar [...]”<sup>812</sup>.

“[...] También ha considerado esta Junta dignos de la única recompensa que nos es dado otorgar a los señores D. Nicolás Tragó [y Villa] y D. Martín de Zavala, que con un celo y un interés que nunca podremos encarecer bastante, han prestado [...] valiosísimos servicios a la Sociedad Coral. Así, pues, la Junta Directiva, en vista de la urgencia del caso y contando con que la habíais de prestar vuestra aprobación, nombró en sesión del día 17 de noviembre socios honorarios a los citados señores, como el solo medio de corresponder a sus muchas atenciones [...]”<sup>813</sup>.

El concurso musical de Madrid había comenzado el 26 de octubre con un certamen de bandas civiles realizado en la plaza de la Cibeles. La pieza obligada para este concurso instrumental era la *Fantasia Morisca* de Chapí. La falta de las condiciones acústicas necesarias, y el fuerte sol que hacía en Madrid a la hora de la celebración del concurso, hicieron que el jurado decidiera cambiar el escenario del certamen de orfeones de la plaza de Cibeles a los Jardines del Retiro.

Un día antes a la celebración del concurso el Orfeón dio un concierto en obsequio a la prensa madrileña en el Salón Romero. Muchos de los diarios de la capital recogieron sus impresiones sobre esta velada. En el programa figuraban obras como *La Retreta* de Laurent de Rillé y la overtura de *La Flauta Mágica* de Mozart arreglada para orfeón por Panseron, profesor de canto del Conservatorio de París. Se elogia especialmente las actuaciones del tenor Rasche en una melodía de Chapí titulada *En la playa* y en unos *Aires vascongados* y de otros solistas del orfeón como Basterrechea y Losada<sup>814</sup>. La Sociedad Coral tenía también la intención de ofrecer otro concierto más en Madrid para dar a conocer al público de la corte obras del compositor y organista de la basílica de

---

<sup>812</sup> *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao*. Año 1892. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao, p. 12.

<sup>813</sup> *Ibidem*.

<sup>814</sup> “El orfeón bilbaíno en Madrid” *El Nervión*, año II, n° 593, sábado 29-X-1892.

Santiago de Bilbao, Nicolás Ledesma<sup>815</sup>. Con la ejecución de estos conciertos, independientes al concurso, la Sociedad Coral pretendía también sufragar algunos de los cuantiosos gastos que estas expediciones artísticas conllevaban.

El día 28 de octubre, los ochenta y seis orfeonistas dirigidos por el maestro Aureliano Valle participan en el concurso de orfeones obteniendo por unanimidad el primer premio. Competían en este certamen junto a la agrupación bilbaína el *Orfeón Salmantino*, *El Eco de la Coruña*, el *Orfeón Cantabria* y el *Orfeón Matritense*. Las agrupaciones participantes interpretaron como pieza de concurso *El Carnaval de Roma* del francés Ambroise Thomas.

“[...] Muy vivo está aún en la mente de todos el recuerdo de los acontecimientos que se desarrollaron en los días de nuestra estancia en la Corte para que necesitemos insistir sobre ellos. La victoria conquistada en el Concurso, obteniendo el primer premio por unanimidad, y el inmenso éxito de los dos conciertos verificados en el Salón Romero, ante un público en el que se hallaban la mayoría de las notabilidades musicales de Madrid, serán considerados siempre entre los más gloriosos acontecimientos de la historia artística de esta Sociedad [...]”<sup>816</sup>.

La alegría por el triunfo provocó que el pueblo bilbaíno realizara un gran recibimiento a los orfeonistas. A su llegada, una comitiva acompañó a los triunfadores por las abarrotadas calles. Las sociedades bilbaínas engalanaron los balcones de sus sedes mientras que numerosas salvas de cohetes resonaban en la ciudad.

“[...] El triunfo alcanzado por el Orfeón en Madrid produjo excelente impresión, como produjeron los que logró en Francia, en San Sebastián, en Barcelona en Santander y en otras poblaciones. Pero no habían despertado seguramente el entusiasmo grandísimo que ayer se notó en Bilbao y que es imposible describir a no concurrir en la ocasión presente circunstancias especiales que han excitado a todo el vecindario. El orfeón gallego *El Eco* con su desafío y los

---

<sup>815</sup> Tragó escribiría dos años más tarde una carta laudatoria en memoria del maestro Nicolás Ledesma. Otros músicos vinculados a la vida musical bilbaína acompañaron a Tragó en esta iniciativa. Las cartas laudatorias y unos apuntes biográficos sobre Ledesma complementaban la edición que Luis Dotesio había realizado de las partituras de este compositor. La prensa nos informa sobre este póstumo homenaje:

“*Apuntes biográficos del eminente maestro español Don Nicolás Ledesma, Maestro de Capilla de la Basílica de Santiago de Bilbao, recopilados y publicados por L. E. Dotesio*. Tal es el título del interesante opúsculo que acaba de dar a luz el referido editor propietario de las obras musicales del maestro Ledesma y que se ha repartido con la primera entrega del Segundo Año de suscripción a dichas obras, cuya entrega contiene las partituras y partes sueltas de la 1ª, 2ª y 3ª *Lamentaciones del miércoles* y del *Gran Miserere* a 4 ó 3 voces con orquesta u órgano. En la *Recopilación de Apuntes Biográficos* figuran artículos de Marcos de Alcorta, Esperanza y Sola, *Un capellmeister*. O. Camps, y el que apareció en LA ILUSTRACIÓN MUSICAL correspondiente al 30 enero de 1894 y como complemento de las cartas laudatorias recibidas por el editor de las obras de Ledesma, firmadas por Fr. Manuel de Arostegui, Emilio Arrieta, Tomás Bretón, Esperanza y Sola, Felipe Gorriti, Alex Guilmant, Domingo Olleta, Felipe Pedrell, A. Peña y Goñi, F. Planté, José Tragó, C. Závala, D. Zabalza y Valentín Zubiaurre”. *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año VII, nº 149, 30-III-1894, p. 46.

<sup>816</sup> *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao*. Año 1892. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao, p. 8.

periódicos de Santander tratando de poner sobre las nubes al orfeón *Cantabria* y humillando a nuestra tantas veces laureada Sociedad Coral, han originado las circunstancias a las cuales nos referimos. [...]

El aspecto que presentaban ayer tarde el paseo, el puente del Arenal y la calle de la Estación era sorprendente. Se habían agrupado allí varios miles de personas que esperaban impacientes la llegada del Orfeón y también se reunieron algunos cientos en el andén de la estación, donde se hallaban la banda de Garellano, con su director señor Marco [...]<sup>817</sup>.

La vinculación de los hermanos Tragó con la Sociedad Coral de Bilbao y los testimonios de agradecimiento del orfeón hacia sus benefactores son constantes. Prueba de esta gratitud fue la Serenata con la que la Sociedad Coral obsequió a los hermanos Tragó en la noche del 2 de agosto de 1893.

José y Nicolás Tragó habían llegado a la ciudad este mismo día por la mañana con el propósito de pasar las vacaciones de verano en la ciudad. “Ayer mañana llegó a esta villa, procedente de Madrid, el eminente pianista D. José Tragó, acompañado de su hermano D. Nicolás. Como en años anteriores se proponen pasar en Bilbao la temporada de verano”<sup>818</sup>. Durante su estancia en Bilbao los hermanos Tragó se hospedaron en el Hotel Catalina. La plaza colindante a este establecimiento fue el marco en el que los orfeonistas interpretaron la serenata.

Las serenatas se desarrollaron en los primeros años de la Sociedad Coral. En un primer momento se asemejaban a las rondallas o agrupaciones callejeras nocturnas. Con el paso del tiempo se convirtieron en una manera de mostrar agradecimiento hacia una institución o un particular. Entre las serenatas dedicadas por la Sociedad Coral de Bilbao figuran las ofrecidas a José María Martínez de las Rivas, socio protector de la agrupación. En 1886 se obsequió con una serenata al cónsul de Francia, en 1893 a los socios de honor José Tragó y Martín de Zabala y en 1898 a la Viuda de Epalza. La Sociedad solía dar serenatas en las expediciones artísticas a autoridades o personalidades relevantes de los lugares visitados<sup>819</sup>.

“[...] Por esta época obsequió la Coral con serenatas a los distinguidos artistas señores Tragó y al senador vitalicio por esta provincia Excmo. Sr. D. Martín de Zavala, socios honorarios de esta agrupación artística y que por sus muchos méritos para con ella se habían hecho acreedores a esta pequeña muestra de consideración [...]<sup>820</sup>.

---

<sup>817</sup> “El Orfeón Bilbaíno”, *La Unión Vasco-Navarra*, año XIII, nº 3686, jueves 3-XI-1892.

<sup>818</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XIX, nº 5905, jueves 3-VIII-1893.

<sup>819</sup> Nagore Ferrer, María. *La revolución coral...* Op. cit., p. 316.

<sup>820</sup> *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao*. Año 1893. Archivo de la Sociedad Coral de Bilbao, pp. 6-7.

En la serenata ofrecida a José Tragó se interpretaron obras habituales en el repertorio de la agrupación durante estos años como *La Retreta* de Laurent de Rillé y *En el bosque* de Wilhem Kücken. Además de estas composiciones foráneas se ejecutaron cantos populares vascos armonizados como los anónimos *Cantos Vascongados*, *Ume eder bat* de José Antonio Santesteban y el arreglo realizado por Aureliano Valle sobre la obra *Mariya*.

Muchos de los periódicos locales hacen referencia a este pequeño concierto nocturno. *El Nervión* comenta la discreción con la que se quiso realizar esta “sorpresa musical”. Debido a esta actitud reservada del Orfeón, el público fue congregándose poco a poco mientras trascurría el recital.

“Anoche disfrutamos de un buen concierto. El orfeón bilbaino, como ya anunciábamos, tenía proyectado dar una serenata a su socio honorario el maestro señor Tragó y anoche cumplió su compromiso.

Pocos momentos después de las once dio comienzo la serenata y como en el secreto se hallaba poca gente, la concurrencia no fue muy numerosa en un principio, pero así y todo los armoniosos ecos de nuestro orfeón hicieron que la plazuela del Instituto, pues el señor Tragó se hospeda en el Hotel Catalina, se hallase a poco bastante concurrida y abundasen los aplausos a la terminación de los coros [...]”<sup>821</sup>.

En el *Noticiero Bilbaino* también se hace mención a esta serenata.

“El Orfeón bilbaino dio anoche a las once una serenata a su socio honorario el eminente pianista Sr. Tragó, el cual se hospeda en el Hotel Catalina.

Con su acostumbrada maestría cantó el orfeón el *Ume-eder-bat*, *En el bosque* y la *Retreta*.

Muchas personas que se hallaban durmiendo salieron a los balcones a escuchar la serenata y aplaudir a los orfeonistas.

Como no se tenía noticia de la serenata, (que fue, puede decirse, improvisada) no fue numeroso el público que asistió.

El Sr. Tragó obsequió a los orfeonistas con cigarros”<sup>822</sup>.

*La Unión Vasco-Navarra* hace una breve reseña de la serenata. En ella comenta entre otros aspectos el silencio que imperó durante las interpretaciones de los orfeonistas, roto tan sólo por los aplausos de los vecinos y de los transeúntes congregados ante la fachada del Hotel Catalina.

“Ayer noche a las once, obsequió la Sociedad coral, con una serenata, a los hermanos señores Tragó, que acompañados del señor Larrauri llegaron ayer mañana en el expreso y a los cuales

---

<sup>821</sup> *El Nervión*, año III, nº 866, jueves 3-VIII-1893.

<sup>822</sup> *El Noticiero Bilbaino*, año XIX, nº 5905, jueves 3-VIII-1893.

aquella quiso dar esta muestra de su gratitud por el interés que dichos señores han demostrado siempre por la misma.

Cuando los orfeonistas dejaron oír los primeros compases de la *Retreta*, en la Plazuela del Instituto, frente al hotel Catalina, fueron reuniéndose los transeúntes y comenzaron a asomarse a los balcones los vecinos, siendo en breve numerosísimos los que escuchaban y aplaudieron ruidosamente los otros tres coros, que además de la *Retreta*, fueron *Ume eder bat*, *Mariya* y *En el bosque*, y que resultaron de un efecto grandioso, por el silencio que reinaba.

Diéronse luego varios vivas a los hermanos Tragó, al maestro señor Valle y al Orfeón, siendo éste obsequiado con tabacos por los señores Tragó, terminando la serenata con un nutrido aplauso de la Sociedad Coral<sup>823</sup>.

### 5.1.3.3. Concierto en el Palacio Real en honor de los Reyes de Portugal

En noviembre de 1892, se organizan una serie de actos con motivo de la visita oficial a España de los Reyes de Portugal. Durante la estancia de los monarcas en Madrid se programaron numerosas celebraciones en honor de los monarcas lusos, entre las que figuraba un concierto en el Palacio Real<sup>824</sup>. Esta sesión tuvo lugar el 11 de noviembre y en ella intervinieron Tragó y el violinista Jesús de Monasterio, junto a varios de los artistas que formaba parte de la compañía del Teatro Real de Madrid como la soprano Eva Tetrzzini, el tenor Emilio De Marchi, el bajo Antonio Baldelli, el barítono Napoleón Verger, y el director de orquesta Campanini, esposo de la soprano Tetrzzini, que ejecutó en el concierto la parte de piano acompañante.

Además del concierto en Palacio, se programaron otros festejos artísticos como una gran retreta musical en la que intervinieron bandas militares de Madrid, y dos funciones teatrales de gala. La primera se celebró el 12 de noviembre en el Teatro Español<sup>825</sup> a cargo del actor Antonio Vico. Días después, el 14 de marzo, los monarcas

---

<sup>823</sup> *La Unión Vasco-Navarra*, año XIV, nº 3908, jueves 3-VIII-1893.

<sup>824</sup> “El Viaje de los Reyes de Portugal a España. [...] Fiestas en Palacio. Serán tres: un banquete, un concierto y una gran recepción. El banquete, de cien cubiertos, se celebrará en el gran comedor del Regio Alcázar el jueves, día de la llegada, y a él asistirán las altas servidumbres de una y otra Casa Real, los ministros de la Corona de ambos Estados, los caballeros del Toisón de Oro, los capitales generales, personal de la Legación portuguesa y los embajadores y jefes de Misión.

El concierto se verificará el viernes por la noche, tomando arte en la fiesta la señora Tetrzzini y los señores De Marchi, Baldelli y Verger, bajo la dirección del señor Campanini.

Entre las piezas elegidas figuran el terceto de *Papatacci*, [terceto bufó de *La Italiana en Argel* de Rossini], el dúo de *Mefistófeles*, el aria de tenor de *La Favorita*, dos romanzas que cantará la Tetrzzini, y tres o cuatro canciones a cargo de Baldelli.

El domingo próximo se celebrará la gran recepción en los salones de Palacio, pasando las invitaciones de 3000 [...]”. *La Época*, año XLIV, nº 14424, martes 8-XI-1892.

<sup>825</sup> “La Función del Teatro Español. Será de gala y concurrirán a ella los reyes de Portugal, la reina regente, la infanta doña Isabel y la corte. La obra elegida para esta función es, como hemos dicho, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, y Vico leerá la poesía *Canto a Colón*”. *El Imparcial*, año XXVI, nº 9156, sábado 12-XI-1892.

portugueses junto a la Reina Regente, asistieron al Teatro Real a la representación del drama lírico *Garín o L'eremita di Montserrat*<sup>826</sup> de Tomás Bretón, en la que intervinieron algunos cantantes presentes en el concierto del Palacio Real como Tetrizzini y Di Marchi.

El programa de la velada musical en Palacio alterna números de música vocal e instrumental, como era frecuente en las sesiones musicales organizadas por la Corte española. El repertorio vocal estaba compuesto casi exclusivamente por obras de autores italianos, una de las cuales era una composición del propio Baldelli, que interpretó el barítono Verger. La música de Wagner también tuvo una pequeña representación en la sesión con la *Plegaria de Tannhäuser* interpretada por Eva Tetrizzini. Tragó y Monasterio fueron los encargados de ejecutar las obras del repertorio instrumental de la sesión. El pianista interpretó obras de autores características de su repertorio como Chopin, Liszt y Godard; y ejecutó junto a Monasterio el segundo tiempo de la sonata para violín y piano de Beethoven en *la mayor* op. 47 nº 9, conocida como “Kreutzer”. Monasterio también ejecutó a solo una *Leyenda* de Wieniawski, y un *rondó* de su propia composición.

“El concierto en Palacio

El concierto de música que ha de verificarse mañana en el regio Alcázar ha sufrido a última hora algunas modificaciones, habiéndose acordado, en definitiva, la ejecución del siguiente programa:

- |     |                                       |            |
|-----|---------------------------------------|------------|
| 1 a | <i>Ideale</i> , melodía.....          | Tosti.     |
| b   | <i>A suon de baci</i> .....           | Baldelli   |
|     | Sr. Verger.                           |            |
| 2   | <i>Plegaria de Tannhäuser</i> .....   | Wagner     |
|     | Señora Tetrizzini                     |            |
| 3 a | <i>Nocturno</i> .....                 | Chopin     |
| b   | Vals cromático.....                   | Godard     |
|     | Sr. Tragó                             |            |
| 4   | Andante con variaciones de            |            |
|     | la sonata Kreutzer.....               | Beethoven  |
|     | Sres. Monasterio y Tragó              |            |
| 5 a | <i>Fier che langue</i> .....          | Rottoli    |
| b   | <i>Pevera mamma</i> .....             | Tosti      |
|     | Sr. De Marchi.                        |            |
| 6 a | <i>Apri amor mio</i> , serenata ..... | Tosti      |
| b   | <i>Passegiata</i> .....               | Cortesi    |
|     | Sr. Baldelli.                         |            |
| 7 a | <i>Rondó</i> .....                    | Monasterio |

<sup>826</sup> Esta obra había sido estrenada el 14 de mayo de este mismo año en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, interviniendo la soprano Eva Tetrizzini en el papel de Witilda. La dirección de orquesta corrió a cargo del propio Bretón aunque el maestro Campanini había preparado la partitura en los ensayos previos. Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 199.

- b *Leyenda*..... Wieniawski  
 Sr. Monasterio
8. *Vals brillante*..... Matiozzi  
 Señora Tetrzzini
9. *Rapsodia húngara*..... Liszt  
 Sr. Tragó
10. Dúo de *La Favorita*..... Donizetti  
 Señora Tetrzzini y  
 Sr. De Marchi
- Acompañará al piano el reputado maestro Sr. Campanini<sup>827</sup>.

Las noticias periodísticas que recogen el desarrollo de esta sesión en Palacio se centran en aspectos relacionados con el desarrollo de la fiesta y los invitados que acudieron, y ofrecen una información poco detallada sobre el concierto. Así, el periódico *La Iberia*, contiene una extensa crónica sobre la velada en Palacio, pero sólo dedica al desarrollo del concierto estas palabras que hacen referencia a la interpretación de la soprano Tetrzzini: “[...] Terminada por los artistas la interpretación de las piezas que componían el programa que ya publicamos, por indicación de la Reina de Portugal cantó la señora Tetrzzini el Ave María del *Otello*, haciéndolo a maravilla [...]”<sup>828</sup>. La crítica del diario *La Época* es un poco más extensa, si bien la mayoría de sus comentarios tratan sobre la interpretación de las obras del repertorio vocal, probablemente debido al prestigio y la popularidad que tenían los cantantes de la compañía del Teatro Real.

“[...] El concierto fue magnífico. La señora Tetrzzini cantó, con el gusto exquisito que le es propio, la plegaria de *Tanhausser* y el *Vals brillante* de Matiozzi; De Marchi hizo gala de su hermosa voz en una romanza de Rotoli y en otra de Tosti; Baldelli y Verger demostraron, como siempre, ser dos maestros del *bel canto*, interpretando a maravilla, el primero una serenata de Tosti y la *Paseggiata* de Cortesi, y el segundo la melodía *Ideale* del propio Tosti y el *stornello A suon dei baci* del mismo Baldelli.

La Tetrzzini y De Marchi, cantaron muy bien el dúo de *La Favorita*, y Monasterio y Tragó interpretaron admirablemente varias obras de Chopin, Godard, Beethoven, Wieniawski, Monasterio y Liszt.

Cumplióse, pues, al pie de la letra el programa ya conocido. No hubo más número extraordinario que el *Ave María* del *Otello* de Verdi, que cantó la señora Tetrzzini, accediendo a instancias de las Reales Personas.

La etiqueta impidió que se oyeran aplausos, pero todos los artistas, incluso el maestro Campanini, que acompañó a los cantantes en el piano, fueron muy felicitados, y con justicia, repetidas veces.

La Reina Amelia manifestó a la señora Tetrzzini que celebraría mucho oír la pronto en el Real teatro de San Carlos de Lisboa. La concurrencia -huelga casi decirlo- era brillantísima [...]”<sup>829</sup>.

<sup>827</sup> *La Iberia*, año XXXIX, nº 12951, jueves 10-XI-1892.

<sup>828</sup> *La Iberia*, año XXXIX, nº 12953, sábado 12-XI-1892.

<sup>829</sup> *La Época*, año XLIV, nº 14428, sábado 12-XI-1892.



## **5.2. LAS SESIONES DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO**

Durante las temporadas de primavera de 1894 y 1895 José Tragó va a ofrecer en el Salón Romero dos ciclos de conciertos de música para piano. Con ellos el pianista pretendía mostrar al público madrileño una visión de la historia de la música pianística a través de sus obras y autores más significativos. En estas veladas interpretaría obras para piano solo y otras composiciones en las que le acompañaría una orquesta dirigida por Tomás Bretón.

Podemos calificar como *recitales pianísticos* a estas sesiones de “música clásica de piano”; puesto que interviene un único instrumentista que es acompañado por la orquesta en las obras concertantes. En el siglo XIX el término recital hacía referencia a un concierto dado por un solo solista o un número pequeño de intérpretes. Liszt fue el primero en utilizar este término para referirse a sus actuaciones en solitario ofrecidas en Londres en 1840.

Con estos recitales de música clásica de piano Tragó modifica la estructura habitual de las veladas musicales en las que la música de piano era acompañada con composiciones de música vocal o con obras para varios instrumentistas. Estos recitales se convierten en uno de los primeros ciclos de música para piano ofrecidos por un intérprete español.

### **5.2.1. El primer ciclo de *Sesiones de música clásica de piano*. Febrero-abril 1894**

Los conciertos de música clásica programados para la primavera de 1894 se dedicarían a las composiciones de autores del repertorio clásico-romántico. La primera de las sesiones estaría dedicada a Beethoven, la segunda a Schumann, la tercera a Chopin y la cuarta a Weber, Mendelssohn y Schubert. Tragó no interpreta ninguna composición propia. Su repertorio se aleja de la antigua concepción del intérprete de piano como compositor-ejecutante, y se aproxima a la idea iniciada por Liszt a mediados del XIX, del intérprete como ejecutante al servicio de los compositores.

“Consejos Y excitaciones de algunos artistas y aficionados a la música clásica de piano, han inducido al concertista Sr. Tragó a dar cuatro sesiones de este género en los viernes 23 del actual, 2, 9 y 30 de marzo próximo en el Salón Romero, de Madrid.

La primera sesión estará consagrada a obras de Beethoven, la segunda a Schumann, la tercera a Chopin y la cuarta de Weber, Mendelssohn y Schubert. En cada una de ellas interpretará el Sr. Tragó un concierto, con acompañamiento de orquesta, que dirigirá el maestro Bretón.

Precio de las localidades: Abono a las cuatro sesiones, 17 pesetas; billetes sueltos, 5.

Queda abierto el abono en el Salón Romero todos los días, de dos a siete de la tarde hasta la víspera de la primera sesión”<sup>830</sup>.

En el repertorio programado por Tragó se aprecia el interés del pianista por convertir al recital pianístico en un acto cultural y alejarlo de un virtuosismo intrascendente y puramente espectacular. Pianistas como Alfredo Jaëll, Antón Rubinstein, o los discípulos de Liszt, Hans von Bülow y Carl Tausig difundieron a través del recital la cultura musical. Su repertorio se basaba en gran medida en obras de Beethoven, Weber, Chopin, Schumann, Liszt, algunas pequeñas piezas y las transcripciones de Liszt. También interpretaban composiciones de autores del siglo XVIII como Bach, Händel, Scarlatti, algún clavecinista francés, algunas sonatas y rondós de Mozart; y también obras contemporáneas como las escritas por Antón Rubinstein. La programación ofrecida por Tragó en las sesiones de música clásica de piano, guarda estrecha relación con los repertorios ejecutados por los grandes concertistas europeos de la época.

Los primeros antecedentes a estos recitales pianísticos organizados por Tragó los encontramos en las series de conciertos ofrecidas por Fétis en París en 1832 y en Leipzig durante 1840 y 1841. Charles Hallé o L. A. Jullien eran otros de los intérpretes que habían programado este tipo de sesiones<sup>831</sup>. Sin duda, uno de los precedentes más significativos de las sesiones de música clásica fueron los denominados “conciertos históricos” de Antón Rubinstein. Consistían en un ciclo de siete conciertos, ejecutados varias veces a partir de 1885 por diversas ciudades, que cubrían toda la historia de la música para piano. Los siete programas se organizaban siguiendo un orden cronológico. En ellos figuraba desde la música de los virginalistas ingleses hasta la música rusa contemporánea al intérprete. Rubinstein tenía una especial predilección por las figuras de Beethoven, Chopin y Schumann a los que dedicaba un programa entero. Tragó emula

---

<sup>830</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año VII, nº 147, 28-II-1894, p. 31.

<sup>831</sup> Percy M. Young, “Concert”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. IV, London, Macmillan publishers, 1980, p. 621.

en algunos aspectos la composición de los programas de Rubinstein, ya que dedica las tres primeras sesiones de música clásica a estos autores.

Los programas de los conciertos históricos de Rubinstein alcanzaban grandes duraciones. Debido a esta amplitud en el repertorio algunos de los conciertos superaban la duración de tres horas.

“La velada beethoveniana [...] comprendía las Sonatas, op. 27, n° 2, op. 31, núm. 2, op. 53, op. 57, op. 90, op. 101, op. 109 y op. 111 y la velada schumanniana comprendía la Fantasía op. 17, la *Kreisleriana*, op. 16, los Estudios sinfónicos, op. 13, la Sonata op. 11, cuatro de las Piezas fantásticas, op. 12, “El pájaro profeta” de las *Escenas del bosque*, la Romanza en re menor y el *Carnaval*, op. 9”<sup>832</sup>.

Aunque los programas de las sesiones de Tragó no tenían tanta duración como los de Rubinstein, incluían obras de grandes dimensiones que unidas a otras piezas tocadas en su totalidad o de manera fragmentada, configuraban un programa de una extensión bastante amplia. Prueba de ello es el programa ejecutado en la primera sesión dedicada a Beethoven, celebrada el 23 de febrero de 1894.

“Salón Romero.

El programa del concierto de música clásica de piano por el Sr. Trago, que se celebrará mañana, a las nueve de la noche, es el siguiente.

Beethoven.

PRIMERA PARTE.

Rondó en *sol mayor* (obra 51, núm.2).- Sonata en *do menor* (obra 111). –Allegro.- Arrieta.

SEGUNDA PARTE.

Concierto en *do menor* (obra 37), con acompañamiento de orquesta.- Allegro con brío.- Largo.- Rondó.

TERCERA PARTE.

Final de la sonata en *la mayor* (obra 2, número 2).- *A. Largo é mesto; B. Menuetto*.- De la sonata en *re menor* (obra 10, número 3).- Rondó *a capriccio* (obra 129).

La orquesta será dirigida por el maestro Bretón”<sup>833</sup>.

En el programa había dos obras de grandes dimensiones como la sonata en *do menor* op. 111 y el concierto en la misma tonalidad op. 37 n° 3. Las dos composiciones habían sido tocadas por el pianista en anteriores ocasiones. Tragó se había familiarizado con la sonata op. 111 desde sus inicios en la interpretación. Esta partitura había sido pieza obligada en el concurso masculino del Conservatorio de París del año 1876, fecha en la que el pianista había conseguido el segundo premio. También había ejecutado en varias ocasiones el concierto n° 3 op. 37, en dos de ellas acompañado por la orquesta de

---

<sup>832</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op. cit., p. 216.

<sup>833</sup> *El Correo*, año XV, n° 5058, jueves 22-II-1894.

la Sociedad de Conciertos de Madrid. La habitual presencia de estas composiciones en el repertorio del pianista contrastaba con las otras partituras del programa, que probablemente habían sido preparadas por Tragó con motivo de esta sesión.

La sonata nº 32 op. 111 fue la última de las sonatas compuestas por Beethoven. Creada en 1822 tiene exclusivamente dos movimientos, el primero *Maestoso-Allegro* y el segundo es una *Arietta* con variaciones de gran dificultad técnica. Con esta solución estructural Beethoven rompe la clásica distribución de la sonata. Otras sonatas del músico alemán completaban el programa en la tercera parte. De la sonata op. 2, nº 2, Tragó interpreta solamente el segundo y tercer tiempo, mientras que la sonata en *re menor*, op. 10, nº 3, considerada una obra maestra del piano prerromántico, es interpretada en su totalidad. El pianista también ejecuta dos rondós de Beethoven. Como pieza de apertura del concierto se interpreta el rondó en *sol mayor* op. 51, nº 2, composición que posee un tema inicial de carácter fogoso que contrasta con el carácter amable del tema central. El rondó *a capriccio* op. 129, obra con la que finaliza el programa, es la obra maestra de los cinco rondós compuestos por Beethoven. Está escrita en un 2/4 “a la húngara”, que llena de fuerza y de virtuosismo a su interpretación. “Las constantes sorpresas de su recorrido armónico [...], el furioso martilleo de acordes, contribuyen sin duda a turbar una escucha confortable y dan a conocer un aspecto hirviente y “desbocado” de la inspiración del músico”<sup>834</sup>. Tragó ofrece como obra fuera de programa otro rondó, en este caso compuesto por Mozart en la tonalidad de *la menor*. Posiblemente esta composición sea el tercer tiempo de la sonata para piano en *la menor* K. 310.

La expectación de los aficionados madrileños por estas sesiones de música clásica queda patente en este anuncio aparecido la víspera del primer concierto. En él se avisaba a los interesados de que retirasen cuanto antes sus abonos a las sesiones.

“Se advierte a los señores que tienen encargados abonos para los conciertos del Sr. Tragó, que de no recogerlos hoy jueves antes de las seis de la tarde se dispondrá de ellos, por tener que atender a las muchísimas personas que han pedido billetes para el primer concierto”<sup>835</sup>.

---

<sup>834</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música de piano y de clavecín...* Op. cit., p. 152.

<sup>835</sup> *El Liberal*, año XVI, nº 5255, jueves 22-II-1894.

Muchos de los periódicos madrileños se hacen eco del triunfo obtenido por Tragó en esta sesión. Las críticas unánimemente elogian la actuación del pianista, como es el caso del periódico *El Liberal*. En su reseña destaca la ejecución del concierto en *do menor* de Beethoven.

“[...] Las obras ejecutadas anoche, pertenecientes todas a Beethoven, tuvieron un habilísimo intérprete en el notable artista, que alcanzó del público una ovación ruidosa. En el desempeño del concierto en *do menor*, con acompañamiento de la orquesta, que el maestro Bretón dirigía, el entusiasmo del auditorio, llegó a su mayor altura, y durante un buen espacio, el inspirado artista no tuvo tiempo sino para recibir aplausos y felicitaciones [...]”<sup>836</sup>.

*El Día* destaca la inclusión de composiciones de diferentes periodos del autor. De esta manera el público pudo apreciar las obras de un primer periodo clásico de Beethoven, las del segundo periodo con la introducción de cambios en las formas y las del tercer periodo ya más claramente romántico. El periódico también comenta la asistencia de un público erudito formado por artistas y aficionados que sabían comprender las dificultades de las obras interpretadas y que premiaron su ejecución con ruidosos aplausos.

“Las sesiones de música clásica de piano empezaron anoche con el grande éxito que se esperaba, dadas la belleza de las obras y la habilidad del intérprete. La música de Beethoven en los tres estilos del maestro: mozariana, como en el elegantísimo final de la sonata en *La mayor*; llena de pasión y hermosura, como en el concierto en *Do menor*; no menos bella, pero más sabiamente escrita y verdadero origen de la revolución musical moderna, como en la sonata en *Do menor* (la última que escribió el célebre autor de la novena sinfonía), la tocó anoche el Sr. Tragó con la corrección, brillantez y delicadeza que tan justa fama han dado al eminente concertista. Formado el auditorio por artistas y aficionados que sabían apreciar las dificultades vencidas para que lucieran en todos sus detalles las maravillosas obras del gran maestro, no hay que decir cuál fue el resultado [...]”<sup>837</sup>.

*El Imparcial* subraya como una de las composiciones más aclamadas de la velada el concierto en *do menor* de la segunda parte del programa. El primer tiempo del concierto, *allegro*, fue la sección más aplaudida, ya que en ella Tragó interpretó en el calderón una cadencia compuesta por Reineke que desencadenó el entusiasmo del público. Gracias a los comentarios de este periódico sabemos que la orquesta que colaboró en este concierto era de reducidas dimensiones, pues estaba formada tan sólo por 27 profesores. También informa sobre la ausencia de la Infanta Isabel en este concierto debido a problemas de salud de un pariente del conde de Girgenti. La infanta

---

<sup>836</sup> *El Liberal*, año XVI, n° 5257, sábado 24-II-1894.

<sup>837</sup> *El Día*, n° 4973, sábado 24-II-1894.

tenía una gran afición a la música y asistía con asiduidad a las funciones musicales ofrecidas por Tragó.

“[...] Todos los números a cual más fueron aplaudidos. El público que en este Salón, sabe es costumbre guardar silencio, y mucho más ejecutándose composiciones del inmortal maestro, rompió esta tradición en el *Allegro* del concierto, en *Do menor* al oír la cadencia compuesta por Reineke en el calderón del autor, y a partir de este punto fueron muchas las interrupciones y aclamaciones, que se multiplicaron en el final de este primer número de la segunda parte del programa, que llevó con todo del brío que Beethoven exige. La orquesta, compuesta de 27 profesores, muy bien dirigida por el maestro Bretón, lució mucho en el local. El salón, tan lleno que no quedó una localidad por ocupar [...]”<sup>838</sup>.

El crítico *Allegro* en *El País* comenta la excelente interpretación que realizó Tragó en todas las piezas del programa. De entre ellas destaca la ejecución del allegro de la sonata en *do menor* op. 111 y de todo el concierto en *do menor*, en el que fue muy bien acompañado por la orquesta. Explica cómo los admiradores y amigos de Tragó le animaron a dar esta serie de conciertos ante el éxito obtenido en las colaboraciones con la Sociedad de Conciertos de Madrid. En ellas el público siempre le pedía alguna pieza más de las programadas. Además *Allegro* escribe que en España no se suele comprender a muchos de nuestros talentos artísticos, sin embargo este no es el caso de Tragó, pues excepcionalmente la validez de Tragó no es discutida por nadie. “Todos convienen en que es un concertista excepcional y que, hoy por hoy, no hay quien pueda competir con él, al menos en España”<sup>839</sup>.

*Allegro* comenta con detalle la técnica interpretativa de Tragó, destacando la sencillez con la que toca Tragó, sin los extravagantes ademanes de muchos concertistas de la época. El pianista desaparece ante el público para dejar todo el protagonismo a la música. *Allegro* destaca también la excelente técnica con la que el pianista emplea los pedales y la resistencia física del mismo para abordar un programa de tanta fuerza y duración.

“[...] Tragó tiene un mecanismo que asombra; es imposible decir con más seguridad y con mayor limpieza. Tocó con envidiable sencillez; apenas se mueve, no hay en él esos desplantes y esos *posses* tan comunes en los *virtuosos* de renombre. Parece que pone empeño especial en que su personalidad desaparezca, que nadie se fije en él, que toda la atención se reconcentre en la música, no en el que la hace oír.

---

<sup>838</sup> *El Imparcial*, año XXVIII, nº 9619, sábado 24-II-1894.

<sup>839</sup> *Allegro*, “En el Salón Romero”, *El País*, año VIII, nº 2437, sábado 24-II-1894.

Hay momentos en que las dificultades vencidas son tantas, el movimiento de la pieza ejecutada tan vivo y la sonoridad tan grande, que instintivamente miráis al piano y veis a Tragó tranquilo, sosegado, casi inmóvil, como si se tratara de la cosa más simple del mundo. [...]

En Tragó son tan de admirar los pies como las manos. Maneja los pedales con tal maestría, que pocos como él hicieron cantar al piano como canta el violoncello, ni ligaron así, ni produjeron tan hermosos efectos.

Con Tragó el piano resulta una orquesta admirablemente dirigida. [...]

Resistirlo sin fatigas, llegar al último número y tocarlo bien, hay unos pocos que puedan hacerlo. Se necesitan dedos de hierro y una increíble resistencia [...]<sup>840</sup>.

La crítica de R. M. en *La Época* aborda casi con mayor detalle los aspectos sociológicos que los musicales. Se detiene en analizar la composición del público que concurre a estos conciertos organizados por Tragó. Según R. M., a estas sesiones asisten los verdaderos aficionados a la música. Este auditorio está formado por artistas, críticos musicales y muchas señoritas estudiantes de piano. No encontramos entre los presentes ni a los aristócratas habituales en el Teatro Real, ni al público de la Comedia, del Español o Lara. “La disposición de la sala no es a propósito para que las señoras luzcan sus elegantes atavíos; ni hay facilidad tampoco en aquel templo del arte lírico, para que los concurrentes se entretengan y distraigan viéndose unos a otros, desde palcos y butacas”<sup>841</sup>.

Este diario destaca la ejecución de dos obras del programa: la sonata en *do menor* op. 111 y el concierto para piano y orquesta nº 3 op. 37. La crítica alaba tanto a estas composiciones del músico alemán como a la interpretación del pianista. Para R. M. la *Arietta* de la sonata en *do menor* es una página musical llena de delicadeza, elegancia y originalidad en la que la melodía original se va desarrollando en las variaciones a través de grandes dificultades contrapuntísticas y rítmicas. También obtiene comentarios favorables el concierto, al que el periodista considera una obra de estilo clásico, que recuerda todavía las composiciones de Mozart o Haydn.

“[...] El pianista español logró interpretar esta *sonata*, dando a conocer al público las innumerables bellezas que encierra, y haciendo fácil su terrible dificultad. La *sonata* en *do menor* necesita un pianista consumado, que domine por completo su instrumento, que posea un mecanismo perfecto, y que juegue con los fragmentos más difíciles. Ese modo de interpretarla es el que supo encontrar anoche el Sr. Tragó.

En la segunda parte, la orquesta, dirigida por el señor Bretón, acompañó al Sr. Tragó en la ejecución del célebre *concierto* en *do menor*. Esta composición es de la primera manera de Beethoven, es decir, de aquella que recuerda todavía a Mozart y a Haydn. El *allegro* es un

---

<sup>840</sup> *Ibidem*.

<sup>841</sup> R. M. “Los conciertos de Tragó”, *La Época*, año XLVI, nº 14888, sábado 24-II-1894.

prodigio de gracia, el *largo* es de un sentimiento penetrante, y el *rondó* delicioso, picaresco y original. [...]

Hablar más del Sr. Tragó sería hacerse pesado. En todos los trozos estuvo admirablemente bien, ejecutando todas las dificultades como quien no hace tal cosa, y dando a cada composición el carácter que debe tener. [...]

Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid* comenta el éxito que obtuvo Tragó en las ejecución de las diferentes piezas de la sesión. El crítico dedica la mayor parte de su escrito a analizar la ejecución de la sonata en *do menor* op. 111, obra que considera de una gran dificultad de ejecución. Destaca dentro de esta obra el segundo tiempo, *Arietta*, movimiento lleno de dificultades rítmicas, de distancias difíciles de ejecutar, de adornos, de arpegios y toda clase de problemas técnicos que Tragó venció con impecable sonoridad.

“[...] El rondó en *sol mayor* (obra 51) y la sonata en *do menor* (obra 111), componían la primera parte. En el primero lució el Sr. Tragó su exquisito gusto y delicadeza. Las dificultades de ejecución de la segunda, son casi insuperables. La majestuosa y valiente introducción que prepara la entrada del primer tiempo, sorprendió por la grandeza con que la dijo. En el desarrollo del tiempo hizo prodigios.

Lo más admirable de esta sonata, es el segundo tiempo, *arietta*, en que Beethoven adopta la forma de todas sus obras del último periodo, en el que, al dar vida a sus pensamientos, atendía más a su traducción fidelísima que a los medios de ejecución; por eso en sus últimas creaciones, cuando la conciencia de su bondad no le ofrecía dudas, prescindía a veces de los medios técnicos, y sólo se ocupaba de que la obra escrita fuese perfecta.

En el tiempo de la sonata de que nos ocupamos, ejecutada de una manera maravillosa por Tragó, hay dificultades de medida, de distancias, de disposiciones que son casi insuperables. La variación de notas con puntillo con el cúmulo de dificultades que ofrece su ritmo; los pasajes a dos manos en los agudos del piano, que dijo con sonoridad aérea, y sobre todo la claridad con que destacó los trinos de una dificultad insuperable; el trino tenido en la mano derecha mientras la misma mano recuerda el tema; la entrada del tema del andante, con arpegios de la mano derecha combinados con tresillos de la izquierda, encantaron por su sonoridad noble y amplia [...]<sup>842</sup>.

En *La Izquierda Dinástica* el crítico Juan Rodríguez Rubí califica a Tragó como uno de los pianistas más reputados de Europa. En su efusiva crítica, elogia la intención del intérprete de dar a conocer al público madrileño las composiciones de los grandes maestros del teclado, completando así la obra que hace años iniciaron en España Jesús de Monasterio y Francisco Barbieri. El crítico destaca la ejecución que hizo Tragó de la sonata en *do menor* y del concierto op. 37. La interpretación de éste último le recordó aquella ocasión en la que tuvo la oportunidad de oír a Tragó hacía bastantes años en el circo de Invierno de París acompañado por la orquesta de Jules Padeloup.

---

<sup>842</sup> Guerra y Alarcón, “Salón Romero. Música clásica de piano”, *Heraldo de Madrid*, año V, nº 1208, sábado 24-II-1894, p. 3.



“[...] Decir que la interpretación fue maravillosa, no es bastante decir. El “Rondo” fue dicho magistralmente, y en la “sonata” obtuvo uno de los éxitos más ruidosos de su vida de artista; pero donde estuvo inimitable, donde Beethoven hubiera abrazado lleno de gratitud a nuestro eminente compatriota y Rubinstein hubiera llorado de alegría, fue en el “allegro” y en la “arietta” [...]”

En la segunda parte acompañó a Tragó la orquesta que dirige el eminente maestro Bretón.

El concierto en *do menor* (obra 37) “Allegro con brío”.- “Largo y Rondo” eran el delicado contingente destinado a esta segunda parte del concierto, que constituyó un verdadero acontecimiento musical.

Hace años vimos en París a Tragó, era casi un niño; en el circo de invierno de *Pasdeloup*, el inmortal fundador de los conciertos populares en Francia, puso su orquesta a disposición de nuestro compatriota; honor que él sólo concedía a los *Planté* y a los *Ritter*, y cuando el público delirante aclamaba a Tragó, vimos al maestro dejar su batuta en el pupitre y abrazar tiernamente a nuestro joven amigo. Las lágrimas humedecieron nuestro rostro, y un ¡viva España! resonó en el fondo de nuestro corazón. [...]

Esta segunda parte fue escuchada en medio de ese silencio que sólo turba el perceptible latido de los corazones; y al decirse la última nota, estalló el más frenético y tumultuoso de los entusiasmos, haciendo salir infinitas veces al héroe de la fiesta clásica.

La tercera parte se compuso al final de la Sonata en *la mayor* (obra 2.º núm.2), *Largo é mesto*.- Menuetto.- De la Sonata en *re menor* (obra 10. núm.3) y del *Rondo a capriccio*.

Tragó, que desempeñó toda la noche en su difícil cometido sin tener en su atril ningún papel, cuidó esta última parte con extremado cariño. [...]

El público no se cansaba de aplaudir, de admirar ni de gritar “¡bravo!”.

Tragó, sin saber cómo expresar su agradecimiento, nos regaló un rondó de Mozart, que no estaba en el programa.

¡Fue una joya que el público engarzó en su corazón!.

En resumen: la música del rey de los compositores, interpretada por el rey de los pianistas.

¿Qué había de suceder?

Pues que aún suena por el aire “¡Bravo, Tragó!”<sup>843</sup>.

La segunda sesión de música clásica de piano tuvo lugar el viernes 2 de marzo de 1894. En ella el pianista interpretó un repertorio pianístico consagrado íntegramente al compositor alemán Robert Schumann. La prensa nos informa del programa ejecutado para la ocasión:

“Salón Romero

He aquí el programa de la segunda sesión de música clásica de piano, por el Sr. Tragó, dedicada a Schumann, que se verificará hoy viernes, 2 de marzo de 1894, a las nueve de la noche.

Programa:

PRIMERA PARTE

Gran sonata en *Fa menor* (obra 14).- Allegro- Scherzo (molto comodo).- Quasi variazione.- Andantino de Clara Wieck.- Prestísimo.

SEGUNDA PARTE

Gran concierto en *La* (obra 54), con acompañamiento de orquesta.- Allegro affettuoso.- Intermezzo (Andantino grazioso).- Allegro vivace.

TERCERA PARTE

Arabesca (obra 18).- Novelette (de la obra 99).- Romanza en *Fa sostenido* (obra 28).- El pájaro profeta (número 7 de las Escenas del Bosque, obra 82).- Toccata (obra 7).

La orquesta será dirigida por el Sr. Bretón.

---

<sup>843</sup> Rodríguez Rubí, Juan. “El concierto de Tragó”, *La Izquierda Dinástica*, año XII, nº 3411, sábado 24-II-1894.

La tercera sesión se verificará el viernes 9 de marzo<sup>844</sup>.

La estructura de este programa guarda grandes semejanzas con el de la primera sesión dedicada a Beethoven. La primera parte comienza con una obra de grandes dimensiones como es la sonata en *fa menor*. La sección central de la velada está representada por una obra concertante para piano y orquesta. En esta sesión al igual que en la precedente Tragó cuenta con la colaboración del compositor Tomás Bretón en la dirección de la orquesta. Por último, la tercera parte del programa está constituida por un grupo de pequeñas piezas para piano seleccionadas de diversos ciclos de composiciones del autor.

Las composiciones de Schumann no habían formado parte del repertorio habitual de José Tragó. El pianista había interpretado de manera ocasional obras de Schumann en sus actuaciones como solista. Un ejemplo de ellas era la sonata en *sol menor* op. 22 o alguna pequeña pieza para piano. La mayoría de las obras de esta segunda sesión son una novedad en el repertorio del concertista. Ello nos hace reflexionar sobre el gran esfuerzo que supuso para Tragó preparar todo el programa, teniendo en cuenta que esta sesión era tan sólo uno de los cuatro recitales que había programado.

La sesión Schumann comienza con una obra que lleva por título Gran sonata o “Concierto sin orquesta” en *fa menor*; denominaciones que aluden a las excepcionales dimensiones de esta composición. Esta obra es de escritura pianística difícil y virtuosística, en la que el piano adopta sonoridades propias de la orquesta. La obra había sido concebida por su autor en cinco movimientos, añadiendo dos scherzos a las tres secciones habituales. Finalmente, debido a presiones del editor, la obra fue publicada en tres movimientos suprimiendo los dos scherzos. Sin embargo en 1853 se publicó una versión que volvió a introducir después del *allegro* inicial el segundo scherzo. Esta es la que Tragó escoge para su interpretación, una obra estructurada realmente en cuatro movimientos que demanda una gran técnica y resistencia física. Entre sus páginas destacan las variaciones sobre el tema de Clara del segundo movimiento y el vertiginoso presto final.

---

<sup>844</sup> *El Liberal*, año XVI, n° 5283, viernes 2-III-1894.

En la sección central del programa se ubica el concierto para piano y orquesta en *la menor* op. 54, una de las obras concertantes más conocidas del compositor. Estrenado por Clara Schumann en 1846 en la Gewandhaus de Leipzig, huye en cierta manera del virtuosismo tan de moda en la época. La plantilla orquestal para la que Schumann concibió este concierto es bastante reducida, lo que nos hace suponer que la orquesta que acompañó a Tragó estaría formada por un número de músicos no muy abundante.

La tercera parte estaba formada por un conjunto de piezas de pequeñas dimensiones como la *Arabesca* en do mayor o la *Novelette* en si menor. Curiosamente esta última pieza no forma parte del ciclo de *Novelettes* op. 21, sino que se incluye dentro de las *Hojas multicolores* (Bunte Blätter) op. 99. Esta obra es un vigoroso scherzo en el que las series cromáticas de corcheas de su sección central recuerdan bastante a Chopin. La 2ª *Romanza en fa sostenido menor* es una pequeña página pianística de tan sólo treinta y cuatro compases pero de gran expresividad melódica. Sabemos, aunque no se refleje en el programa ofrecido por la prensa, que en esta última parte se interpretaron otras breves composiciones como *Presque trop sérieux* (Casi demasiado serio), obra número 10 de las *Escenas Infantiles* op. 15 y el *Pájaro profeta*, número 7 de las *Escenas del Bosque* op. 82. *El pájaro profeta* es quizá la pieza más celebre del ciclo de composiciones al que pertenece, debido quizás a la dificultad que entraña su interpretación. Un juego de disonantes apoyaturas imitan el canto de un pájaro, lo que constituye un verdadero reto para la interpretación pianística. La última sección del concierto finalizaba con la *Toccata en do mayor* op. 7, composición que su propio autor consideraba la pieza más difícil que se hubiera concebido nunca para el piano. Su interpretación necesita una gran agilidad digital y resistencia. Con la exhibición de estas cualidades artísticas excepcionales el pianista proporcionaba un brillante final a la velada. La prensa nos informa de que además de las piezas propuestas Tragó interpretó como propina una *Berceuse* del mismo autor, que suponemos corresponda a la composición nº 6 de las *Hojas de Álbum* (Albumblätter) op. 124.

Las críticas de prensa muestran unánimemente su admiración hacia la ejecución de Tragó. *El Correo* nos informa brevemente sobre la sesión, comenta que además de la ejecución de las obras programadas, el pianista tuvo que repetir uno de los tiempos de la sonata de la primera parte y cinco de las seis obras que componían la tercera sección. Ello nos puede dar una idea de la ingente duración que pudo alcanzar esta velada.

También menciona que el público interrumpió con sus aplausos al concertista en un fragmento en el que ejecutaba un doble trino en ambas manos. La información ofrecida por *El Correo*<sup>845</sup> es corroborada también por *El Imparcial*<sup>846</sup> en su crónica.

R. M. en *La Época* valora la dificultad que entraña programar una sesión compuesta exclusivamente por obras de Schumann. En aquella época el público madrileño se mostraba bastante reticente a escuchar las obras de este compositor.

“[...] Schumann es en nuestro país bastante ignorado. Por eso es digna de elogios de la obra emprendida por Tragó al vulgarizar las composiciones del autor de tanta y tanta maravilla. Talento verdaderamente asombroso, el compositor alemán lo mismo trazaba frescos de grandes dimensiones y páginas de elevación vertiginosa, que formaba bocetos encantadores y juguetes delicadísimos. Original como pocos, de una originalidad rayan algunas veces en lo extravagante, sus obras son difícilísimas de interpretar, y arredran a la mayoría, que de primera intención no comprende lo que oye y rechaza el trozo sin haberse dado cuenta de las bellezas que encierra. Por eso el ejecutante tiene que cuidar mucho de la interpretación que da a cualquiera de las obras de Schumann, que en eso está el secreto del éxito. Todas las composiciones de tan insigne músico están llenas de intenciones que es preciso traducir y poner de relieve, sin lo cual resultaría el trozo letra muerta para el auditorio. A veces, un fragmento sencillísimo, apenas de 50 ó 60 compases, que a simple vista parece una vulgaridad, es una verdadera maravilla. [...]”<sup>847</sup>.

El crítico comenta la delicadeza y la rigurosa técnica con las que Tragó ejecutó las composiciones de la tercera parte:

“[...] Uno se extrañaba al escuchar la *Arabesca*, tan popular y conocida, al verla transformada. Otro desconocía por completo el delicado trozo *Glückes Genug* de las *Escenas infantiles*. Aquél escribía asombrado la mágica voz del *Pájaro profeta*. Este lloraba al oír la tierna melodía de la *romanza en la*, y todos se sorprendían ante las horrosas dificultades de la *tocata* y ante la prestigiosa ejecución del maravilloso pianista. Verdaderamente, Tragó es un ejecutante de primer orden, que siente como lo que es: un gran artista [...]”<sup>848</sup>.

También se ensalza la interpretación del pianista en el Concierto en *la menor*. Sin embargo para el periodista la orquesta no estuvo al nivel que requería esta obra, advirtiéndose en su ejecución la carencia de ensayos.

“[...] El *Concierto en la* excede a toda ponderación. La ejecución fue admirable, el solista hizo los prodigios a que nos tiene acostumbrados y lució sus grandes facultades y su talento nada común. El auditorio lo aplaudió con entusiasmo y le hizo, a la terminación de la obra una, ovación entusiasta.

---

<sup>845</sup> *El Correo*, año XV, nº 5067, sábado 3-III-1894.

<sup>846</sup> *El Imparcial*, año XXVIII, nº 9626, sábado 3-III-1894.

<sup>847</sup> R. M. “Los conciertos de Tragó”, *La Época*, año XLVI, nº 14905, sábado 3-III-1894.

<sup>848</sup> *Ibidem*.

La orquesta no estuvo a gran altura. Se conocía que había ensayado poco y que no había estudiado con detenimiento la composición de Schumann [...]»<sup>849</sup>.

Juan Rodríguez Rubí en *La Izquierda Dinástica* comenta cómo el concertista se vio obligado a repetir varios de los números musicales para complacer las peticiones del público. Para este periodista la ejecución de *El pájaro profeta* fue uno de los momentos más significativos de la sesión. También comenta la felicitación que la Infanta Isabel transmitió personalmente al pianista y a Bretón por su colaboración en la dirección de la orquesta.

“[...] *El pájaro profeta* nos anunció una cosa que ya sabíamos todos: esto es, que estábamos oyendo al mejor de los pianistas del mundo; pero la aristocrática concurrencia se hizo repetir la profecía, no porque dudara de ella, sino por el placer de oírla otra vez brotando de los maravillosos dedos de Tragó. [...]

S. A. la infanta Isabel conversó largamente con Tragó, felicitándole como sólo sabe hacerlo la regia dama, tan entusiasta de todo lo bueno.

También tuvo S. A. palabras encomiásticas para el popular maestro Bretón, al que hizo llamar con tal objeto [...]»<sup>850</sup>.

El anónimo crítico del periódico *El Día* coincide con su homólogo de *La Época*, en mencionar la difícil recepción de las obras de Schumann en España. Califica a la música de este compositor como bella, poética y dotada de una cierta vaguedad que parece estar sumida en un estado febril y de elegía. Daba la impresión de que Tragó se había contagiado de esta fiebre schumaniana, pues el periodista alude al aspecto enfermizo que presentaba el concertista debido al inmenso trabajo realizado.

“[...] Innovador y revolucionario, como Wagner, y como Wagner literato y músico; en lucha con la dominante influencia de las obras de Beethoven y de Mendelssohn, de Weber y de Schubert; logrando por su genio y su inmenso saber rivalizar con ellos, es Schumann poco conocido entre nosotros, a causa, sin duda, de las dificultades de ejecución amontonadas en sus obras, aún en las que parecen más sencillas; pero buen testimonio fue el de anoche para adivinar la popularidad que tendrá si encuentra intérpretes como el Sr. Tragó, que parece no saber lo que es música difícil.

Pálido, ojeroso, enfermo por el exceso de trabajo, cual si padeciera la fiebre de Schumann, sentóse anoche ante el piano y a presencia de un auditorio que llenaba el Salón Romero, compuesto en gran mayoría de damas y señoritas, entre ellas casi todas las que tienen fama de pianistas [...]»<sup>851</sup>.

Según este diario, Tragó estuvo magnífico durante todo concierto. Los aplausos del público comenzaron ya al finalizar el primer tiempo de la sonata, continuaron durante el

---

<sup>849</sup> *Ibidem*.

<sup>850</sup> Rodríguez Rubí, Juan. “Tragó en el Salón Romero”, *La Izquierda Dinástica*, año XIII, n° 3417, sábado 3-III-1894.

<sup>851</sup> *El Día*, n° 4980, sábado 3-III-1894.

concierto para piano y orquesta y fue especialmente durante la ejecución de las obras de la tercera parte en donde la concurrencia mostró un mayor entusiasmo.

“[...] en toda la sesión estuvo admirable el insigne concertista, dando a la música de Schumann la vaga poesía que la caracteriza, enérgico en las frases del último tiempo de la *Sonata*; en todo el *Concierto* y en la *Toccata*; chispeante en la preciosa *Novellette*; delicadísimo en la *Arabesca*, en la *Romanza en fa sostenido* en *El pájaro profeta*; en una de las hermosas páginas de las *Escenas infantiles*, y sobre toda ponderación en la *Berceuse* [...]”<sup>852</sup>.

Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid* vuelve a señalar una vez más el dominio del mecanismo pianístico que posee Tragó. El crítico, en contraste con la crítica de *El Día*, no percibió ningún síntoma de cansancio en el pianista. Escribe refiriéndose a Tragó que “no se nota, después de un concierto como el de anoche, cansancio ni fatiga; que todas las dificultades, por grandes que sean, las vence sin el menor esfuerzo”<sup>853</sup>.

Para este crítico todas las partes del concierto tuvieron un excelente intérprete en Tragó, desde la sonata en *fa menor* en la que el pianista supo vencer todas las dificultades expresivas inscritas en el segundo y tercer tiempo, continuando por el poético concierto en *la menor* y logrando un brillante final con las obras de la tercera parte.

“[...] La sonata en *fa menor* (obra 14) la interpretó de un modo ideal, demostrando que la había estudiado con severa conciencia y se había compenetrado de todo el carácter poético que la obra contiene, poniendo de relieve todas las bellezas que se hallan escondidas en las variaciones y en el prestísimo.

El concierto en *la* (obra 54) con acompañamiento de orquesta, es bellissimo, original y henchido de poesía, tiene brío, pasión y sentimiento. Tales sublimidades encierra y tales maravillas obraron Tragó y los profesores de la orquesta que dirige el maestro Bretón, que durante su ejecución advertíase en el público ese fervor del entusiasmo trabajosamente contenido por el temor de perder una nota, entusiasmo que se traduce por un murmullo apagado en sus comienzos, merced al respeto que imponen las grandes creaciones, y estalla al final en estruendosa salva de aplausos.

En la tercera parte ejecutó varias obras: *Arabesca*, *Nouvellette*, *Romanza en fa sostenido*, *Presque trop sérieux*, *El pájaro profeta* y *Tocata*; en todas obtuvo muchos aplausos: la mayor parte se repitieron como premio a una ejecución en que los diversos sonidos del piano formaban un todo armónico, notable por la delicadeza en los matices, por la precisión en los pasajes de agilidad, por la expresión, en fin, que el pianista prestaba a aquellas inspiradas composiciones. Tocó, como repetición, una *Berceuse*, del mismo Schumann [...]”<sup>854</sup>.

Una semana más tarde tiene lugar la tercera sesión de música clásica dedicada a Chopin. El concierto se celebra a las 9 de la noche del viernes 9 de marzo en el Salón

---

<sup>852</sup> *Ibidem*.

<sup>853</sup> Guerra y Alarcón. “Música clásica de piano”, *Heraldo de Madrid*, año V, nº 1215, sábado 3-III-1894, p. 3.

<sup>854</sup> *Ibidem*.

Romero. El programa interpretado, del que tenemos constancia gracias a la prensa, fue el siguiente:

“Salón Romero

He aquí el programa de la tercera sesión de música clásica de piano por el Sr. Tragó, que tendrá lugar mañana viernes, a las nueve de la noche, bajo la dirección del maestro Bretón, en honor de Chopin:

PRIMERA PARTE.

Gran sonata en *si bemol menor* (obra 35). –Grave.- Doppio movimiento.- Scherzo.- Marcha fúnebre.- Finale. Presto.

SEGUNDA PARTE.

Concierto en *mi menor* (obra 11), con acompañamiento de orquesta.- Allegro maestoso.- Romanza. Larghetto.- Rondó vivace.

TERCERA PARTE.

Balada en *la bemol* (obra 47).- Preludio en *re bemol* (de la obra 28)- Nocturno en *si bemol menor* (obra 9).- Estudio en *do sostenido menor* (de la obra 25).- Estudio en *si menor* (de la obra 25)<sup>855</sup>.

Tragó vuelve a repetir una estructura tripartita muy parecida a la de las anteriores sesiones. La primera parte está representada de nuevo por una sonata de grandes dimensiones, la segunda por una obra concertante y la tercera pieza por un conjunto de piezas pianísticas. Al igual que en la sesión dedicada a Schumann muchas de las obras interpretadas no habían sido ejecutadas anteriormente por el pianista en sus actuaciones a solo. El concierto en *mi menor* constituía una excepción en este sentido, ya que Tragó lo había interpretado desde los primeros años de su carrera, en las sesiones en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1878.

La sonata en *si bemol menor*, escrita en 1839, es una obra en cuatro movimientos articulada alrededor de la conocida *Marcha Fúnebre*. Este famoso fragmento musical se ubica en el tercer tiempo de la obra, y su composición es anterior en dos años al resto de la sonata. La sonata en *si bemol menor* suscitó opiniones controvertidas de críticos de la época como el propio Schumann. La concepción de su estructura y la conexión de los movimientos resulta un tanto extravagante. Por ejemplo el último movimiento es de extrema brevedad comparado a las otras secciones de la obra. En una sonata de aproximadamente veinte minutos de duración, tan sólo dura un minuto y medio. A pesar de estas características la obra ha sido una de las preferidas por todas las generaciones de pianistas posteriores; en cierta manera debido a las preciosas melodías que llenan la

---

<sup>855</sup> *El Correo*, año XV, nº 5072, jueves 8-III-1894.

composición, acompañadas de ricas armonías chopinianas que permiten escuchar al piano romántico en toda su plenitud<sup>856</sup>.

El concierto nº 1 para piano y orquesta en *mi menor* op. 11 es la obra que ocupa la parte central de la sesión. Compuesto en 1830, fue estrenado por el propio autor en Varsovia. Su orquestación fue juzgada de poco interés por algunos y ya en vida del compositor fueron propuestos algunos arreglos como los de Kart Klindworth o Carl Tausig. La versión de éste último es la seleccionada por Tragó para esta velada.

La tercera parte del programa estaba compuesta por cinco composiciones pertenecientes a las pequeñas formas pianísticas. La primera de ellas era la tercera *Balada en la bemol mayor* op. 47. Es una obra que aunque no tiene la potencia de las baladas precedentes está llena de encanto poético y sonidos cantábiles. El *Preludio* nº 15 en *re bemol mayor* es una de las páginas más bellas de la colección de 24 *Preludios* op. 28 escritos por el compositor polaco. Es conocido vulgarmente como el *Preludio de la gota de agua*, quizás por las notas repetidas de la mano izquierda que se asemejan al insistente goteo del agua.

Tragó solía incorporar en el repertorio de sus conciertos algún nocturno de Chopin. En esta ocasión interpreta el nocturno nº 1 en *si bemol menor* del op. 9. Es la primera vez que tenemos constancia de la ejecución de este nocturno por el pianista madrileño, pues en muchas de sus actuaciones, los programas no especificaban el número ni la obra a la que pertenecían los nocturnos anunciados. Tragó también había interpretado otras veces algún estudio de Chopin. En esta ocasión sus referencias son exactas. En primer lugar Tragó interpreta el estudio nº 7 en *do sostenido menor* del op. 25, al que sucederá la obra final del concierto: el estudio nº 10 en *si menor* del mismo opus. En los estudios del op. 25 Chopin busca una textura polifónica a través del empleo de notas dobles. Las terceras, sextas y octavas en notas dobles suponen para Chopin una superposición de dos líneas melódicas distintas. El estudio nº 10 del opus 25 trabaja la ejecución de las octavas, obligando al pianista a adoptar una técnica muy concreta. Son octavas vibrantes que requieren una muñeca flexible y una búsqueda del punto de apoyo en las teclas

---

<sup>856</sup> Plantinga, León, *La Música Romántica*, Madrid, Akal, 1992, pp. 212-213.



negras. “La vibración elástica del brazo es la única salida para que estas octavas no se conviertan en una prueba de resistencia al dolor”<sup>857</sup>.

La prensa da cuenta, entre otros aspectos, de la numerosa cantidad de público que asistió a esta función. *El Imparcial* narra cómo el mismo día por la tarde no quedaban billetes para el concierto y muchos de los asistentes tuvieron que permanecer de pie durante todo el concierto. Para este periódico, fue el primer tiempo del concierto en *mi menor* la parte de la velada que produjo mayor entusiasmo entre la concurrencia.

“[...] Los vendedores hicieron su agosto por haberse cerrado el despacho por la tarde, y en vista de no hallar localidades, muchos aficionados inundaron los pasillos exteriores e interiores de butacas, incluso separaciones destinadas a los pianos, permaneciendo en pie. El maestro recibió una serie de ovaciones, siendo la más ruidosa la tributada antes de finar el *Allegro maestoso* del concierto en *Mi menor*, que acabó en medio de innumerables bravos, que no dejaban oír piano ni orquesta [...]”<sup>858</sup>.

Para *El Liberal* el concierto ofrecido por Tragó fue brillantísimo y Chopin encontró en el pianista madrileño un intérprete a la altura de sus composiciones:

“[...] La sesión de anoche estuvo consagrada a Chopin. El célebre compositor polaco, cuya fama, lejos de palidecer con el tiempo, como sucede a la de otros, crece y se agiganta de día en día, halló en el señor Tragó un intérprete a la altura de sus inspirada y poéticas composiciones, que tan profundamente conmueven y de las cuales, no sin razón, se ha dicho que son un veneno dulce para las almas tristes. No creemos que pueda hacerse más grande elogio del Sr. Tragó, cuyo extraordinario talento como pianista se vio anoche hábilmente secundado por la orquesta que dirige con gran maestría el Sr. Bretón. Todas las piezas del concierto fueron aplaudidas con entusiasmo y hubo necesidad de repetir algunas [...]”<sup>859</sup>.

*El Correo* coincide con sus colegas en señalar el triunfo obtenido por Tragó así como la buena dirección de la orquesta que realizó Bretón. Considera acertada la elección de las obras presentadas en la sesión y comenta que entre ellas merecieron la repetición la *Marcha fúnebre* de la sonata op. 35 y el *Estudio* nº 7 op. 25 en *do sostenido menor*.

“La sesión o concierto de anoche, fue un nuevo y legítimo triunfo para el eminente pianista D. José Tragó. Estuvo toda ella consagrada a Chopin [...]”.

---

<sup>857</sup> Chiantore, Lucca: *Historia de la técnica pianística...* Op. cit., p. 331.

<sup>858</sup> *El Imparcial*, año XXVIII, nº 9633, sábado 10-III-1894.

<sup>859</sup> *El Liberal*, año XVI, nº 5271, sábado 10-III-1894.

El programa, que ayer publicamos, estuvo elegido con verdadero acierto; la interpretación no dejó nada que desear.

El Sr. Tragó, que ya tiene bien demostrado hasta dónde llegan sus prodigiosas facultades, no solamente hizo brillantísimo alarde de su dominio del piano, si que también de sentimiento exquisito, interpretando maravillosamente todos los números.

El inteligente público que concurre al Salón Romero, le demostró sus simpatías y su aprobación con entusiastas aplausos.

Merecieron los honores de la repetición la marcha fúnebre y el estudio en do sostenido menor.

La Infanta doña Isabel llamó al Sr. Tragó durante el segundo intermedio para felicitarle.

La orquesta muy bien dirigida por el maestro Bretón<sup>860</sup>.

El *Heraldo de Madrid*<sup>861</sup> destaca entre otros aspectos la gran afluencia de público que al igual que en las anteriores sesiones llegó a agotar las localidades a la venta. El diario subraya la interpretación de la *Marcha Fúnebre* de la sonata en *si bemol mayor*, fragmento que el pianista tocó con gran expresividad, transmitiendo las ideas que Chopin quería comunicar con su música. Otra de las composiciones que obtuvo gran éxito, según el periódico, fue el concierto en *mi menor*. De sus tres tiempos sobresalió el primero *Allegro maestoso*, interpretado con prodigioso mecanismo por el pianista y muy bien acompañado por la orquesta.

“[...] La primera parte del programa la compuso la Gran sonata en *si bemol menor*, que ejecutó maravillosamente el Sr. Tragó, consiguiendo una verdadera ovación al terminar la *Marcha fúnebre*, a la que dio una expresión de sentimiento tan grande, que puede decirse que el alma del artista vibraba al unísono con aquellas notas majestuosas y tiernas, sencillas y conmovedoras de la gran marcha de todos conocida.

Entre espontáneos bravos y aplausos atronadores, tuvo el Sr. Tragó que repetirla [...]

Las mismas explosiones de entusiasmo se repitieron al final de los tres tiempos, que componen el concierto en *mi menor*, sobresaliendo en el primero *allegro maestoso*, en que hizo prodigios de envidiable agilidad, acompañado admirablemente por la orquesta, que dirigió a maravilla el maestro Bretón.

Los cinco números que correspondían a la tercera parte, fueron otros tantos motivos para demostrarle al insigne Tragó cuanto se admira su notable trabajo y su concienzudo corazón de artista [...]<sup>862</sup>.

Juan Rodríguez Rubí en *La Izquierda Dinástica* celebra, quizás con demasiada vehemencia, la interpretación del pianista. Se elogia su ejecución delicada, de gran mecanismo en la que las dos manos se igualan a la perfección. Para este crítico el pianista es un ejemplo de trabajo y perseverancia que ni siquiera el mismo Antón Rubinstein logra superar.

“[...] Chopin y Tragó se completan. El uno ha nacido para el otro.

Es imposible mayor perfección, mayor mecanismo, mayor delicadeza.

---

<sup>860</sup> *El Correo*, año XV, nº 5074, sábado 10-III-1894.

<sup>861</sup> Creemos que la crítica es de Guerra y Alarcón aunque no consta su nombre al final de la misma.

<sup>862</sup> *Heraldo de Madrid*, año V, nº 1222, sábado 10-III-1894, p. 2.

Tragó ha nacido sin mano izquierda, las dos son derechas. Ambas manos son perfectamente iguales.  
Igual fuerza e impresionabilidad hay en la una que en la otra.  
Así que el resultado es asombroso.  
Es un fenómeno de trabajo, de grande perseverancia, en el que no le excede nadie, Rubinstein, inclusive.  
La ovación fue también fenomenal tanto que excedió a la de las anteriores.  
Por eso fue un fenómeno, porque creíamos que ya no se podía aplaudir más.  
Tragó tuvo que repetir casi todas las piezas [...]”<sup>863</sup>.

Casi el mismo apasionamiento muestra *Allegro* en su crítica en *El País*. Para el periodista no hay elogios suficientes para describir la interpretación del pianista en esta sesión. Tragó convoca al público, lo asombra y fascina, hasta el punto de hacerle levantar de sus asientos para mostrar su entusiasmo ante la prodigiosa ejecución.

“Es mucho Tragó éste, es decir, aquél, el que tocó anoche en la calle de Capellanes, el que hace ocupar todas las localidades del Salón, el que tiene al público pendiente de sus dedos, el que fascina, el que asombra, el que arrebató, el que siempre parece mejor, el primero sin disputa de los pianistas que hemos escuchado en estos últimos tiempos. [...] Yo he asistido a muchas sesiones donde el público se ha entusiasmado, ha aplaudido calurosamente, ha interrumpido con bravos y murmullos de aprobación; pero no había visto a los espectadores levantarse de sus asientos, comunicar en voz alta sus impresiones al vecino, buscar en los ojos de los demás una especie de aprobación a las vehementes expansiones del propio entusiasmo [...]”<sup>864</sup>.

*Allegro* comenta la gran ejecución que Tragó realizó en la *Marcha Fúnebre*. El pianista logró renovar el interés del auditorio ante un fragmento musical cuya popularidad y manidas interpretaciones lo habían despojado de expectación. Otras obras en las que brilló a gran altura la ejecución del pianista fue en el último tiempo del concierto en *mi menor* y en los dos estudios del op. 25. *Allegro* valora la gran capacidad con la que Tragó resolvió las dificultades técnicas de estos estudios, en especial el de octavas en *si menor*.

“[...] Se ha abusado hasta tal punto de la marcha fúnebre, que no hay aficionado que la oiga con interés. Pues bien; anoche Tragó la dijo de tal modo, que pareció nueva, viéndose obligado a repetirla.  
No cabe mayor triunfo en un artista.  
Y no voy a detallar. Tragó estuvo en todo a inmensa altura; pero como entre lo bueno hay siempre lo mejor, esto fue el Rondó vivace del concierto en *mi menor*, el estudio en *do sostenido* (inimitablemente cantado) y el estudio en *si menor*, cuya última parte es de una dificultad inmensa y de una sonoridad que escapa a toda descripción.  
Para dar idea del estado de ánimo del público, respecto a Tragó, consignaré que al salir éste para empezar la tercera parte, fue saludado con una nutrida salva de aplausos [...]”<sup>865</sup>.

---

<sup>863</sup> Rodríguez Rubí, Juan. “Tercer concierto clásico de Tragó”, *La Izquierda Dinástica*, año XIII, n° 3423, sábado 10-III-1894.

<sup>864</sup> *Allegro*, “En el Salón Romero”, *El País*, año VIII, n° 2451, sábado 10-III-1894.

<sup>865</sup> *Ibidem*.

R. M. en *La Época* se detiene en comentar más que otras críticas la estructura y características musicales de las obras interpretadas. Se califica al programa como “largo e interesante”. El crítico menciona cómo Tragó tuvo que repetir la *Marcha Fúnebre* de la sonata op. 35 en medio de un entusiasmo extraordinario. Considera el concierto en *mi menor* como una obra inspirada pero que muestra carencias especialmente en su orquestación. Por ello, cree acertada la elección de Tragó del arreglo de Carl Tausig para este concierto, pues subsana las deficiencias de la orquestación original. También elogia la interpretación de las obras de la tercera parte, en especial de los estudios con los que se daba fin al concierto.

“[...] El *Concierto en mi menor* es una composición en la cual brillan todas las cualidades del gran pianista polaco, pero en la cual se muestran las deficiencias que como compositor tenía. La obra es hermosa e inspirada, pero no resulta como *Concierto*.

Su forma es más pianística que sinfónica, y esto es un defecto en este género. Además, la parte instrumental no está bien escrita, y la orquesta mal tratada. Bien ha hecho el Sr. Tragó en ejecutar anoche el arreglo que de esta partitura hizo el insigne pianista alemán Tausig, modificando hábilmente la instrumentación primitiva, con lo cual la obra ha ganado en brillantez, si bien ha aumentado en dificultad.

[...] El auditorio escuchaba anoche sorprendido la prodigiosa ejecución de Tragó, y el asombro aumentaba más y más al ver las extraordinarias facultades del instrumento, que el admirable pianista posee. Al terminar, una verdadera ovación premió el trabajo del gran artista.

En la tercera parte del concierto oímos porción de obras deliciosas, de esas en que Chopin es inimitable. Que tal es la especialidad del compositor polaco: los *nocturnos*, las *baladas* y los *preludios*. En aquellas páginas se concentraba todo el sentimiento y toda la poesía soñadora del insigne artista. La *Balada*, el hermoso *Preludio en re*, uno de los admirables *Nocturnos*, el estupendo *Estudio en do sostenido menor* y el difícilísimo estudio de las octavas fueron interpretados por Tragó a las mil maravillas.

Hablar de estas obras es inútil; todo el mundo las conoce. El público aplaudió con entusiasmo extraordinario y el pianista español acreditó una vez más que es uno de los primeros del mundo”<sup>866</sup>.

En el periódico *El Día* se mencionan algunas de las personas que componían el público. Entre ellas se encontraba la Infanta Isabel y personas vinculadas a la Escuela Nacional de Música como su director y numerosos discípulos. Esta crítica coincide con la de otros periódicos madrileños en señalar la excepcional afluencia de público, teniendo muchos de los concurrentes que quedarse de pie durante toda la noche. Podemos deducir que en todas las sesiones dadas por el pianista hasta el momento se lograron vender todas las localidades. Sin embargo parece que esta sesión dedicada a Chopin consiguió todavía una mayor afluencia de público, pues al agotarse todas las localidades con asiento se habilitaron espacios destinados a otras funciones del

---

<sup>866</sup> R. M. “Los conciertos de Tragó. Chopin.- La “Marcha Fúnebre”.- Nocturnos, Baladas y Preludios”, *La Época*, año XLVI, nº 14912, sábado 10-III-1894.

establecimiento. De esta manera el público pudo escuchar el concierto aunque de manera ciertamente incómoda. Otro aspecto interesante de esta crítica es el comentario que realiza sobre la técnica interpretativa de Tragó. Se valora la habilidad, la delicadeza, la gradación de matices y la expresividad de las frases musicales que Tragó conseguía cuando tocaba el piano.

“Llenas de público la sala, las puertas y los pasillos, porque no cabía en las localidades, y los que carecían de asiento se conformaban con oír de pie al señor Tragó, celebróse anoche la sesión dedicada al compositor favorito de las damas, al sentimental y romántico Chopin. [...] Los prodigios que anoche hizo de habilidad, de finura, de exquisita delicadeza en los cantos y de energía en los pasos de gran sonoridad, fueron innumerables; la gradación de los matices, la variada intensidad de los sonidos y la elegancia en el fraseo, causaban a cada momento verdadero asombro a los inteligentes y aficionados. Hubo momentos, como al final del primer tiempo del concierto, en que el público, con sus gritos de entusiasmo, impidió oír el piano y la orquesta; hubo obras, como el *Estudio en Do sostenido menor*, que no es posible tocarlas mejor. La orquesta, dirigida por Bretón, estuvo muy bien [...]”<sup>867</sup>.

Manuel García de Otazo en *La Correspondencia de España* considera a Tragó como una de las figuras más importantes de la interpretación contemporánea. El crítico ya había augurado este éxito años antes en el apunte biográfico dedicado al pianista en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*<sup>868</sup>. Nos aporta más datos sobre el concierto. Uno de ellos hace referencia al instrumento empleado para el recital. Otazo comenta que el piano era un Érard que la casa francesa del mismo nombre había regalado al intérprete. Este piano había sido el obsequio que la fábrica Érard había otorgado a Tragó tras la consecución del primer premio de piano del Conservatorio de París en 1877. Tragó utilizaría este piano en todos los recitales del ciclo de música clásica de piano.

Otazo también nos comenta que la orquesta dirigida por Bretón estaba compuesta por profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid. El crítico destaca la interpretación de la *Marcha Fúnebre* de la sonata en *si bemol* y los tres tiempos del concierto para piano y orquesta en *mi menor*.

“[...] El Sr. Tragó, cuyas excepcionales facultades fuimos de los primeros en aplaudir con la prensa, y muy en particular en la biografía que de él dimos a luz en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, augurándole, que de no abandonar el estudio, llegaría a ser una eminencia contemporánea, ha seguido, a lo que se ve, este amistoso consejo, no obstante sus muchas ocupaciones como maestro de numerosos alumnos de uno y de otro sexo en la Escuela

---

<sup>867</sup> *El Día*, nº 4987, sábado 10-III-1894.

<sup>868</sup> García de Otazo, Manuel “D. José Tragó y Arana”, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 20, 15-XI-1888, pp. 153-4.

Nacional de Música y Declamación, y ha perfeccionado sus grandes condiciones de instrumentista extraordinario, poniéndose a envidiable altura en el ramo a que se dedica. De hoy más, puede asegurarse del Sr. Tragó que es una figura de primera magnitud en España, y no aventuraremos nada en hacer extensivo este juicio a más lejanos horizontes. [...]

De los varios tiempos que repitió, fue uno de los que más entusiasmo despertaron la tan celebrada “Marcha fúnebre” de la gran sonata en *si bemol menor* (obra 35), que interpretó con gran maestría y acierto.

En cuanto al concierto en *mi menor* (obra 11) basta decir que bordó sus tres tiempos, y eso que todos tres, y en especial el segundo y último, tiene, como se suele decir luego, que tocar [...]”<sup>869</sup>.

Tras un pequeño paréntesis debido a los días de Semana Santa, Tragó reanuda su actividad ofreciendo el viernes 30 de marzo de 1894 la última de las cuatro sesiones de música clásica programadas. En esta ocasión la velada está dedicada a tres compositores del repertorio romántico del área germana: Weber, Mendelssohn y Schubert.

La expectación creada con las sesiones precedentes continúa para esta nueva función. Varios periódicos madrileños anuncian con antelación este concierto. Destacan la calidad musical de las obras programadas y avisan al público para que retire sus localidades.

“Salón Romero.

El cuarto y último concierto de música clásica de piano, a cargo del eminente maestro Tragó, se celebrará mañana, a las nueve de la noche.

El programa es escogido entre lo mejor. En él figuran las obras mejores de Weber, Mendelssohn y Schubert, lo cual constituye un anuncio de que en el concierto habrá tanto entusiasmo y concurrencia como en los anteriores.

Los señores que tienen encargadas localidades, pueden pasar a recogerlas antes de las doce de mañana, pues desde esa hora se pondrán a la venta”<sup>870</sup>.

“El concierto de música clásica de piano que pasado mañana viernes dará en el Salón Romero el insigne artista D. José Tragó, promete ser una solemnidad artística, a juzgar por la importancia de las obras que componen el programa, distintas a las de los tres anteriores, y en las que seguramente demostrará una vez más el gran pianista, la profundidad de sus conocimientos musicales y el dominio absoluto que tiene del instrumento”<sup>871</sup>.

Este es el programa de la cuarta sesión que anuncia el periódico el *Heraldo de Madrid*. Como en anteriores ocasiones Tragó cuenta con la participación de Tomás Bretón en la dirección de la orquesta.

“Música clásica de piano, por D. José Tragó.- Cuarta y última sesión.- Viernes 30 de marzo de 1894, a las nueve de la noche.

---

<sup>869</sup> García de Otazo, Manuel. “Salón Romero”, *La Correspondencia de España*, año XLV, nº 13125, martes 13-III-1894.

<sup>870</sup> *El Correo*, año XV, nº 5092, jueves 29-III-1894.

<sup>871</sup> *El Liberal*, año XVI, nº 5289, miércoles 28-III-1894.

PRIMERA PARTE

Gran sonata en *La bemol* (obra 39), Weber.- Allegro moderato- Andante- Menuetto- Rondo.

SEGUNDA PARTE

Concierto en *Re menor* (obra 40) con acompañamiento de orquesta; Mendelssohn.- Allegro appassionato- Adagio molto sostenuto- Finale. Presto.

TERCERA PARTE

Gran fantasía en *Do mayor*, (obra 15), con acompañamiento de orquesta. Schubert.

La orquesta será dirigida por el Sr. Bretón<sup>872</sup>.

El programa está configurado en tres partes, cada una de las cuales contiene una única obra de grandes dimensiones. Tragó sigue fiel al esquema de presentar en la primera parte una sonata y en la segunda un concierto para piano y orquesta. Al contrario que en las anteriores sesiones, la tercera parte no está formada por un conjunto de pequeñas obras pianísticas, sino que está representada por una sola obra también para piano y orquesta. De las tres obras presentadas solamente una representa una novedad en el repertorio del pianista. Esta composición es la *Sonata nº 2 en La bemol mayor* op. 39 de Weber. Tragó había tocado en otras ocasiones algunas obras de este autor como por ejemplo el *Konzertstück* op. 79, sin embargo era la primera vez que ejecutaba esta segunda sonata. La obra escrita en 1816 está construida en cuatro movimientos. De entre ellos destaca el primer movimiento, fragmento que evoca efectos orquestales y reminiscencias de las óperas del autor para transformarse al final en una auténtica pieza de bravura.

La primicia de la sonata de Weber difiere de las otras dos obras del programa. El segundo concierto en *re menor* op. 40 de Mendelssohn había sido interpretado en varias ocasiones durante la década de los ochenta. Especialmente memorable había sido su interpretación en los *Conciertos Populares del Circo de Invierno* dirigidos por Jules Padeloup en París en 1881. Un año más tarde el pianista lo había ejecutado en el concierto dado en el Teatro Principal de Barcelona junto a Fernández Arbós y acompañado por la orquesta que dirigía Joan Goula. Muchas más interpretaciones había obtenido la virtuosística Gran Fantasía (Wanderer-Fantasía) en *do mayor* op. 15 de Schubert. Originalmente había sido concebida por el músico austriaco como una obra para piano solo. Franz Liszt mostró su interés por esta obra y realizó una transcripción de la misma para piano y orquesta, articulada en cuatro partes que se corresponderían más o menos con los cuatro movimientos de una sonata tradicional. En todas las ocasiones en las que Tragó ejecutó esta Wanderer-Fantasía escogió la versión creada por Liszt

---

<sup>872</sup> *Heraldo de Madrid*, año V, nº 1240, jueves 29-III-1894, p. 3.

para piano y orquesta. Quizás esta decisión fue tomada debido a que el compositor húngaro había dotado a la obra de un complejo virtuosismo que causaba gran expectación entre los oyentes. También esta obra había sido uno de los emblemas del repertorio de Tragó durante los años 80. Con ella el pianista había cosechado grandes éxitos en las parisinas salas Pleyel (mayo 1880) y Érard (junio 1880) para posteriormente mostrar su interpretación ante el público madrileño en teatros como el de La Comedia (1884) o en la sociedad bilbaína *El Sitio* (1886). Tragó añadió dos obras al programa, el *Estudio* nº 7 op. 25 en *do sostenido menor* de Chopin, tocado en la anterior sesión, y la *Rapsodia húngara* nº 11 en *la menor* de Liszt.

Muchos periódicos madrileños reflejan en sus páginas el desarrollo de este cuarto concierto. Para *El Imparcial* esta sesión resultó brillantísima, no cesando de aplaudir el público que llenaba la sala. Destaca la interpretación del concierto de Mendelssohn y de la Fantasía de Schubert así como las dos obras interpretadas como propina.

“[...] En el concierto de Mendelssohn y en la gran fantasía en *do mayor* de Schubert hizo prodigios el artista. [...]

A pesar de la dificultad de las obras ejecutadas, después de la última parte, ante la insistencia de los aplausos, se vio el Sr. Tragó obligado a tocar un estudio de Chopin y la rapsodia 11 de Liszt, obra erizada de dificultades tales, que hizo llegar el entusiasmo al delirio.

La orquesta, dirigida por el maestro Bretón, contribuyó a despertar el entusiasmo [...]”<sup>873</sup>.

Manuel García de Otazo en *La Correspondencia de España* comenta cómo Tragó estuvo a la altura que todo el público esperaba tanto en las obras a sólo como en las que fue acompañado por la orquesta dirigida por Bretón. Al término del concierto los constantes aplausos hicieron que Tragó se sentara de nuevo en su piano Érard e interpretara las obras de Chopin y Liszt, obteniendo también gran éxito. Esta crítica comenta las muestras de admiración que los admiradores y discípulos de Tragó en la Escuela de Música le prodigaron al final de la segunda parte. En aquel momento le fue entregada a Tragó una placa con una dedicatoria, por los profesores Serrano y Pinilla en nombre de todo el claustro de la Escuela Nacional de Música. La plancha llevaba la siguiente dedicatoria: “Recuerdo”. “Al eminente pianista Tragó, homenaje de admiración y cariño de sus compañeros de la Escuela: 30 de marzo de 1894”. Seguidamente se entregaron a Tragó tres coronas: una de sus discípulos, otra de los aficionados y una tercera de la casa editorial Romero.

---

<sup>873</sup> *El Imparcial*, año XXVIII, nº 9654, sábado 31-III-1894.



“[...] En la segunda parte recibió el señor Tragó una prueba de grande aprecio y delicada cortesanía de sus compañeros dignísimos en el profesorado de la Escuela Nacional de Música y Declamación, siéndole presentado en nombre de los cincuenta y cinco maestros de uno y otro sexo de aquel centro oficial por mano de los Sres. Serrano y Pinilla, una preciosa plancha de acero incrustada de oro, encerrada en elegante estuche, esmeradísima obra nacional del Sr. Osorio y Guisasola, oficial mayor que fue del reputado artífice Sr. Zuloaga.

Mide la referida plancha una altura de 18 centímetros por 12 de ancho, y su forma es la de un cuadro con su correspondiente marco, en cuyos cuatro ángulos resaltan otros tantos recuadros de delicada labor con oro de diferentes colores, como lo demás de la plancha. En estos ángulos se lee: “Recuerdo”. El centro de ello lo ocupa la siguiente inscripción, escrita en claros caracteres: “Al eminente pianista Tragó, homenaje de admiración y cariño de sus compañeros de la Escuela: 30 de marzo de 1894”.

En pos de esto recibió el Sr. Tragó tres excelentes coronas, alguna colosal, formadas de laurel, roble y palma, atadas con anchas y ricas cintas de moaré de los colores nacionales y blanco, a saber: una de sus discípulos, otra de varios entusiastas y aficionados, y, finalmente, otra de la respetable casa editorial de nuestro inolvidable y querido amigo D. Antonio Romero Andía.

S. A. manifestó deseos de ver de cerca la referida plancha, que le fue presentada acto continuo, y la egregia señora la celebró cumplidamente, aplaudiendo el noble pensamiento de los donantes [...]<sup>874</sup>.

*El Día* considera esta sesión un brillante término del ciclo de recitales. Valora la interpretación de Tragó y también de Bretón en las obras con acompañamiento orquestal. Hace referencia a la gran cantidad de público concurrente, pues de nuevo hubo espectadores que tuvieron que permanecer de pie en las puertas y en los pasillos. Menciona los obsequios entregados al artista y comenta cómo muchos de los aficionados rogaron a Tragó que diera una sesión extraordinaria para volver a escuchar las obras de anteriores sesiones, en especial las de Chopin y Schumann.

“[...] No es posible interpretar mejor el romanticismo de Weber, la brillantez de Mendelssohn y la apasionada inspiración de Schubert. Los ruidosísimos aplausos del auditorio fueron justo y merecido premio a la gallarda prueba que dio el Sr. Tragó de sus dotes excepcionales.

Había terminado la sesión, pero nadie se movía de su asiento, aplaudiendo todo el mundo.

El Sr. Tragó tuvo que sentarse de nuevo y tocar primero, por cierto maravillosamente, el estudio en *Do menor*, de Chopin, y después la novena rapsodia de Liszt, acogida con entusiastas aplausos. [...]

Muchos fueron los aficionados que, durante los intermedios, rogaron al Sr. Tragó repitiera el viernes próximo la sesión de Chopin; algunos de los más inteligentes profesores preferían la de Schumann; pero el señor Tragó, deseoso de complacer a los que le honraban con esta exigencia, tropezaba, para acceder a ella, con el obstáculo de que pudiera creerse aspiración de lucro. Creemos, sin embargo, que esta sesión extraordinaria tan solicitada se dará, y que acaso se encuentre la manera de demostrar, por modo evidente, que el famoso artista la da en agradecimiento a los que le prodigan las pruebas de afectuosa admiración<sup>875</sup>.

Para *Allegro* en *El País* el pianista estuvo verdaderamente excepcional en todas las piezas que ejecutó. Comenta su brillante interpretación en la *Gran Fantasía* de Schubert

---

<sup>874</sup> García de Otazo, Manuel: “Salón Romero”, *La Correspondencia de España*, año XLV, nº 13147, miércoles 4-IV-1894.

<sup>875</sup> *El Día*, nº 5007, sábado 31-III-1894.

y en la *Rapsodia húngara* de Liszt, donde Tragó mostró un increíble dominio técnico del instrumento. Menciona al igual que sus compañeros de prensa la placa con la que los miembros de la Escuela Nacional de Música obsequiaron al pianista.

“[...] No hay frase que pueda dar idea de cómo interpretó el pianista todo el concierto; por muchos encomios que se hicieran, siempre resultarían pálidos.

Usando una frase vulgarísima, pudiéramos decir que Tragó anoche echó el resto; tocó como nunca; estuvo verdaderamente feliz. Tuvo que repetir el *minuetto* de la *Gran sonata*, y causó fanatismo en la *Gran fantasía en do mayor*.

Terminada ésta, el público quiso oír nuevamente a Tragó; y éste, ni corto ni perezoso, tocó un estudio de Chopin y una rapsodia de Liszt, de dificultad inmensa y llena de pasajes escabrosos, capaces de intimidar a cualquier pianista que no fuese Tragó.

Cada frase de la rapsodia provocaba bravos y murmullos de aprobación. Era imposible oírla en silencio. ¡Qué octavas, qué arpegios, qué escalas, qué saltos y qué brillantez en todo! No puede pedirse más. [...]

Al acabar la segunda parte, Tragó recibió tres magníficas coronas: una de sus discípulos, otra de sus amigos y admiradores, y otra de la casa Romero.

Sus compañeros le hicieron un regalo de gran mérito artístico. Los que con él comparten las faenas de la enseñanza en el Conservatorio; los que admiran su valer y su modestia; los que le aprecian de verdad y no son envidiosos, quisieron demostrarle sus simpatías y mandaron hacer una preciosa placa, estilo Eibar. En la parte superior hay un piano, en oro, primorosamente reproducido; rodéanlo unas ramas de laurel, y debajo se lee esta inscripción: “Al eminente pianista Tragó.- Homenaje de admiración y cariño de sus compañeros de Escuela.- 30 de Marzo de 1894.” La placa lleva un elegante marco de peluche. Es un regalo digno de aquel a quien se dedica”<sup>876</sup>.

Juan Rodríguez Rubí en *La Izquierda Dinástica* realiza una crítica colmada de elogios hacia el concertista. Manifiesta incluso que en esta cuarta sesión se debe sustituir el término concierto por el de “delirio”. Menciona la asistencia de la Infanta Isabel, que hasta el momento había acudido a todas las sesiones de música clásica de piano que le había sido posible.

“Este acontecimiento artístico, en vez de *concierto*, deberíamos llamarlo *delirio*.

Tal fue el sentimiento que se apoderó de todo el público madrileño que llenaba de bote en bote las localidades del extenso “Salón Romero”, para oír a su artista favorito.

Baste decir que después del ímprobo trabajo que significa interpretar, como Tragó sólo sabe hacerlo, las páginas más difíciles de Weber, Mendelssohn y Schubert, nos regaló el eminente pianista, para corresponder a los frenéticos aplausos de la aristocrática asamblea, que, como en las otras noches, estaba presidida por S. A. la infanta doña Isabel, una rapsodia de Liszt, que interpretaba a las doce de la noche, con la misma frescura como si se sentara al piano después de quince días de descanso. [...]

Al final de la segunda parte se le ofrecieron al rey de los pianistas tres inmensas coronas de laurel y oro con muchas cintas de *moiré* rojo y amarillo, con las siguientes inscripciones:

“A su querido profesor el eminente artista D. José Tragó sus alumnas y discípulas.”

“Al insigne artista D. José Tragó sus amigos y admiradores”.

“Al gran artista D. José Tragó sus amigos y admiradores.”[...]”<sup>877</sup>.

<sup>876</sup> *Allegro*, “4º concierto en el Salón Romero”, *El País*, año VIII, nº 2471, sábado 31-III-1894.

<sup>877</sup> Rodríguez Rubí, Juan “Cuarto concierto de Tragó”, *La Izquierda Dinástica*, año XIII, nº 3438, sábado 31-III-1894.

R. M. en *La Época* considera al igual que sus compañeros de la prensa que esta velada fue un digno remate a las sesiones ofrecidas por Tragó. Analiza con profundidad las obras seleccionadas para el concierto. Destaca de la *Sonata* op. 39 de Weber las melodías apasionadas de su primer tiempo, el sentimiento y misterio del segundo y la vivacidad de los últimos dos tiempos. Alaba la factura del concierto para piano de Mendelssohn aunque manifiesta su disconformidad con algunos de sus aspectos formales. También lamenta que en la interpretación de la Fantasía en *do mayor* la orquesta no haya sabido estar a la altura que la obra requería, especialmente algunos solistas como los trompas. A pesar de esta circunstancia el talento de Tragó supo prevalecer ante estas dificultades.

“[...] Nada más elegante que la *Sonata en la bemol*, que fue la obra ejecutada anoche por Tragó. Melodías apasionadas, bordadas con arabescos y escalas de grandísima distinción y de un corte originalísimo, constituyen el *allegro moderato*; sigue a este tiempo un *andante* lleno de sentimiento y de misterio, que bien a las claras se reconoce por digno hermano de la suave inspiración que constituye el *andante* inimitable del aria de *Agata* en *Der Freychutz*, y un *minuetto* muy brioso precede a un *rondó* que asusta por la vivacidad de las ideas y la ligereza de los ritmos. Tragó ejecuta esta obra con verdadero cariño, viéndose obligado a repetir el *minuetto*.

El *Concierto en re menor* es el segundo, en orden, no en calidad, de los tres escritos por Mendelssohn. Como factura es un prodigio: el piano y la orquesta están tratados de mano maestra, produciéndose efectos de sonoridad bellísimos y de instrumentos de gran novedad; pero las ideas no responden a la forma. Lo mejor de la obra es indudablemente el *adagio*, que es de gran belleza. [...] Tragó, que interpretó el *Concierto* a las mil maravillas, siendo interrumpido por los aplausos entusiastas de la concurrencia. [...]

El concierto terminó con la ejecución de la *Fantasía en do mayor*, de Schubert, una de las pocas obras que se pueden considerar como únicas en el arte. El carácter de esta admirable *Fantasía*, escrita originariamente para piano, es tan esencialmente sinfónico, que Franz Liszt compuso para ella un acompañamiento de orquesta [...] En esta forma fue tocado anoche por Tragó, y aquí es de deplorar que la orquesta no le ayudara todo lo necesario. La parte instrumental de Liszt está llena de dificultades y algunos de los solistas, especialmente los trompas, no supieron vencerlas, lo cual produjo mal efecto, impidiendo que el pianista y la obra lucieran todo lo debido. No obstante, el talento de Tragó es tanto, que se sobrepuso ventajosamente y respondió por completo en la interpretación de una de las obras más difíciles que existen en música, llena de dificultades, no sólo de mecanismo, sino de expresión [...]”<sup>878</sup>.

Guerra y Alarcón efectúa en el *Heraldo de Madrid* un balance sobre los cuatro conciertos ofrecidos hasta el momento. En su escrito considera un orgullo para la música de piano española la realización de esta serie de recitales. Para el crítico, Tragó es un intérprete que posee una gran ejecución y un buen gusto que dota a la música de los más delicados matices y efectos. Pero sobre todo hay una característica que Guerra y Alarcón valora y es la fidelidad con la que transmite las ideas de los compositores.

---

<sup>878</sup> R. M. “Salón Romero. Los conciertos de Tragó”, *La Época*, año XLVI, n° 14932, sábado 31-III-1894.

“Los conciertos de música clásica de piano celebrados por el maestro español, pueden ser considerados como un suceso del cual debemos enorgullecernos, porque colocan muy alto el nivel artístico de España [...].

Instrumento que no pocos acusan de seco e inexpressivo, de él se ha dicho que es el más fácil y el más difícil de tocar. Cualquiera puede arrancarle sonidos; pero la nota artística y conmovedora sólo vibra en él cuando una intensa corriente de arte pase a través de su combinación mecánica. Sólo a artistas como Tragó, ya juguetea con ligero escarceo, ya caigan acompasadas y enérgicas sus manos sobre el teclado, es dado infiltrar en el alma del que escucha los efluvios del sentimiento, y hacerle creer que aquel instrumento no es un armatoste, sino una caja maravillosa, dentro de la que canta el hada de la armonía.

No es posible decir la delicadeza con que sus dedos recorren el teclado, los matices que encuentra, la habilísima combinación de los pedales, ni la facilidad con que obtiene esa interminable serie de sorprendentes efectos con que se apodera del público. Entonces la música maravillosa de los grandes maestros despierta con sus voces ecos en lo recóndito del alma, amortigua el anhelo que nos agita, halaga el deseo que embellece la vida, y satisface el ansia que nos devora. [...]

En los cuatro conciertos celebrados, su éxito ha sido completo. En cada uno de ellos ha puesto más de relieve sus sólidas condiciones; su ejecución maravillosa, su buen gusto irreprochable y lo que vale más que todo esto y constituye su nota personal más genuina: la sinceridad, la corrección y la honradez con que traduce en todas las ocasiones la idea del compositor<sup>879</sup>.

Tragó accede a las numerosas peticiones de los aficionados y decide dar una última sesión extraordinaria el lunes 9 de abril de 1894. Ante la ausencia de Tomás Bretón la orquesta fue dirigida en esta ocasión por Valentín Arín, compañero del pianista en la Escuela Nacional de Música donde ejercía como profesor de Armonía.

La tercera sesión dedicada a Chopin había tenido una excepcional demanda de localidades. Debido a esta circunstancia muchos aficionados madrileños no habían podido asistir. Al tener noticia de la celebración de este concierto extraordinario se volvieron a solicitar muchas entradas. La prensa madrileña avisa a los abonados para que retiren lo más pronto posible sus localidades reservadas a fin de ofrecer las sobrantes al público interesado.

“Atendiendo a las reiteradas instancias de la mayoría de los abonados y de numerosos amigos y aficionados que no pudieron conseguir billete para la sesión de Chopin, el eminente pianista Sr. Tragó dará un extraordinario y definitivamente último concierto el lunes próximo.

En él ejecutará la *Gran sonata en si bemol menor*, el Concierto en *mi menor*, arreglo de Taussig, y varias obras de Schumann y Liszt.

Los señores abonados a los cuatro conciertos anteriores tendrán reservadas sus localidades a precio de abono hasta el sábado de la presente semana, desde cuyo día se dispondrá de las que no hubiesen sido recogidas a favor de las muchísimas personas que las han solicitado<sup>880</sup>.

El repertorio programado para esta sesión se componía de obras interpretadas a lo largo de las anteriores sesiones. En la primera y segunda parte se ubicaban la *Sonata* en

---

<sup>879</sup> Guerra y Alarcón. “Tragó”, *Heraldo de Madrid*, año V, n° 1242, sábado 31-III-1894, p. 1.

<sup>880</sup> *El Liberal*, año XVI, n° 5297, jueves 5-IV-1894.

*si bemol menor* y el concierto en *mi menor* de Chopin. En la tercera parte el compositor polaco cedía el protagonismo a unas pequeñas piezas para piano de Schumann y a la *Rapsodia* nº 11 de Liszt. Probablemente al seleccionar las obras para este programa, Tragó escogió aquellas que más éxito habían obtenido. Además de las partituras del programa el pianista ofreció al final de la primera parte el *Nocturno en fa sostenido mayor* op. 15 nº 2. Como broche final del concierto Tragó añadió dos obras que solía tocar frecuentemente como propina en sus conciertos: la *Serenata Española* de Ketten y el *Vals Cromático* de Godard.

“He aquí el programa de la sesión extraordinaria de música clásica de piano que dará esta noche, a las nueve, el Sr. Tragó.

PROGRAMA

*Primera parte.* Gran sonata en *Si bemol menor* (op.35), Grave, Scherzo, Marcia fúnebre, Finale, Presto.- Chopin.

*Segunda parte.* Concierto en *Mi menor* (op. 11), con acompañamiento de orquesta. Arreglo de Tausig. Allegro maestoso, Romanza, Larghetto, Rondo vivace.- Chopin.

*Tercera parte.* Arabesca (op. 18), Novellete (de la op. 99), Berceuse (op. 124), El pájaro profeta (número 7 de las “Escenas del bosque”, op. 82).- Schumann.- Rapsodia húngara (número 11).- Liszt.

Por ausencia del maestro Bretón, se ha encargado de la dirección de la orquesta el maestro Arín<sup>881</sup>.

Las críticas vuelven a ser en esta ocasión tan favorables como las de anteriores sesiones. *El Imparcial* comenta, aunque muy brevemente, la gran afluencia de público que se dio cita en el Salón Romero y la buena ejecución que demostró Tragó durante todo el concierto.

“Con la sesión extraordinaria de anoche puso término a sus celebrados conciertos el eminente pianista Sr. Tragó.

Un público tan distinguido como siempre ocupaba completamente la sala.

Ejecutóse a las mil maravillas todo el programa, y además, a petición del público se tocaron el nocturno en *fa sostenido* de Chopin, la *Serenata española* de Ketten, y el *Vals cromático*, de Godard.

Para final de la sesión, el Sr. Tragó tocó el concierto en *mi menor* de Chopin, entusiasmado al público,

El Sr. Arín dirigió muy bien la orquesta.

S. A. la infanta Isabel asistió al concierto<sup>882</sup>.

*El País* lamenta no haber podido asistir a esta sesión. A pesar de ello reseña los favorables comentarios que realizaron algunos de los asistentes.

---

<sup>881</sup> *El Liberal*, año XVI, nº 5301, lunes 9-IV-1894.

<sup>882</sup> *El Imparcial*, año XXVIII, nº 9664, martes 10-IV-1894.

“Nos fue imposible asistir anoche al concierto de Tragó, y lo lamentamos de todas veras, porque privarse de una sesión del eminente pianista es privarse de una deliciosa noche. Nos han dicho que Tragó, estuvo asombroso, que fascinó al público, y que tuvo mayor éxito, si cabe, que en las otras sesiones. Ya ve el sin rival pianista las simpatías de que goza, y la avidez con que se le escucha. Es preciso que deseche un poco la modestia y se prodigue algo más”<sup>883</sup>.

Para *El Liberal* todas las obras del programa tuvieron una gran interpretación, aunque destaca la ejecución de la *Rapsodia húngara* de Liszt en la cual Tragó consiguió sorprendentes efectos sonoros.

“[...] Todos los números del selecto programa fueron interpretados maravillosamente por el eminente concertista. La *Gran sonata*, el *Nocturno* y el *Concierto en mi menor*, de Chopin tuvieron el colorido propio de esa difícilísima obra musical. Las grandiosas *Escenas del bosque* de *El pájaro profeta*, de Schumann, fueron ejecutadas portentosamente. Pero donde el Sr. Tragó puso de manifiesto todo su valer artístico fue en la *Rapsodia húngara* de Liszt, arrancando al piano delicadezas y matices sorprendentes [...]”<sup>884</sup>.

*El Día* valora que Tragó haya conseguido atraer a tanta cantidad de público con el propósito de escuchar este ciclo de recitales pianísticos. Según este periódico esta circunstancia no tenía lugar en Madrid desde que había tocado Rubinstein. Se elogia también la interpretación de Arín en la dirección de la orquesta en el concierto op. 11 de Chopin.

“[...] Ha logrado el Sr. Tragó lo que no se había visto en Madrid desde que vino Rubinstein, que para oír cinco conciertos de música de piano, acudiera el público tan numeroso como el local permitía, y aún más, porque anoche, como en las anteriores sesiones, no eran pocos los oyentes que permanecían de pie en puertas y pasillos. Ha logrado además que el entusiasmo no decaiga en ninguno de estos cinco inolvidables conciertos y que el auditorio le exija siempre más de lo prometido en el programa, deseoso de prolongar cuanto fuera posible tan gratas emociones. [...] En el gran concierto en *Mi menor*, de Chopin, dirigió la orquesta con notable precisión y perfecto conocimiento de la obra el profesor de armonía de la Escuela Nacional de Música, Sr. Arín, quien, como el Sr. Tragó, fue muy felicitado por S. A. la infanta doña Isabel y por los numerosos maestros y aficionados que en los intermedios llenaban el saloncillo de los artistas, donde eran generales las excitaciones para que el Sr. Tragó dé a conocer en el extranjero sus admirables dotes de concertista, para mayor fama suya y honra de su patria”<sup>885</sup>.

*La Izquierda Dinástica* destaca la ejecución del concierto y el nocturno de Chopin y especialmente del vals de Godard. El crítico valora que, a pesar de la extensa duración del programa, Tragó aún tuviese fuerzas para obsequiar al auditorio con la ejecución llena de frescura y elegancia de dicho vals.

---

<sup>883</sup> *El País*, año VIII, nº 2481, martes 10-IV-1894.

<sup>884</sup> *El Liberal*, año XVI, nº 5302, martes 10-IV-1894.

<sup>885</sup> *El Día*, nº 5017, martes 10-IV-1894.

“[...] Cada uno de los números fue para el señor Tragó un nuevo triunfo.

Hay que hacer, sin embargo, mención aparte del concierto en *mi menor* (op. 11) de Chopin, de un nocturno del mismo autor que no estaba en el programa y del *vals cromático* de Godard, que no fueron más aplaudidos porque el público estaba rendido de tanto palmotear y de tanto gritar ¡bravo!

En cambio, el Sr. Tragó parece incansable; con lo que estaba anunciado había suficiente para fatigar a cualquier pianista, por envidiables que fuesen sus facultades, más no al Sr. Tragó, que *dijo* el difícilísimo *vals* de Godard, última que nos hizo oír, con tan suprema elegancia, con tal *frescura* de dicción y con tal inimitable arte, que el suyo no parecía piano, sino mágico instrumento animado por la voluntad de un hada [...].

Como verán nuestros lectores, estas deshilvanadas líneas no tienen por objeto hacer la reseña del concierto de anoche, sino tributar al insigne artista nuestro homenaje. Así, pues, manifestaremos que anoche estuvo como nunca, después de lo cual sólo hemos de decirle, como anoche le decía el público: ¡Bravo, maestro!<sup>886</sup>.

R. M. en *La Época* vuelve a destacar las cualidades que definen la interpretación de Tragó, como la gran capacidad técnica que tiene para resolver cualquier problema interpretativo y el colorido sonoro que imprime a las obras. Destaca la ejecución de las obras de Chopin, en especial el concierto en *mi menor*. En él brillaron tanto el pianista como Valentín Arín en la dirección de orquesta. Para este crítico la dirección de Arín ha sido una grata revelación en esta velada. El profesor del Conservatorio ha desempeñado su cometido como un director de orquesta de primera magnitud.

“[...] Tragó ejecuta a Chopin de un modo verdaderamente maravilloso, sabe darle todo el colorido que requiere, y vence con suma facilidad las grandes dificultades que encierran sus composiciones. Alarde de tan excelentes facultades hizo en la interpretación de la *Gran sonata en si bemol menor*, obra bellísima en la que brilla una página admirable: la célebre *Marcha fúnebre*. Muchos aplausos arrancó el insigne pianista, que al final de la primera parte tuvo que hacer oír un delicioso *Nocturno*, también de Chopin, que ejecutó con la delicadeza y sentimiento con que sabe hacerlo.

La segunda parte del programa la ocupaba el *Concierto en mi menor* de Chopin, arreglado por Tausig. [...] para poder tocarla bien se necesita ser, no solo un gran conocedor del instrumento, sino también un gran artista. Tragó reúne todas estas cualidades; y esto era ya sabido; lo que muchos ignoraban es que bajo la capa de D. Valentín Arín se encerrase un director de orquesta tan inteligente y hábil como el que anoche dirigió el concierto de Chopin. Ningún músico puede desconocer al eminente profesor de Armonía de nuestro Conservatorio, uno de los pocos músicos que hoy verdaderamente valen. [...]

Las más delicadas composiciones de Schumann, esas páginas íntimas, llenas de poesía, que se denominaban *Arabescas*, *Nouvelleten*, *Escenas del bosque*, *Juego de niños* y otros mil nombres a cual más bonito, ocupaban un extenso lugar en la tercera parte. El público las escuchó con entusiasmo, e hizo repetir el delicioso *Pájaro profeta*.

Por último, y como coronación de tan hermosa velada, la undécima *Rapsodia* de Liszt, verdadero juego de fuegos artificiales de música, fue tocado por Tragó de un modo asombroso. La ejecución de tan difícil obra fue deslumbrante, valga la palabra. El auditorio hizo una ovación merecidísima al pianista, que se vio obligado a hacer oír una encantadora *Serenata* de Ketten y el delicioso *Vals cromático* de Godard.

Según la frase de una augusta dama, verdaderamente anoche se dispararon los últimos cartuchos de buena música de la temporada [...]”<sup>887</sup>.

<sup>886</sup> *La Izquierda Dinástica*, año XIII, n° 3446, martes 10-IV-1894.

<sup>887</sup> R. M. “Salón Romero”, *La Época*, año XLVI, n° 14943, miércoles 11-IV-1894.

Al final de esta temporada José Tragó muestra su amistad y agradecimiento hacia Tomás Bretón por su colaboración en las sesiones de música de piano. Una reseña periodística de junio de 1894 nos comenta que Tragó entregó un obsequio al compositor y director de orquesta. Este presente consistía en una lámpara de bronce regalada con motivo de la 100 representación de la *Verbena de la Paloma*. Bretón había estrenado este sainete el 17 de febrero de 1894, tan sólo unos días antes de la primera sesión de música clásica, celebrada el 23 del mismo mes. Desde el día de su estreno en el Teatro Apolo, la obra de Bretón había obtenido un éxito tan fulgurante que se representó a partir de entonces casi todos los días.

“Se celebró en Madrid la cien representación del sainete *La Verbena de la Paloma*, recibiendo los autores, Ricardo de la Vega y el maestro Bretón, aplausos espontáneos y éste, especialmente, una magnífica batuta, regalo del palco Veloz Club, del Sr. Tragó una preciosa lámpara de bronce, del Sr. Fiscowich una gran placa de oro y otros valiosos obsequios”<sup>888</sup>.

### **5.2.2. El segundo ciclo de *Sesiones de música clásica de piano*. Marzo-abril 1895**

Los recitales pianísticos de música clásica continúan durante la primavera de 1895 en el Salón Romero. Tragó programa para esta temporada otras cuatro sesiones en las que intentará completar la visión histórica de la composición pianística iniciada el año anterior.

La primera sesión de música clásica de piano de 1895 tuvo lugar el viernes 22 de marzo de 1895. El programa que se interpretó para la ocasión constó de las siguientes piezas:

“Salón Romero  
CONCIERTOS DE PIANO POR JOSÉ TRAGÓ  
Primer concierto para hoy viernes 22 de marzo de 1895, a las nueve de la noche:  
PROGRAMA.- PRIMERA PARTE  
1º Fantasía cromática (Fuga), S. Bach.- 2º Gavota variada, Juan Felipe Rameau (Clavecínista del siglo XVII).- 3º Fantasía en “fa menor” (op. 49), Chopin.  
SEGUNDA PARTE  
Concierto en “sol menor” (op. 22), con acompañamiento de orquesta, Saint-Saëns. –“Andante sostenuto”-“Allegro scherzando”-“Presto”.  
TERCERA PARTE

---

<sup>888</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 154, 15-VI-1894, p. 87.



1º Andante con variaciones, Haydn.- 2º Nocturno en *re bemol* (op. 27).- *c* Polaca en *do sostenido menor* (op. 26).- *d* Vals en *la bemol* (op. 34), Chopin.  
La orquesta será dirigida por el Sr. Bretón.  
La segunda sesión tendrá lugar el viernes 29 de marzo<sup>889</sup>.

El repertorio de este concierto abarca un periodo histórico bastante más amplio que el de los recitales de la temporada de 1894. Mientras que en los tres primeros recitales de 1894 figuraba un solo compositor, en esta ocasión se interpretan obras de diversos autores. Están presentes compositores barrocos como J. S. Bach o Rameau, clásicos como Haydn y románticos como Chopin y Saint-Saëns, a diferencia de las sesiones anteriores más circunscritas al repertorio clásico-romántico.

La composición que inauguraba el concierto era la *Fantasia cromática y fuga en re menor* (BWV 903) de J. S. Bach. Esta obra junto con el *Concierto italiano* y algunas composiciones de los clavecinistas franceses solían ser las páginas musicales del barroco más interpretadas por los virtuosos decimonónicos. Ello nos demuestra que este programa guarda una estrecha semejanza con los repertorios de otros pianistas contemporáneos.

La *Fantasia cromática y fuga* había sido compuesta por Bach en 1730, en un periodo en el que el último barroco tocaba a su fin. La *Fantasia* muestra un espíritu de improvisación en el que Bach despliega un gran virtuosismo. El pianista debe ejecutar escalas, arpeggios, cruces de manos y acordes sobrecargados de alteraciones que utilizan la disonancia y el denso lenguaje armónico como elementos expresivos. Al ímpetu de la *Fantasia* le sucede una disciplinada fuga a tres voces en la misma tonalidad de re menor. Esta obra de Bach es acompañada en el programa por una partitura del clavecinista francés Jean Philippe Rameau. La obra titulada *Gavota variada* forma parte de la *Tercera colección de piezas para clavecín* publicadas en París en 1728. Consiste en un tema ornamentado original que sufrirá modificaciones a lo largo de seis variaciones.

Tragó interpreta estas partituras en el piano, a pesar de que en su origen estaban concebidas para el clavecín. Resulta significativo que estas obras tuvieran mayor difusión en el piano, un instrumento tan diferente de los teclados para los cuales

---

<sup>889</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 5649, viernes 22-III-1895.

nacieron. No será hasta principios del siglo XX cuando el clavecín vuelva a ser redescubierto por algunos intérpretes como la clavecinista polaca Wanda Landowska y por compositores que escribieron para este instrumento como Manuel de Falla o Francis Poulenc. Curiosamente Tragó conocería a Wanda Landowska en 1920. Prueba de ello es un artículo escrito por esta intérprete titulado “Les Influences Françaises chez Bach” en el que se haya la siguiente dedicatoria manuscrita: “Au professeur José Tragó souvenir [...] Wanda Landowska. Madrid 1920”<sup>890</sup>. Es probable que Tragó haya conocido a la famosa intérprete a través de Manuel de Falla, que había sido alumno de Tragó en el Conservatorio de Madrid. Wanda Landowska mantuvo una estrecha vinculación profesional con el compositor granadino. Había tocado la parte de clave en la obra de Falla *El retablo de Maese Pedro* en su estreno parisino en 1923, y también en el mismo año le había encargado la composición del *Concierto para Clavicémbalo*.

Además de estas partituras para clave, había otras composiciones no interpretadas por Tragó hasta la fecha. Entre ellas figuraban varias obras de Chopin como la *Fantasia en fa menor* op. 49, la *Polonesa* op. 26, nº 1 en *do sostenido menor* y el *Vals* op. 34 nº 1 en *la bemol mayor*. Aunque no está reflejado en el programa del concierto publicado por la prensa, sabemos que en la segunda parte también interpretó el *Primer Impromptu en la bemol mayor* op. 29 de Chopin. Tanto esta obra como el *Andante con variaciones* de Haydn representaban otra novedad en el repertorio del pianista. Es un aspecto a valorar el esfuerzo que realiza Tragó por ampliar su repertorio para estas sesiones de música clásica de piano.

Como en las anteriores sesiones de música clásica de piano, la segunda parte del programa incluía una obra para piano y orquesta. En esta ocasión Tragó interpretó el *Concierto nº 2 en sol menor* de Saint-Saëns. El pianista se había acercado al estudio de esta obra en sus años de formación en el Conservatorio de París, y la había interpretado en un concierto en el Teatro de la Comedia en 1878, aunque no de manera íntegra. Esta obra había sido estrenada en la sala Pleyel de París en 1868. Su plantilla orquestal es bastante reducida siguiendo modelos clásicos: maderas a dos, dos trompas, dos trompetas, cuerda, timbales y percusión. De estos datos deducimos que la orquesta

---

<sup>890</sup> “Al profesor José Tragó recuerdo [...] Wanda Landowska. Madrid 1920”. Esta dedicatoria se encuentra manuscrita en la portada del siguiente artículo: Landowska, Wanda: “Les influences françaises chez Bach”, [Francia], Thouars, s. d. El artículo forma parte del fondo Tragó que se encuentra en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

dirigida por Tomás Bretón estaría integrada por un número no muy elevado de profesores. La obra se estructura de manera original, pues no hay movimiento lento. El primer movimiento posee en su segundo tema un gran despliegue virtuosístico de octavas en ambas manos, arpeggios y pasajes cromáticos. Las exigencias técnicas se vuelven a poner de manifiesto en el tercer movimiento. En este tiempo el piano toca un motivo popular que evoca una vivaz tarantela napolitana. La obra concluye en una constante animación rítmica que conducirá al solista hacia pasajes de gran virtuosismo<sup>891</sup>.

Tragó concluye el concierto con la interpretación fuera del programa de la *Rapsodia* nº 11 de Liszt. La interpretación de esta obra había cosechado grandes éxitos en las últimas sesiones de la temporada de 1894. Con esta obra Tragó establece una continuidad entre el ciclo de recitales de 1894 y los nuevos conciertos de 1895.

Muchos de los críticos de los principales periódicos madrileños acuden a esta primera sesión. *El Correo* y *El Globo*<sup>892</sup> mencionan el numeroso público que acudió a la sesión entre los que se encontraban maestros y aficionados a la música. Se enumeran las piezas que fueron repetidas en el concierto como el segundo tiempo del concierto de Saint-Saëns, el *Impromptu* y el *Nocturno* de Chopin. También se hace referencia a la participación que tuvo Tomás Bretón en este concierto dirigiendo la orquesta. El compositor había tenido que dejar la dirección de su ópera *La Dolores*, estrenada el 16 de marzo de 1895<sup>893</sup>, para participar en la sesión. Resulta curiosa la coincidencia de que dos de los éxitos teatrales más importantes del compositor salmantino hayan coincidido con los ciclos de recitales pianísticos de Tragó. Bretón tuvo que compaginar su labor en la dirección de sus propias composiciones -*La verbena de la Paloma* (1894) y *La Dolores* (1895)- con la colaboración en las sesiones de música clásica de piano.

---

<sup>891</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música sinfónica*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 1004.

<sup>892</sup> Estos dos diarios prácticamente hacen la misma reseña del concierto, con lo que puede que la noticia haya sido distribuida por una agencia. *El Correo*, año XVI, nº 5449, sábado 23-III-1895. *El Globo*, año XXI, nº 7070, sábado 23-III-1895.

<sup>893</sup> En el catálogo cronológico de Tomás Bretón elaborado por Víctor Sánchez figuran los siguientes datos: “*La Dolores*. Ópera española en tres actos. Libreto de Tomás Bretón, a partir del drama de Feliú y Codina. Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid) 16-III-1895”. Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón...* Op. cit. p. 486.

“Anoche se celebró el primero de los conciertos de piano por D. José Tragó. A él acudió una numerosa y selecta concurrencia, entre la cual vimos muchos maestros célebres y muchos aficionados conocidos en el mundo musical.

El concierto proporcionó al Sr. Tragó un verdadero triunfo. El público le aplaudió con entusiasmo en todos los números del programa.

Fueron repetidos el *Allegro scherzando* del *Concierto* de Saint-Saëns; el *Impromptu* y el *Nocturno* de Chopin.

La orquesta que acompañó la segunda parte estuvo dirigida por el maestro Bretón, que anoche dejó la dirección de *La Dolores* para dar nuevo realce al concierto.

Acabado éste, todavía tuvimos el gusto de oír una de las hermosas *Rapsodias* de Liszt, tocada, como todo lo de ayer, de un modo perfecto”<sup>894</sup>.

*El Día* valora que entre el numeroso público que se hallaba en la sesión se encontrara el director (Jesús de Monasterio), profesores y discípulos de la Escuela Nacional de Música. Establece una diferencia de estos conciertos con los de la temporada anterior. Mientras que en el ciclo de 1894 los conciertos solían ser monográficos de un solo compositor, en esta ocasión se programan obras de distintos autores. Para el crítico, abordar un programa en el que se ejecuten tan diversos estilos está reservado sólo a concertistas de fama universal como Tragó.

“[...] El Sr. Tragó ha inaugurado brillantemente la serie de conciertos de esta temporada, con un plan distinto de los del año anterior respecto a la formación de los programas, pues si entonces lo constituían obras de un solo autor, ahora aparecen las de distintos compositores, y así pudo apreciarse anoche desde la profunda sabiduría de Sebastián Bach y las delicadezas del clavecinista Rameau, hasta los esplendores de sonoridad del concierto en *Sol menor* de Saint-Saëns.

La diferencia de estilo en la obras de autores de época y genio tan distintos sólo pueden dominarla con éxito concertistas de fama universal, como lo sería el Sr. Tragó si quisiera pasar la frontera de España y hacerse oír en las capitales de Europa.

No hay para qué decir cómo tocó anoche el eminente concertista, ni el entusiasmo que excitó, porque tendríamos necesidad de repetir los calificativos encomiásticos que podían estereotiparse para dar cuenta de estas sesiones.

Los inteligentes le oían con asombro: y para la generalidad del público era incomprensible que entre la tempestad de sonidos del concierto de Saint-Saëns sobresaliesen con tan perfecta claridad las ideas melódicas [...]”<sup>895</sup>.

*El imparcial* destaca lo variado del programa aunque en él hayan predominado las obras de Chopin. Según el periódico la *Fantasia cromática y fuga* de Bach había sido interpretada con anterioridad en el Conservatorio de Madrid por Antón Rubinstein. Este dato nos refleja la voluntad de Tragó en emular los programas de conciertos del músico ruso, a quien tenía en tan alta consideración.

“Que el Sr. Tragó es un pianista notabilísimo, que domina en absoluto todas las dificultades de ejecución, que sobresale en los pasajes de agilidad y delicadeza, y que conoce como los

---

<sup>894</sup> *El Correo*, año XVI, n° 5449, sábado 23-III-1895.

<sup>895</sup> *El Día*, n° 5361, sábado 23-III-1895.

grandes *solistas* extranjeros los secretos de su arte, verdades son que el público tenía sancionadas por juicio unánime ya va larga la fecha.

Anoche celebró el primero de los conciertos que ha organizado para la actual temporada.

El programa era variadísimo, aunque predominaba Chopin. En la primera parte Tragó tocó una *fuga* de Bach, que ya había interpretado Rubinstein en un concierto verificado en el Conservatorio, una *Gavota* de Rameau y la fantasía en *fa menor* de Chopin.

En la segunda, el concierto con acompañamiento de orquesta, en *sol menor* de Saint-Saëns, obra de inmensa dificultad, y de la cual tuvo que repetir el *allegro scherzando*, y en la tercera, además del *andante con variaciones* de Haydn, cuatro obras de Chopin, cada una de las cuales valió al eminente pianista una ovación cariñosa [...]<sup>896</sup>.

El crítico y compositor Manuel Manrique de Lara elogia en *La Época* el dominio técnico que posee Tragó. Este espléndido mecanismo se hizo patente especialmente en el concierto de Saint-Saëns. En él Tragó hizo una demostración de precisión rítmica, velocidad de ataque y expresividad que el público correspondía con nutridos aplausos. También se valora la buena labor de Bretón en la dirección de la orquesta.

“[...] El Sr. Tragó posee un dominio tal de la técnica del piano, que todo aparece en sus manos fácil, sin que los pasajes más escabrosos resulten empañados, por la vacilación más pequeña en el mecanismo. Las dificultades casi insuperables del *Concierto en sol menor*, hermosa obra de Saint-Saëns, el autor más eminente con que cuenta la escuela francesa contemporánea, fueron vencidas con tal gallardía, con fuerza tan continua, con tal exactitud en el ritmo, que abarca en cortísimo tiempo verdaderas ráfagas de notas, con expresión tan natural, que el público, subyugado, se maravillaba de aquel arte admirable e interrumpía con sus aplausos cada periodo y mal contenidos murmullos cada frase. El segundo tiempo, delicioso *Allegro scherzando*, fue repetido, y lo hubieran sido todos si el público no hubiese temido fatigar al ejecutante. La obra fue muy bien acompañada por la orquesta bajo la dirección del maestro Bretón.

En todos los números de que constaba el programa hubo para el Sr. Tragó verdaderas ovaciones, siendo unánime la demostración de cariño con que se le saludó al concluir el concierto, después de ejecutar con rara perfección una de las más difíciles *Rapsodias* de Liszt [...]<sup>897</sup>.

*La Correspondencia de España* colma de halagos su crítica hacia el pianista, pero no se detiene a analizar la ejecución de las obras programadas. En sus líneas se califica a Tragó con expresiones aduladoras, no exentas de cierta exageración, como “verdadera gloria nacional” y “gran conciencia artística”. La reseña considera a Tragó a la altura de los grandes concertistas europeos, llegando incluso a superarlos en el estudio estético de las obras.

“El numeroso y distinguido público que acudió anteanoche al Salón Romero, salió con las manos cansadas de aplaudir, pero no con los oídos hartos de escuchar prodigios. Aun su codicia artística pedía más maravillas al Sr. Tragó, cuya personalidad se destaca cada día con más potente relieve, alcanzando las proporciones de una verdadera gloria nacional.

---

<sup>896</sup> *El Imparcial*, año XXIX, n° 10010, sábado 23-III-1895.

<sup>897</sup> Manrique de Lara, Manuel. “Concierto Tragó”, *La Época*, año XLVII, n° 16104, sábado 23-III-1895.

El Sr. Tragó no es solo un pianista de un mecanismo perfecto y de una dicción intachables; es algo más que esto: es una gran conciencia artística, enamorada con la belleza sin efectismos, del arte sin bastardeos, sin modas y sin rebajamiento.

Y si como ejecutante está a la altura de los más ilustres concertistas del extranjero, como honradez artística, como *virtuoso* de lo pura y sencillamente estético, está muy por cima de varios de ellos.

El concierto de anoche fue una ovación desde el principio hasta el fin, y el artista se vio precisado a repetir los números segundo y tercero del concierto de Saint-Saëns y varias de las obras de Chopin. Tocó también de delicioso modo, en la primera parte del concierto, una preciosa gavota de Rameau [...]<sup>898</sup>.

Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid* ensalza la interpretación de todas las obras que componían el concierto. Quizás destaca entre ellas el concierto de Saint-Saëns que provocó gran expectación en el público. El crítico menciona la gran ejecución que realizaron de esta obra tanto el solista, como Bretón en la dirección de la orquesta.

“Anoche repicaron gordo en el salón de la calle de Capellanes: fue una *serenata* de aplausos, bravos y aclamaciones, durante la cual el fluido artístico se apoderó del auditorio todo, sin excepción de edades, sexos y categorías; una de esas noches de grandes emociones que quedan en la carrera del artista y en el recuerdo del público. [...]

La *Fantasia cromática*, de Bach; la *Gavota variada*, de Juan Felipe Rameau, y la *Fantasia en fa menor* (obra 49), de Chopin, tres obras tan distintas, fueron tocadas por Tragó de un modo ideal, que justifican las explosiones de entusiasmo que salieron de todos los pechos y caldearon la atmósfera del Salón Romero.

En el concierto en *sol menor* (obra 22), con acompañamiento de orquesta, de Saint-Saëns, el público asombrado, conmovido, seguía, nota a nota, al pianista y a la orquesta, ansioso, anhelante, envuelto completamente en el ambiente de obra tan llena de poesía y de color. Sus tres tiempos son bellísimos. Tragó los ejecutó como sólo el puede hacerlo entre nosotros, de un modo portentoso, confundiendo el piano con la orquesta en los escollos de ejecución del *allegro scherzando*, que venció con facilidad maravillosa, con una seguridad, con un brío, con un atrevimiento que provocaron el delirio del público.

Tragó repitió tan hermoso tiempo, y el público repitió también la ovación con un frenesí de que no hay idea.

El maestro Bretón dirigió la orquesta de un modo magistral.

En la tercera parte figuraban el andante con variaciones de Haydn, el *impromptu* en *la bemol*, el nocturno en *re bemol*, la polaca en *do sostenido menor*, y el vals en *la bemol*, de Chopin.

El talento del pianista respondió por completo en la interpretación de cada una de estas difícilísimas obras, llenas de dificultades, no solo de mecanismo, sino de expresión [...]<sup>899</sup>.

*Allegro* en *El País* aprovecha su crítica para comentar las dos solemnidades musicales de la semana. Éstos han sido el concierto de Sarasate en el Teatro de Rivas y el de Tragó en el Salón Romero. Para *Allegro* el talento de estos dos artistas es indiscutible.

“Los conciertos de Tragó y Sarasate han sido dos solemnidades.

Al presentarse el pianista ante el público del Salón Romero, se le hizo una ovación.

---

<sup>898</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVI, nº 13561, domingo 24-III-1895.

<sup>899</sup> Guerra y Alarcón. “Salón Romero. Concierto Tragó”, *El Heraldo de Madrid*, año VI, nº 1597, sábado 23-III-1895.

Al salir el violinista navarro en Rivas, fue aplaudido y vitoreado, como pocas veces lo había sido otro artista.

Los que así arrebatan a las muchedumbres son indiscutibles, y sería trivial hacer un juicio de ellos en sus respectivas sesiones.

Podrán estar algunos días un poco mejor que en otros; podrán los nervios dar o quitar brillantez a las piezas ejecutadas; pero Tragó siempre será Tragó, y Sarasate, Sarasate.

El pianista en su concierto fanatizó al público del Salón Romero. La *fantasía cromática*, de Bach, el *concierto* de Saint-Saëns, el *andante* de Haydn y los cuatro números de Chopin, fueron otras tantas ovaciones para Tragó. Y como si lo tocado no bastase, pareciendo poco todavía una sesión entera de piano, se obligó al artista a ejecutar mayor número de piezas, y sobre el programa hubo la rapsodia en *fa sostenido*, y sobre los bravos y las aclamaciones de antes vino una tempestad de aplausos, que no llevaba trazas de concluir [...]<sup>900</sup>.

*El Cardo* manifiesta también su admiración hacia la interpretación de Tragó. El periódico se lamenta de la situación de dejadez artística que vive la ciudad de Madrid y su Conservatorio. Tragó es un nuevo estímulo, que con verdadera constancia intenta revitalizar la anodina vida musical madrileña.

“El público que asistió al primer concierto del admirable pianista salió literalmente cansado de aplaudir. Nada más clásico, nada más perfecto, nada más concienzudo en el piano e interpretando las obras clásicas, que ese admirable artista español, honra de nuestro Conservatorio desgraciado. [...]

Si en este país tuviéramos aficiones artísticas, si supiéramos apreciar las bellezas del arte musical y el mérito de los que las ejecutan como el Sr. Tragó, el Salón Romero sería muy pequeño para esa clase de audiciones; por desgracia no es así, y la música, sin el cantante o la bailarina, ni la comprenden ni gusta por aquí.

Así es que Tragó, interpretando esa música en este Madrid tan anti-artístico, nos hace el efecto de un ruiseñor en un nido de gorriones...

Esto indica sólo que el Sr. Tragó tiene doble valor y una fe y una constancia dignas de mayor premio [...]<sup>901</sup>.

La segunda sesión de música clásica se realiza el 29 de marzo de 1895. La velada se celebra justo una semana más tarde, teniendo lugar, al igual que la anterior, un viernes a las nueve de la noche en el Salón Romero.

“Mañana viernes, en el salón Romero, dará el reputado artista Sr. Tragó su segundo concierto de piano, siendo dirigida la orquesta por el maestro Bretón.

He aquí el programa:

PRIMERA PARTE

1º Fantasía en *do*, Mozart.- 2º *Le Rappel des oiseaux*. Rameau.- 3º Variaciones serias (op. 54). – Mendelssohn.

SEGUNDA PARTE

Gran concierto en *la menor* (op. 54), con acompañamiento de orquesta. Schumann.- *Allegro affettuoso- Intermezzo (andantino gracioso)- Allegro vivace*.

TERCERA PARTE.

<sup>900</sup> *Allegro*. “La semana musical”, *El País*, año IX, nº 2829, martes 26-III-1895.

<sup>901</sup> *El Cardo*, año II, nº 58, jueves 28-III-1895.

1º *En los bosques* (estudio), Liszt.- 2º *Canto de amor de Segismundo* (de las Walkirias), Wagner-Tausig- 3º *Barcarola en fa menor*, (op. 30), Rubinstein.- 1º *La Campanella* (transcripción), Liszt<sup>902</sup>.

El programa combina obras de diferentes periodos históricos. En la primera parte conviven la partitura cembalística barroca de Rameau, la composición clásica de Mozart y la obra del romántico Mendelssohn. A partir de este momento se afianza el repertorio romántico en la velada, siendo omnipresente en las dos últimas partes del concierto.

La *Fantasia en do* de Mozart es una obra novedosa en el repertorio de Tragó. Debido a los pocos datos que ofrece el programa sobre esta obra no podemos precisar de cuál se trata, aunque pensamos que probablemente sea la fantasía en *do menor* K 475.

*La llamada de los pájaros (Le Rappel des oiseaux)* del francés Jean-Philippe Rameau pertenece a su segunda colección de piezas de clavecín publicada en 1724. Es una pieza en la que los constantes ornamentos dotan a la música de gran valor expresivo. Esta pieza contiene ritmos sincopados y una escritura armónica compleja que imprimen mayor dificultad a su ejecución. Según Alberto Basso, de las tres colecciones de piezas para clavecín de Rameau, (1706, 1724 y 1728) es ésta segunda colección la que se adapta mejor a la estética teatral y figurativa de Couperin<sup>903</sup>.

Cierra la primera parte de la sesión otra obra nueva en el repertorio del pianista: las *Variaciones Serias* op. 54 de Mendelssohn. Compuestas en 1841, siguen el esquema de la variación clásica y se asemejan a algunas de las variaciones compuestas por Beethoven. Las *Variaciones Serias* se inician con un severo, extenso y cromático tema escrito a cuatro partes, que recuerda la textura de un coral. Este tema inicial es transformado a lo largo de diecisiete variaciones.

En la segunda parte del concierto se ubicaba el concierto de Schumann op. 54, que ya había sido interpretado por Tragó en la sesión dedicada a Schumann en los recitales de la temporada anterior. En esta ocasión contaba también con la dirección de Bretón en la orquesta. Todas las composiciones de la tercera parte pertenecen a los compositores

---

<sup>902</sup> *Heraldo de Madrid*, año VI, nº 1602, jueves 28-III-1895.

<sup>903</sup> Basso, Alberto: *Historia de la Música. La Época de Bach y Haendel*, Vol VI, Madrid, Turner, 1986, pp. 77-78.



románticos Liszt, Tausig y Rubinstein, habituales en las interpretaciones de Tragó. Sin embargo algunas de las obras presentadas por el pianista en el concierto son nuevas en su repertorio. Este es el caso del *Estudio* de Liszt *En los bosques* y el *Canto de amor de Segismundo* de Tausig inspirado en la música de Wagner. La Barcarola de Rubinstein y sobre todo *La Campanella* de Liszt, eran partituras con las que Tragó ya había obtenido grandes éxitos. Para completar el programa el pianista ofreció como propina un *Estudio* de Chopin.

Las críticas de prensa realizan comentarios tan favorables como en las anteriores sesiones, aunque quizás sean un poco más breves. *El Día* comenta que Tragó ha mostrado una buena ejecución en todas las obras del programa, a pesar de la variedad de autores y estilos que lo componían. Esta versatilidad interpretativa hizo que el público le premiase con sus aplausos y le demandase la repetición de algunas partituras de la sesión.

“[...] Toda la poesía de la música de Mozart; toda la gracia chispeante de la obrita de música imitativa *Le rappel des oisieux*, de Rameau; el estilo clásico de las variaciones serias, de Mendelssohn, y del grandioso concierto, de Schumann; la brillantez de las obras de Liszt *En los bosques* y *La campanella*; la fantasía de la preciosa barcarola en *la menor*, de Rubinstein, y la hábil transcripción que ha hecho Tausig del canto de amor de *Siegmonds*, en la Valkiria, encontraron en el Sr. Tragó habilísimo intérprete.

Escuchaba el público admirado la manera prodigiosa de hacer expresar al piano ora la poética dulzura de unas frases, ora la energía y vigorosa acentuación de otras, con una exactitud de tiempo y sonoridad verdaderamente asombrosas.

El inteligente auditorio no cesaba de aplaudir y elogiar tanta maestría, haciendo repetir algunas obras y llamando a la escena repetidas veces al eminente concertista, que puso término a la inolvidable velada de anoche tocando maravillosamente un estudio de Chopin, acaso la más sentida y apasionada de todas sus obras.

Merece también elogios la orquesta, muy bien dirigida por el maestro Bretón [...]”<sup>904</sup>.

*El Liberal* destaca la interpretación de la obra de Rameau, el estudio de Liszt y *La Campanella* del mismo autor. Según este diario estas composiciones fueron repetidas. Señala, al igual que *El Día*, la brillante actuación que tuvo Tomás Bretón al frente de la orquesta.

“[...] Nuestro gran concertista hizo gala de su maestría incomparable y rayó a gran altura durante toda la velada, especialmente al interpretar, de la brillantísima manera que lo hizo, *Le Rappel des oiseaux*, de Rameau; *En los bosques*, de Liszt, y *La campanella*, del mismo autor, composiciones todas que fueron repetidas y que valieron al artista entusiasmas y prologadas ovaciones.

No se repitió el concierto de Schumann, a pesar de ser muy celebrado, por su mucha extensión.

---

<sup>904</sup> *El Día*, n° 5368, sábado 30-III-1895.

Tragó lo ejecutó primorosamente.

La dirección de la orquesta corrió a cargo del maestro Bretón, el cual obtuvo también en muchas ocasiones los plácemes de la concurrencia [...]”<sup>905</sup>.

*El Correo* y *El Imparcial* realizan la misma breve reseña sobre el concierto. En ella destacan también la interpretación de las obras de Rameau y Liszt.

“El segundo de los conciertos organizados por el Sr. Tragó constituyó anoche un nuevo triunfo para el insigne pianista, que tuvo que repetir en la primera parte *Le Rappel des oiseaux*, de Rameau, y en la tercera un estudio de Liszt y otro de Chopin, que no figuraba en el programa. El gran concierto de Schumann, que llenaba la segunda parte, fue interpretado notabilísimamente por el Sr. Tragó, acompañado de la orquesta, que dirigía el maestro Bretón. El público que llenaba el salón salió complacidísimo de la fiesta”<sup>906</sup>.

*La Época* incide prácticamente en los mismos aspectos que los anteriores periódicos. Muestra su conformidad con el programa escogido por el concertista y elogia su variedad. Menciona las obras repetidas como la partitura de Rameau y el estudio de Liszt. Parece que los periódicos no se ponen de acuerdo en señalar cuál fue la tercera obra que se repitió. Para *La Época* fue la Barcarola de Rubinstein, para *El Correo* y *El Imparcial* un estudio de Chopin y para *El Liberal*, *La Campanella*.

“El concierto dado anteanoche, por el eminente pianista Sr. Tragó fue notabilísimo. El público, muy numeroso y distinguido, no se cansó de aplaudir durante toda la velada, que fue una serie de triunfos para el admirable concertista. En el programa, que era muy notable, figuraban obras de Mendelssohn, de Rameau, de Tausig, de Mozart, (la admirable *Fantasia en do*), de Liszt, de Rubinstein, escritas para piano, y el hermoso *concierto en la menor* de Schumann. En todas ellas demostró el Sr. Tragó lo mucho que vale, viéndose obligado a repetir el poético *Rappel des oiseaux*, de Rameau, el estudio de Liszt *En los bosques* y la *barcarola* de Rubinstein entre las mayores muestras de entusiasmo. La orquesta, bajo la dirección del eminente maestro Bretón, acompañó muy bien el concierto de Schumann [...]”<sup>907</sup>.

A. R. en *El Globo* afirma que este segundo concierto de Tragó tuvo más éxito que el anterior, pues la asistencia de público fue más numerosa. Califica como “superior” la interpretación del concertista y hace extensivo este calificativo a Tomás Bretón.

“[...] Como el programa es conocido de nuestros abonados y su interpretación ha sido superior en todos los números (alabanza que debe entenderse también respecto del maestro Bretón y de su orquesta), nos bastará añadir que fueron repetidos *Le Rappel des oiseaux*, de Rameau, y el *Estudio*, de Liszt.

Como de costumbre, y para corresponder al buen afecto del público, el Sr. Tragó nos hizo oír, además de lo anunciado, un *Estudio*, de Chopin.

<sup>905</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 5657, sábado 30-III-1895.

<sup>906</sup> *El Correo*, año XVI, n 5456, sábado 30-III-1895. *El Imparcial*, año XXIX, nº 10017, sábado 30-III-1895.

<sup>907</sup> *La Época*, año XLVII, nº 26111, domingo 31-III-1895.

Y con esto basta; tratándose de un intérprete como el Sr. Tragó, tampoco es necesario añadir que la interpretación ha sido realmente primorosa. Y que el Sr. Tragó toca muy bien, es cosa que ya sabemos todos de memoria”<sup>908</sup>.

Debemos acudir a la crítica realizada por Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid* para encontrar un comentario mucho más pormenorizado sobre la sesión. El crítico considera que este concierto ha superado incluso la calidad artística del primero. Enumera todas las piezas ejecutadas en la velada y se detiene especialmente en analizar y comentar la ejecución del concierto en *la menor* de Schumann. Defiende la obra del músico alemán frente a los que opinan que la música de Schumann es oscura y enrevesada; y lo considera como uno de los sinfonistas más notables que han aparecido después de Beethoven. Piensa que el concierto en *la menor* es una obra inspiradísima en la que el piano y la orquesta realizan un hermoso contraste. Esta compenetración fue perfectamente entendida por Tragó y por el conjunto instrumental, lo que proporcionó al solista un gran éxito en la ejecución. Guerra y Alarcón también destaca el dominio técnico que mostró Tragó ante las numerosas dificultades de las obras de Liszt.

“[...] Ejecutó, en primer término, la magnífica fantasía en *do*, de Mozart, *Le Rappel des oiseaux*, de Rameau, que mereció los honores de la repetición, y las variaciones serias, de Mendelssohn.

En la segunda parte interpretó el concierto en *la menor*, de Schumann, con acompañamiento de orquesta.

Tragó, entusiasta de aquel romanticismo que tantos días de gloria proporcionó a la música, y en cuya interpretación admirable tantos y tan legítimos triunfos ha conquistado, volvía a hacer oír al público, animado con el fuego de su arte y de su talento, la obra inmortal que el genio de Roberto Schumann concibiera, y el público le escuchó con deleite y le aplaudió con frenesí. [...]

A despecho de los que dicen que Schumann es enrevesado y oscuro, su concierto de piano será siempre una obra maravillosa, como lo es la sonata en *do menor* de Beethoven, a despecho de los que no transigen con su tercera manera de hacer. Y el concierto de piano que tocó anoche Tragó, la más atrevida personificación del romanticismo que inició Beethoven, continuaron Schubert y Weber y personificaron en su tercera época Mendelssohn, Chopin y Schumann, como compendio admirable de todos los caracteres de un género musical, tiene muchos títulos para ser perdurable. [...]

Con decir que el pianista y la orquesta se compenetraron maravillosamente, está dicho todo.

Los biógrafos de Liszt dicen que el célebre pianista ponía su espíritu en tortura para buscar complicadísimas dificultades, y que no se daba punto de reposo hasta verlas por completo vencidas. El mismo estudio concienzudo, detenido, persistente, parece haber hecho Tragó. No temáis vacilación alguna cuando toca. Nuestro gran pianista no ofrece nunca el espectáculo de la lucha difícilmente vencida. Su arte vence y avasalla a la materia, y desde las primeras notas se echa de ver que el pianista ejerce dominio absoluto sobre su instrumento.

Con tales condiciones en el instrumentista, fácil es comprender el éxito que alcanzó el concierto para piano y orquesta de Schumann. Cada uno de sus tiempos fue un triunfo para Tragó. Los aplausos mal contenidos, cuando el artista deslizaba sus dedos sobre las teclas, resonaron espontáneos, unánimes, atronadores, al final [...]”<sup>909</sup>.

<sup>908</sup> A. R. “Salón Romero”, *El Globo*, año XXI, n° 7077, sábado 30-III-1895.

<sup>909</sup> Guerra y Alarcón “Salón Romero. Conciertos Tragó”, *Heraldo de Madrid*, año VI, n° 1604, sábado 30-III-1895.

La tercera sesión se celebró el 6 de abril de 1895. En esta ocasión la velada tiene lugar un sábado y no el viernes como era habitual. La razón de esta alteración debemos atribuirlo a la coincidencia con la Semana Santa. El viernes 5 de abril era Viernes Santo y en este día no se programaba ningún tipo de función musical.

Al igual que en las anteriores sesiones el concierto comienza a las nueve de la noche en el Salón Romero. Este local situado en la calle de Capellanes albergaba múltiples funciones. Era un establecimiento en el que se vendían instrumentos, partituras y toda clase de accesorios musicales. Una vez finalizadas las actividades comerciales, el salón abría sus puertas para acoger audiciones de música. Este es el motivo por el cual las sesiones de música clásica de piano comienzan a una hora tan vespertina. La orquesta sería dirigida también en esta ocasión por el maestro Bretón.

“Salón Romero

He aquí el programa del tercer concierto del Sr. Tragó que se verificará esta noche a las nueve:

PROGRAMA.- PRIMERA PARTE

1º “Andante.- Minuetto.- De la sonata en *la bemol* (op. 39)”, Weber.- 2º “Burlesca”, D. Scarlatti.- 3º “Giga”, (1685-1757)<sup>910</sup>.- 4º “Estudio sobre “Freischütz”, de Weber, St. Heller.

SEGUNDA PARTE

“Concierto en *mi menor* (op. 11) con acompañamiento de orquesta. (Arreglo de Tausig)”, Chopin.- “Allegro maestoso. Romanza.- Larghetto.- Rondó vivace”.

TERCERA PARTE

1.º *a* “Minuetto”; *b* “Berceuse”; *c* “Hoja de álbum”; *d* “Andantino”; *e* “Vals”, Grieg.- 2º “Variaciones sobre un tema de Paganini (op. 35)”, Brahms.

La orquesta será dirigida por el Sr. Bretón.

El cuarto y último concierto tendrá lugar el lunes 15 de abril”<sup>911</sup>.

La mayor parte del programa está integrado por obras del repertorio pianístico romántico. Dentro de este dominio decimonónico figuran como contraste dos obras del compositor Domenico Scarlatti. Suponemos que estas dos composiciones forman parte de alguna de las sonatas para clavecín que escribió el autor. Sin embargo, no podemos precisar la procedencia de las obras, pues el programa no aporta más información. Debemos tener en cuenta que en el siglo XIX todavía no se había realizado un catálogo exhaustivo de la obra de este compositor.

Tragó incluye en el programa de la sesión las fechas de la cronología de Domenico Scarlatti, situado entre el barroco tardío y el naciente preclasicismo. Con esta referencia

---

<sup>910</sup> Es la cronología de Domenico Scarlatti.

<sup>911</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 5664, sábado 6-III-1895.

el pianista orienta al auditorio sobre el marco histórico en el que se desarrollan las obras. La aparición de esta anotación en el programa nos incita a pensar que Scarlatti sería prácticamente desconocido por el público de Madrid; ciudad en la que el maestro napolitano había trabajado durante muchos años.

El programa combina obras ya ejecutadas por Tragó en anteriores ocasiones con otras novedosas en el repertorio del intérprete. La sonata nº 2 op. 39 de Weber había sido interpretada en uno de los recitales de la anterior temporada. En aquella ocasión Tragó había ejecutado los cuatro tiempos de la obra mientras que en esta sesión sólo toca el segundo y el tercero. El concierto de Chopin también había sido interpretado en la temporada anterior en la sesión dedicada al músico polaco. Sin embargo, las demás obras que figuran para esta sesión suponen una autentica novedad en el repertorio del artista.

En la primera parte acompaña a la sonata de Weber y a las composiciones de Scarlatti el *Estudio* op. 127, basado en la ópera *Freischütz* de Weber, del pianista húngaro Stephen Heller. Concebidos con una finalidad pedagógica, los estudios de Heller abordan problemas relativos a la expresión musical, sin centrarse exclusivamente en las dificultades mecánicas.

La tercera parte albergaba una serie de composiciones para piano del noruego Edvard Grieg. Probablemente estas partituras pertenecen a la colección de pequeñas obras pianísticas denominada *Piezas líricas*. Estas partituras están agrupadas en diez cuadernos que incluyen un total de sesenta y seis piezas. Fueron elaboradas a lo largo de la vida del autor, desde 1867 hasta 1901.

La sesión se cierra con la ejecución de las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Brahms. Esta obra representa una novedad en el repertorio del pianista y supone un interés del intérprete por rescatar del olvido a uno de los grandes ignorados en los repertorios de aquella época. Estas variaciones constituyen un punto culminante en la investigación técnica de este compositor. Compuestas entre 1862 y 1863 se agrupan en dos cuadernos, cada uno de los cuales contiene catorce variaciones. En esta obra Brahms expresa el significado que para él tiene el concepto de virtuosismo, y realiza un homenaje a su máximo representante en el siglo XIX: el violinista Paganini. Finalmente

la velada termina con un *Nocturno* de Chopin con el que Tragó obsequió a los concurrentes.

Las críticas periodísticas sobre esta sesión son menos numerosas que en ocasiones precedentes. Quizás es debido a la coincidencia del concierto con la Semana Santa. *El Liberal* y *El Correo* mencionan las obras que componían el programa y destacan entre ellas las piezas de Scarlatti y algunas de las pequeñas partituras de Grieg. Para estos diarios Tragó demostró en general una brillante ejecución en todas las obras; aunque esta crítica no hace ninguna alusión a la interpretación de las variaciones de Brahms.

“El tercer concierto Tragó celebrado anoche, mereció tan favorable acogida como los anteriores.

En la primera parte se repitieron la *Burlesca* de Scarlatti y otra notabilísima composición titulada *Giga*, siendo muy aplaudidos también el *andante* y *minuetto* de Weber y un precioso estudio sobre *Freischütz*.

Admirable estuvo Tragó en la interpretación de estas piezas, así como en el *Concierto en mi menor* de Chopin, todos cuyos tiempos proporcionaron al artista muchos bravos y palmadas.

La ovación fue indescriptible.

En la tercera parte ejecutó el eminente pianista varias composiciones de Grieg, de las que hubo necesidad de repetir la *Berceuse*, el primer número de *Hojas de álbum* y un inspirado vals, no sin haber sido muy celebrados un bellissimo *andantino* y un *minuetto*, en los que una vez más mostróse Tragó como ejecutante excepcional y verdaderamente incomparable.

El salón muy concurrido y brillante”<sup>912</sup>.

*La Correspondencia de España* también subraya la interpretación de las obras de Scarlatti y del último tiempo del concierto de Chopin. En éste último obtuvieron un notable éxito tanto el solista como Bretón en la dirección de la orquesta.

“El tercer concierto Tragó resultó un tercer éxito para el eminente pianista.

El numeroso y brillante público que le escuchaba pidió el bis de la *Burlesca*, de Scarlatti, de una originalísima *Giga*, del tercer tiempo del concierto de Chopin y de varios números de Grieg.

Por su deseo se hubiera repetido todo el programa; pero tuvo consideración con el artista, quien le devolvió la fineza, tocando primorosamente un *Nocturno* de Chopin, que no figuraba en los carteles.

El maestro Bretón, dirigiendo la orquesta en el concierto de Chopin, compartió con Tragó los entusiastas aplausos de la concurrencia”<sup>913</sup>.

*El Globo* comenta la gran cantidad de público que acudió al concierto. Dedicó favorables comentarios a la *Burlesca* de Scarlatti, pieza que la crítica considera de estilo original y de gran dificultad técnica. Como podemos apreciar, la recepción de la crítica

---

<sup>912</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 5665, domingo 7-IV-1895. La misma crítica aparece en *El Correo*, año XVI, nº 5464, domingo 7-IV-1895.

<sup>913</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVI, nº 13576, lunes 8-IV-1895.

y del público madrileño hacia las piezas para clavecín ejecutadas resultó muy favorable, tanto en el caso de Scarlatti como de Rameau, a pesar del posible desconocimiento inicial que el público podía tener sobre el estilo de los autores. El diario también destaca la interpretación del concierto de Chopin, especialmente de sus dos últimos tiempos.

“[...] El *concierto en mi menor*, de Chopin, que llenaba la segunda parte, es uno de los más hermosos de su ilustre autor. El *Allegro maestoso* es de una delicadeza incomparable, sobre todo cuando obtiene la interpretación que ayer obtuvo. En el *rondó vivace* echó el resto, si se permite la vulgaridad de la frase, el notable concertista; al final de esta segunda parte la ovación fue estrepitosa.

Entre los varios números de Grieg incluidos anoche en el programa, es imposible dejar de citar el *vals*, aplaudido con entusiasmo y repetido a petición del público.

Pongan ahora nuestros lectores lo que gusten en cuanto a bravos y llamadas a escena, que ya parecen cosa obligada cuando se trata del Sr. Tragó, quien anoche dio como *propina*, a más de lo anunciado, un *Nocturno*, de Chopin, admirablemente dicho [...]”<sup>914</sup>.

*El Cardo* resume en su breve crítica el triunfo obtenido por el pianista en esta tercera sesión.

“Ruidosa en extremo fue la ovación tributada a Tragó en el tercer concierto que tuvo lugar en el Salón Romero, el sábado último.

Con decir que figuraban en el programa, entre otros números, la *Burlesca* de Scarlatti, el *Concierto en mi menor* de Chopin, un delicado estudio sobre Freischütz, y que en todos ellos se mostró, como siempre, genial artista, haciendo alardes de su maravillosa ejecución, está dicho todo.

La concurrencia salió complacida y satisfecha después de escuchar el programa por partida doble, pues con sus aplausos obligó al eminente pianista a repetir muchos números.

Reciba el nuestro sincero y entusiasta”<sup>915</sup>.

El contrapunto a las dimensiones reducidas de esta crítica lo encontramos en los comentarios de Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid*. El crítico comenta al igual que sus colegas la ausencia de localidades vacías y la grata acogida que obtuvieron las obras de Scarlatti en la primera parte. El periodista ilustra con detenimiento la ejecución del concierto de Chopin. Para él, la interpretación del pianista ha sido elegante, sencilla sin amaneramientos, sin una prolongación excesiva del tiempo *rubato*. Al mismo tiempo, el pianista ha dotado a la obra de la expresión y la naturalidad que son necesarias para transmitir a los oyentes el carácter de esta obra de Chopin. Guerra y Alarcón comenta también la interpretación de las obras de la tercera parte. Es el único de los periodistas que realiza una valoración, aunque breve, sobre la interpretación de

---

<sup>914</sup> *El Globo*, año XXI, nº 7085, domingo 7-IV-1895.

<sup>915</sup> *El Cardo*, año II, nº 60, jueves 11-IV-1895.

las variaciones de Brahms. El crítico considera que esta obra de Brahms ha obtenido una “maravillosa ejecución”.

“[...] En la primera parte ejecutó maravillosamente el *andante* y *minuetto* de la sonata en *la bemol*, de Weber; la *Burlesca* y *Giga*, de Domenico Scarlatti, y un estudio sobre *Freischütz*, de Heller.

Para todas estas hermosísimas obras hubo aplausos estruendosos, y muy particularmente para la *Burlesca* y *Giga*, de Scarlatti, que el concertista tuvo que repetir para calmar el entusiasmo que despertaron.

Las dos composiciones de Scarlatti constituyen una idea musical muy sencilla y desarrollada en el más severo clasicismo.

El Sr. Tragó las tocó de un modo encantador.

La segunda parte la llenó por completo el concierto en *mi menor*, con acompañamiento de orquesta, de Chopin, arreglado por Tausig. [...]

¡Con qué admirable brío y delicadeza ejecutó Tragó aquella música doliente, exquisita, genial, relato continuo de dolores infinitos! ¡Aquellas armonías suaves y atrevidas a un tiempo! ¡Aquellos acentos tan varoniles a veces! ¡Aquellos ritmos característicos y originales, encontraron en nuestro pianista expresión justa, penetrada y natural!

Ejecutó el concierto de Chopin sin amaneramiento, sin dulzura empalagosa, sin sentimentalismo cursi, sin vaivenes de brío, como algunos pianistas adocenados, que se figuran que la característica de Chopin es no tener compás, ni ritmo, ni cuadratura: Tragó toca a Chopin con sencillez y elegancia; la frase tiene su verdadero equilibrio, sin ese constante *rubato* que, usado fuera de tiempo y ocasión, falsea el sentido de la melodía y engendra fastidio en el que escucha.

La orquesta dirigida por el maestro Bretón formó un todo compacto y unido con el piano. Fueron cosa admirable los detalles y pormenores, resaltando con naturalidad, sin arrastres y del modo que deben hacerse cuando se hacen bien.

La ovación que se tributó a nuestro insigne pianista a la conclusión del concierto de Chopin fue de las más grandes que he presenciado.

En la tercera parte figuraban un *minuetto*, una *berceuse*, dos hojas de álbum y un vals, de Grieg, y las variaciones sobre un tema de Paganini, de Brahms, obras todas que el Sr. Tragó ejecutó maravillosamente [...]<sup>916</sup>.

La última sesión de música clásica de piano se celebra el lunes 15 de abril de 1895 en el Salón Romero. A diferencia de los conciertos anteriores el programa estaba compuesto íntegramente por obras para piano sólo. La orquesta dirigida por Tomás Bretón no participa en esta ocasión.

“He aquí el programa del cuarto concierto que dará esta noche el Sr. Tragó:

PRIMERA PARTE

“Carnaval de Viena” (op. 26). “Allegro”. “Romanza”. “Scherzino”. “Intermezzo”.-“Finale”.- Schumann.

SEGUNDA PARTE

“Gran sonata en *si bemol*” (op. 106).- “Allegro”.- “Scherzo” (assai vivace).- “Adagio sostenuto”.- “Largo”. “Allegro risoluto” (Fuga a tre voci con alcune licenze).- Beethoven.

TERCERA PARTE

*a* “Les Myrtilles” (Poème sylvestre), Th. Dubois.- *b* “Nocturno en *si bemol menor*”.- *c* “Mazurca en *la bemol*”. Chopin - *d* “Le Coucou” (Rondó), Daquin, clavecinista del siglo XVIII.- *e* “Danza húngara”, Brahms<sup>917</sup>.

<sup>916</sup> Guerra y Alarcón, “Salón Romero. Conciertos Tragó”. *El Heraldo de Madrid*, año VI, nº 1612, domingo 7-IV-1895.

<sup>917</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 5673, lunes 15-IV-1895.



Tragó vuelve a ampliar su repertorio de obras pianísticas en este concierto. Muchas de las partituras de esta velada no habían sido ejecutadas hasta la fecha por él. Este es el caso de el Carnaval de Viena op. 26 de Schumann que se interpretó durante la primera parte. La obra compuesta durante una estancia del autor en Viena en 1839, tiene un sonido más orquestal que las otras piezas para piano de Schumann. Se distingue de su obra precedente, el famoso *Carnaval* op. 9, en su carácter menos subjetivo y en su forma. En lugar de la serie de pequeñas miniaturas pianísticas del op. 9, El Carnaval de Viena está configurado por cinco piezas de mayores dimensiones, en especial la primera y la última.

En la segunda parte, Tragó sustituye la obra para piano y orquesta que solía ocupar esta sección del concierto por una sonata de grandes dimensiones. Esta obra es la *Gran sonata en si bemol mayor* n° 29, op. 106, conocida por el subtítulo de “Hammerklavier”. Era la primera vez que Tragó tocaba esta obra de tan excepcional envergadura. Esta sonata se integra dentro de la estética de las últimas composiciones del compositor. Sus gigantescos cuatro movimientos y su gran dificultad técnica parecen desafiar los límites físicos e intelectuales del intérprete.

En la última parte del programa también encontramos obras nuevas en el repertorio de Tragó, como la obra *Les Myrtilles (Los arándanos)* del compositor francés Théodore Dubois. La música francesa está también representada con la obra del clavecinista Louis-Claude Daquin. Tragó interpreta un rondó en *sol mayor* titulado *Le Coucou* que pertenece al *Primer libro de piezas para clavecín “A la señorita de Soubise”* publicado en 1735. Es una pieza de ritmo vivo y de cierto carácter jovial. En ella la llamada del cuclillo de la mano izquierda destaca ligeramente sobre las semicorcheas que realiza la mano derecha. Al igual que estas partituras la *Danza húngara* de Brahms es una obra novedosa en la interpretación de Tragó. No sucede lo mismo con las dos composiciones de Chopin que completan el programa de la tercera parte. El nocturno op. 9 n° 1 en *si bemol menor* ya había sido ejecutado en la sesión de la temporada anterior dedicada a Chopin. La prensa nos informa de que además de las obras que figuraban en el programa Tragó interpretó una habanera, erróneamente

titulada *Zamacueca*<sup>918</sup>, del compositor francés discípulo de Liszt Théodore Ritter, y la *Serenata Española* del húngaro Henri Ketten.

Varios de los periódicos madrileños muestran sus opiniones sobre el concierto. Muchos de sus comentarios se centran en la ejecución de la *Gran sonata en si bemol mayor* de Beethoven. *La Época* considera a esta obra como la más difícil de interpretar entre todas las obras pianísticas de dificultad técnica. Además de un extraordinario mecanismo, el pianista debe saber expresar y descifrar el sentido musical que se haya oculto entre este laberinto de conflictos técnicos. Por esta razón la crítica valora que Tragó haya dado a conocer al público madrileño esta sonata, obra para cuya ejecución se necesita un pianista de excepcionales cualidades.

“[...] En el programa, al lado de obras de Schumann, de Dubois y de Chopin, figuraba un *rondó*, de Daquin, titulado *Le cocou*, y la *sonata en si bemol*, de Beethoven, una de las obras más notables de su admirable autor, y, sin duda alguna, la más difícil de interpretar entre todas las destinadas a hacer brillar la técnica del piano. En ella no es bastante el hacer las maravillas de ejecución que exigen ciertos pasajes, sino que precisa interpretar el sentido poético que dictó tan admirables páginas para hacerlas inteligibles. Si el mecanismo no está puesto al servicio de la pasión, la obra entera aparece como un indescifrable logogrifo; pero si se la ilumina con el calor de lo hondamente sentido, aparece en toda su fuerza poética, con su avasalladora majestad, con sus lágrimas de profundo desaliento, con sus reacciones de pasión gigantesca e hirviente.

Mucho tienen que agradecer los buenos aficionados al Sr. Tragó que ejecute obras como ésta, las cuales sólo pueden ser realmente conocidas a través de una interpretación que pocos, como él, están en condiciones de dar.

Por ello, y por el éxito extraordinario obtenido en la serie de conciertos que acaba de terminar, le felicitamos sinceramente y le ilustramos, por interés propio, a que no desista de repetir en años sucesivos lo que, con tan grande honra suya, ha terminado en el presente”<sup>919</sup>.

*Allegro* en *El País* elogia la valentía del concertista al atreverse a tocar la difícil sonata de Beethoven. Valora el mérito del pianista al abordar estos repertorios tan difíciles; teniendo en cuenta que el tiempo del que dispone el pianista para estudiar es limitado. Tragó debe compaginar su actividad pedagógica en el Conservatorio de Madrid con el estudio de estas obras. *Allegro* comenta que muchos de los grandes virtuosos tienen una dedicación absoluta a su faceta interpretativa y ofrecen un restringido repertorio de obras. Tragó, en cambio, posee un menor tiempo que dedicar a la interpretación, y a pesar de ello presenta en cada sesión un repertorio muy amplio y variado.

---

<sup>918</sup> La zamacueca es una danza urbana que se encuentra en Argentina, Chile y Perú. En Chile es la danza nacional por excelencia. Ritter titula a esta composición pianística Zamacueca aunque su estructura se base en la de la habanera.

<sup>919</sup> *La Época*, año XLVII, nº 16126, martes 16-IV-1895.

“Tragó dio ayer su último concierto.

Sin duda quiso probar que para él no hay nada imposible, y nos hizo oír la Gran sonata en *si bemol* de Beethoven, esa composición que asustó a todos los pianistas y con la que muy pocos se atreven. Realmente es para poner los pelos de punta. Aquella fuga final parece concebida en un momento de sobrehumana excitación nerviosa, y para decirla como ella es, se necesita llamarse José Tragó. [...]

Tragó la dijo anoche como la cosa más natural del mundo, sin que se le notase el menor esfuerzo: diríase que se trataba del primer estudio de Concone.

La ovación fue delirante; casi digna de tan asombrosa ejecución.

Al recordar esto, todo lo demás que oímos, incluso *El carnaval de Viena*, de Schumann, pareció un juguete.

¡Bien concluyó el gran pianista sus conciertos! Si alguno puede hacer más que levantar el dedo. Y eso es tanto más admirable cuanto que Tragó no tiene tiempo de estudiar: entre sus lecciones y la clase del Conservatorio ocupa todo el día.

Los grandes concertistas estudian incesantemente, no hacen otra cosa; y todos ellos, empezando por Sarasate, tienen un número relativamente corto de piezas que no dejan un momento y que dominan hasta la saciedad.

Con Tragó no sucede eso. Toca todo lo imaginable y varía el repertorio hasta lo indecible.

Estos conciertos, en que no entra en nada la especulación, que se dan por el arte y para los artistas, tienen tal encanto, que no se pueden olvidar [...]<sup>920</sup>.

En el diario *El Globo* se comenta los obsequios que los amigos y admiradores de Tragó ofrecieron al pianista con motivo de este último concierto. Entre ellos figuraba una placa de plata, una corona de laurel y una vitrina de cristal. Esta vitrina había sido adquirida gracias a una suscripción realizada entre los amigos, profesores y alumnos de la Escuela Nacional de Música. El periódico nos informa también sobre las obras que el pianista ofreció fuera del programa.

“Celebrado anoche el cuarto y último concierto del Sr. Tragó, poco hemos de decir de él, si no hemos de repetir, los elogios que han merecido los tres anteriores.

El mérito del insigne pianista es siempre el mismo; si un concierto resulta muy bueno, el que le sigue parece que aún ha salido mejor.

Anoche lució, como siempre, el Sr. Tragó, su gran talento, la elegantísima nitidez de su dicción, su pulsación admirable, todas sus envidiables dotes de gran pianista.

El entusiasmo fue tanto, que todo el concierto ha sido una prolongada aclamación.

Cuanto se diga es pálido.

Entre los regalos que el Sr. Tragó ha recibido, recordamos una preciosa placa de plata, homenaje de un admirador, cuyo nombre sentimos no recordar; una hermosa corona de laurel, de D. J. Balaguer, y una magnífica vitrina, toda ella de cristal, regalo de muchos profesores y amigos entusiastas del notable concertista.

La de ayer fue una de las fiestas más brillantes a que recordamos haber asistido en aquel elegante salón.

Además de los números anunciados en el programa, el Sr. Tragó tocó deliciosamente la habanera *Zamacueca*, de Ritter, y la *Serenata española* de Ketten<sup>921</sup>.

*El Día* destaca la ejecución de la sonata de Beethoven. No era habitual en Madrid escuchar esta composición, lo que provocó que el público premiase con nutridos

<sup>920</sup> *Allegro*, *El País*, año IX, n° 2849, martes 16-IV-1895.

<sup>921</sup> *El Globo*, año XXI, n° 7094, martes 16-IV-1895.

aplausos cada uno de sus cuatro tiempos. La crítica también señala la gran afluencia de público que concurrió a la sesión. Muchos de los asistentes hubieron de quedar nuevamente de pie, ante la gran demanda de localidades.

“[...] Entre las primeras figuraba una verdaderamente colosal: la gran sonata en *si bemol* de Beethoven, que por primera vez oían los amantes de la música clásica, y que, por sus amplias proporciones, por la riqueza de preciosos detalles, por las enormes dificultades de ejecución y por la brillantez, delicadeza y acierto con que las venció nuestro eminente pianista, causó la admiración y el entusiasmo del auditorio.

Cada uno de los cuatro tiempos de la sonata fue acogido con ruidosos aplausos, y al terminarla recibió el Sr. Tragó una preciosa corona de plata y una tarjeta.

La ovación no se limitó a la gran sonata; la había tenido ya el célebre concertista tocando en la primera parte el precioso *Carnaval de Viena*, de Schumann, y la tuvo después en las diferentes obras que formaban la tercera parte del programa, y a las cuales añadió otras, porque los aficionados, que llenaban el Salón Romero hasta las puertas, ni se cansaban de oír ni temían que el Sr. Tragó se cansara de tocar [...]”<sup>922</sup>.

Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid* analiza con detenimiento las obras que componían el programa. Comenta cómo Tragó ha sabido transmitir al auditorio los elementos expresivos del lenguaje de Schumann en *El Carnaval de Viena*. El crítico dedica la mayor parte de su artículo a la sonata en *si bemol mayor* de Beethoven. Considera a esta partitura un compendio de las demás sonatas de Beethoven que encierra en sí la más alta expresión del genio del autor. Describe las características formales de cada uno de los cuatro tiempos de la sonata; y elogia el dominio de la técnica compositiva que demuestra Beethoven en esta obra.

“[...] El primer tiempo, *allegro*, tiene una grandeza tan avasalladora e imponente, que, más que con placer, se le escucha con religiosidad. La melodía es siempre natural, pero siempre inesperada, encerrando esa pasión irresistible, ese misterioso poder con que Beethoven nos domina, formas eternas de su genio. El segundo, *scherzo*, es un verdadero prodigio. Este *scherzo* es resumen de todos los *scherzos* de las sonatas, como el de la novena sinfonía lo es de todos los *scherzos* de sinfonías. El tema está tratado con gran habilidad, y prueba la inagotable facultad creadora de Beethoven. El tercer tiempo, *adagio*, lo constituye una gran melodía con las más grandes variaciones. Haciendo sobre una misma armonía los contrapuntos que constituyen las variaciones, sabe encontrar formas nuevas tan interesantes, que cada una de ellas parece oscurecer la anterior; cuando ya todo parece agotado, surge otra variación, y después otra, que da nueva vida a lo que pudiera creerse extinguido y agónico.

Como dice Lenz, “jamás se llegó a tanta sublimidad en el estilo de la variación”. El cuarto y último tiempo es la coronación digna de tan admirable obra, donde el dominio absoluto de la técnica del arte está puesto al servicio de la inspiración más sublime. Lo constituye una fuga. Beethoven, descendiendo de Juan Sebastián Bach, demuestra en ella que supo asimilarse y tomar como punto de partida la estética musical de aquel gran maestro [...]”<sup>923</sup>.

---

<sup>922</sup> *El Día*, n° 5384, martes 16-IV-1895.

<sup>923</sup> Guerra y Alarcón “Salón Romero. Conciertos Tragó”. *El Heraldo de Madrid*, año VI, n° 1620, martes 16-IV-1895.

Guerra y Alarcón valora el arriesgado compromiso que Tragó contrajo al ejecutar esta obra. El crítico escribe que en las audiciones ofrecidas en Madrid por pianistas tan excepcionales como Rubinstein, Planté o D'Albert, esta sonata no figuraba. Quizás, la omisión de la obra en los programas de los virtuosos de la época se debía a la complejidad técnica de la partitura y al temor sobre el posible rechazo del auditorio, poco preparado para una obra tan complicada.

Guerra y Alarcón utiliza halagadores términos para definir la interpretación de Tragó en esta obra. Tragó ha realizado una ejecución justa, primorosa, inflexible en todos los tiempos de la sonata. Menciona de manera especial el segundo tiempo de la obra, *Scherzo*, tocado con la energía y entusiasmo propio de las obras de Beethoven.

“[...] Era arriesgado ejecutar en público la sonata en *si bemol* de Beethoven, tanto porque Rubinstein, D'Albert, Planté y otros famosos concertistas aquí oídos no la han tocado, cuanto por lo mismo que aún es objeto de polémicas, no por su mérito, para todos indiscutible, sino por sus condiciones para gustar al público profano.

Ante todo, hay que agradecer a nuestro gran pianista sus esfuerzos para darla a conocer. Concertista tan excelente y tan acostumbrado a tocar la música clásica de piano, ha necesitado de asiduo estudio y singular perseverancia para dominar y vencer las enormes dificultades de la sonata en *si bemol*, y se necesita todo el amor que al arte profesa Tragó para empeñarse en esta lucha gigantesca.

Tres obras conocía el público del último estilo de Beethoven; la *novena sinfonía*, la *sonata en do menor*, que tan maravillosamente tocó el año anterior el Sr. Tragó, y el cuarteto en *la menor*, que dio a conocer en la Sociedad de Cuartetos el insigne Monasterio. La impresión de asombro que estas tres obras produjo a los inteligentes, por la grandeza de la concepción y las inmensas dificultades de la ejecución, se repitió anoche.

El talento de nuestro gran pianista es tanto, que respondió por completo en la interpretación de esta obra, una de las más difíciles que existen en música de piano, llena de dificultades, no solo de mecanismo, sino de expresión.

La ejecución de la sonata resultó primorosísima.

A los cuatro tiempos les dio la interpretación justa, inflexible y perfectamente encajada que exigen; y sin posponer en lo más mínimo la de los otros tres, debe citarse el *scherzo*, tocado con una energía y un entusiasmo beethoviano de todo punto admirables.

Aquello fue dibujar y pintar a un mismo tiempo, e indudablemente es lo mejor que ha ejecutado el Sr. Tragó en sus conciertos. En la *fuga* todo marchó con la precisión y el carácter que ha de tener.

Al terminar, el auditorio, asombrado por las maravillas que acababa de oír y por la perfecta interpretación que la sonata había tenido, tributó a Tragó una ovación extraordinaria, obligándole a salir infinidad de veces, y recibiendo de sus admiradores varios preciosos obsequios y una artística corona.

*Les Myrtilles*, de Th. Dubois, nocturno en *si bemol menor* y mazurca en *la bemol*, de Chopin, un rondó, de Daquin, y la *Danza húngara*, de Brahms, ocupaban por completo la tercera y última parte del programa. El público las escuchó con entusiasmo y le hizo tocar otras varias piezas”<sup>924</sup>.

El crítico José María Esperanza y Sola realiza una valoración general sobre la trascendencia que han supuesto en la música española estas sesiones de música clásica

---

<sup>924</sup> *Ibidem*.

de piano. El crítico utiliza el término *recitals* para denominar también a estas sesiones, haciendo alusión al término empleado en el extranjero para llamar a este tipo de conciertos. “*recitals*, según fuera de nuestra tierra los llaman, o *Sesiones de música clásica de piano*, como rezaban los carteles y programas que ha dado el reputado maestro D. José Tragó en el Salón Romero”<sup>925</sup>.

El público español estaba poco familiarizado con los recitales pianísticos. Hasta el momento la modalidad dominante eran los conciertos mixtos, en los que las obras pianísticas se alternaban con obras vocales o con otros instrumentistas. Estas sesiones en el Salón Romero pretenden fomentar una verdadera afición a la música “asilo y refugio, salvo en contados casos, de lo más puro del divino arte, y estufa de desinfección, como donosamente le ha llamado un escritor anónimo, de tanto microbio musical como de ordinario infesta la coronada villa”<sup>926</sup>.

Esperanza y Sola resume el variado y admirable repertorio ofrecido por el pianista, a un público que todavía no contaba con la suficiente preparación. El crítico valora la voluntad del intérprete por dotar a estas sesiones de una finalidad didáctica.

“[...] Tragó, [...] ha hecho figurar en los programas, desde la severa y monumental música de Bach, y la sencilla y encantadora de Rameau y Scarlatti, hasta la de los compositores más clásicos de nuestros días, Grieg, Heller, Saint-Saëns, Rubinstein y Tausig, el rival en mecanismo del célebre compositor ruso, habiendo sido hecha de tal modo la elección de obras, que los tales *recitals* o sesiones han venido a ser como una especie de curso práctico de la historia de la música del piano, desde los tiempos en que éste era casi el humilde *cemballo a martelleti*, hasta convertirse en el poderoso instrumento fabricado en nuestros días por Érard o Steinway [...]”<sup>927</sup>.

Posteriormente Esperanza y Sola enumera de manera exhaustiva las composiciones que el pianista ha interpretado a lo largo de estas nueve sesiones, correspondientes a las temporadas de 1894 y 1895.

“[...] Al lado de la *Fantasia* del autor del Evangelio de los pianistas, como alguien ha llamado al *Clavecín bien temperé*, Tragó ha presentado una *Gavota* y *Le Rappel des Oiseaux*, de Rameau, que con aquel y Haendel forman la gran trinidad musical de la pasada centuria, y una *Gavota* y una *Giga*, de Scarlatti [...] bastará consignar que Tragó ha interpretado un *Andante con variaciones*, del patriarca de la sinfonía; la fantasía en *do*, de Mozart, y la Gran Sonata en *si bemol* (ob.106), de Beethoven [...]

---

<sup>925</sup> Esperanza y Sola, José M: “Sesiones de Música de Piano por D. José Tragó”. *Treinta años de crítica musical: colección póstuma de los trabajos*, Vol. III, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1906, p. 296.

<sup>926</sup> *Ibidem*.

<sup>927</sup> *Ibidem*, p. 298.

El romanticismo [...] encontró eco en la música de Weber, Mendelssohn, Schumann y Chopin, y fiel reflejo de ello fueron el *Andante minueto* de la sonata en *la bemol* (ob.39) del primero; las *Variaciones serias* del segundo; el *Carnaval de Viena* y el Gran Concierto en *la menor*, con acompañamiento de orquesta, del tercero, y las varias obras del cuarto, interpretadas en los *recitals* que a vuela-pluma voy reseñando.[...]

interpretó también Tragó [de Chopin], la *Fantasia en fa menor*; los *Nocturnos en si bemol menor y re bemol*; la *Polonesa en do sostenido menor*; el *Impromptu en la bemol*, y la *Mazurca y Vals*, asimismo, en *la bemol*. [...]

Lo que de compositores más modernos ha figurado en las sesiones a que vengo haciendo referencia. El estudio *En los bosques* y la *Campanella*, de Liszt, de más dificultades de interpretación que de intrínseca belleza; una de las más pintorescas y características *Danzas húngaras*, y unas *Variaciones sobre un tema de Paganini* (que un entendido amigo mío definía diciendo eran obra de prueba aun para los pianistas más eminentes), de Brahms, [...] el hermoso y clásico Estudio sobre el *Freyschütz*, de Heller; un *Minueto*, una *Berceuse*, un *Vals* y dos pequeñas composiciones, bellas y originalísimas, de Grieg; la preciosa *Barcarola en fa menor*, de Rubinstein; un archiclásico *Concierto en sol menor*, de Saint-Saëns, con acompañamiento de orquesta, y la *Transcripción*, hecha por Tausig, del canto de amor de Sigmund, en la *Valkiria*, de Wagner [...]<sup>928</sup>.

Existen varios motivos que justifican la trascendencia de estas sesiones. Uno de ellos es la novedad que suponía en el panorama interpretativo español la organización de estos recitales pianísticos. Tragó quiere mostrar al público madrileño una nueva modalidad de concierto, con la que los oyentes de otros países europeos ya estaban familiarizados desde hacía varias décadas gracias a los recitales dados por Liszt, Fétis o Rubinstein.

El pianista madrileño desea dar a conocer desde una perspectiva histórico-cultural obras significativas de la composición pianística. Tragó trata de descubrir al público madrileño una parte de la cultura musical, que para muchos de los oyentes había resultado hasta el momento prácticamente desconocida.

---

<sup>928</sup> *Ibidem*, pp. 299-303.

### 5.3. LA ACTIVIDAD INTERPRETATIVA DE TRAGÓ EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA DÉCADA DE 1890

#### 5.3.1. Otros conciertos celebrados en 1895

##### 5.3.1.1. La velada en el Casino Militar de Madrid

Tragó ofreció en este año otros conciertos además de los recitales del Salón Romero. El 4 de febrero de 1895 el pianista forma parte del grupo de músicos que se reunieron para celebrar una velada musical con motivo de la inauguración del Casino Militar de Madrid. El concierto se celebró por la noche en los salones del antiguo Casino Militar que estaba situado en la Plaza de Santa Ana<sup>929</sup>. Presidía la Sociedad, D. Vicente Sanchís.

El repertorio del concierto se componía de una serie de piezas vocales e instrumentales interpretadas por solistas. Entre los cantantes que prestaron su concurso para la sesión figuraban la soprano Eva Tetrzzini, la mezzosoprano Emma Leonardi, el tenor Fernando De-Lucia, el barítono Méndez Brandon, y el bajo bufo Antonio Baldelli. Muchos de estos cantantes eran conocidos del público madrileño pues participaban en la temporada de ópera del Teatro Real de Madrid. La parte instrumental del concierto estaba representada por José Tragó, la arpista Gloria Keller y Pedro Urrutia, que aunque era violinista, acompañó al piano a los participantes. Este intérprete era además director de la orquesta del Teatro Real durante la temporada 1894-1895, y formaba parte de la misma compañía de ópera<sup>930</sup> que varios de los cantantes a los que acompañó. Urrutia

---

<sup>929</sup> El actual Casino Militar se denomina *Centro Cultural de los Ejércitos*. Está situado en la Gran Vía, en un edificio que se inauguró en 1916. El antiguo casino militar, se ubicaba en la plaza de Santa Ana.

<sup>930</sup> Teatro Real. *Lista de la Compañía que ha de actuar durante la temporada de 1894 a 1895*.

Maestros directores: D. Leopoldo Mugnone,- D. Cleofonte Campanini,- D. Pedro Urrutia.

Maestro director de coros. D. Joaquín Almiñana.

Primeras sopranos: Signorina Emma Calvé.- Regina Pinkert.- Eva Tetrzzini.- Valentina Mendioroz.- Asunción Lantes, - Virginia Colombatti.

Mediosoprano y contralto: Signorina Emma Leonardo.- Cloé Marchessini.

Comprimarias: Signorina Adela Gasuli.- Pilar Garrido.

Primeros tenores: Signor Angelo Massini.- Fernando De Lucia.- Giovanni Battista De Negri.- Michele Mariacher.- Guisepe Borgatti.

Primeros barítonos: Signor Delfino Menotti.- Mario Sanmarco.- Ernesto Miotti.

Primeros bajos: Signor Francesco Navarrini.- Giovanni Scarneo.- Martino Verdaguer.

Bajo cómico: Signor Antonio Baldelli.

Bajo cantante: Signor Antonio Magia.



también había tocado en anteriores ocasiones con Tragó, principalmente en la agrupación *Música clásica de cámara* en la que interpretaba, junto a Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio la parte correspondiente al segundo violín. El bajo italiano Antonio Baldelli, era otro de los intérpretes que había colaborado anteriormente con Tragó. Esta era la segunda ocasión en que ambos intérpretes actuaban juntos; pues ya habían participado en el concierto celebrado en la Comedia en 1890 en el que Arbós había dirigido una orquesta por vez primera.

El programa de la sesión alternaba obras vocales con instrumentales, aunque podemos apreciar un mayor predominio del repertorio vocal. La mayoría de las piezas que se cantaron pertenecían a compositores italianos decimonónicos como Luigi Denza, F. Paolo Tosti, Francesco Masini o Pietro Mascagni. Las obras instrumentales procedían de compositores con diversos orígenes, como el arpista belga Felix Godefroid, los húngaros Liszt y Ketten y el polaco Chopin. Es notable la ausencia del repertorio español tanto en las piezas vocales como en las instrumentales, aunque posteriormente algunos cantantes ofrecieron como propina algunas obras de compositores nacionales. Debemos tener en cuenta que muchos de los cantantes participantes eran de origen italiano, por lo que les sería mucho más accesible interpretar obras vocales en su lengua materna.

Tragó tampoco interpreta ninguna composición pianística de autor español. El repertorio que el pianista seleccionó para esta ocasión estaba integrado por partituras que ya había interpretado en numerosas ocasiones como la *Rapsodia* 11 de Liszt o la *Serenata Española* de Ketten y el *Vals* de Godard, que solía ofrecer como obras de propina.

“PROGRAMA  
PRIMERA PARTE  
I Si tu m'aimais.....DENZA  
Sr. Méndez Brandon.  
II Arpa.-Gran estudio de concierto.....GODEFROID  
Señorita Keller.  
III (a)Aprile.....TOSTI  
(b)Canción española.....X.  
Señora Tetrzzini.  
IV *Apri amor mio la porta* (serenata).....TOSTI

---

Otros tenores y coprimarios: Signor Carlo Ragne.- Guiseppe Oliver.- Giuseppe Vivó.- Antonio Benzi [...]. *La Iberia*, año XLI, nº 13928, sábado 29-IX-1894.

- Sr. Baldelli  
 V (a) Serenata española.....KETTEN  
 (b) Wals.....GODARD  
 Sr. Tragó  
 VI Il Dopo.....TOSTI  
 Señorita Leonardi  
 VII *Siciliana de Caballería rusticana*.....MASCAGNI  
 Sr. De-Lucia, acompañado al arpa por la señorita Keller.

SEGUNDA PARTE

- I Aria de Faust.....GOUNOD  
 Sr. Méndez Brandon.  
 II Arpa.- *Danse des Silphes*.....GODEFROID  
 Señorita Keller.  
 III A Chitarella..... O DI-CHIARA  
 Señorita Leonardi.  
 IV (a) *Nocturno*..... CHOPIN  
 (b) *Rapsodia húngara* (núm.11)..... LISZT  
 Sr. Tragó  
 V Dúo de *I mulattieri*.....MASINI  
 Sres. De-Lucia y Baldelli<sup>931</sup>.

Los intérpretes ofrecieron otras composiciones que completaban los números del programa. Tragó interpretó también una *Berceuse* de Schumann, la soprano Eva Tetrazzini cantó una romanza titulada *Cuor de donna* y la canción española *Paletot*. Emma Leonardi cantó otras dos composiciones: *Schetete* del italiano Mario Costa y *Dolce peccato*. Antonio Baldelli interpretó un aria del *Matrimonio secreto* de Cimarosa y por último Méndez Brandón cantó *Los consejos* de Álvarez y la canción gallega titulada *A noite*.

Numerosas críticas periodísticas nos muestran la forma en la que transcurrió esta velada. *Allegro*, en una extensa crítica, describe la interpretación de cada uno de los participantes. Comenta la atención que tuvo el empresario de la ópera al autorizar a los cantantes para que interviniesen en este concierto. Narra el ambiente y la rica decoración que reinaba en la sala.

“[...] Se había adornado la escalera del Círculo con plantas y flores; rica alfombra cubría la escalera, el recibimiento y los pasillos; grandes cortinones de terciopelo rojo adornaban los huecos del salón, y éste hallábase radiante de luz. Había allí un verdadero derroche de electricidad. [...]

<sup>931</sup> Programa del Concierto celebrado el 4 de febrero de 1895. Se encuentra dentro de un libro publicado como recuerdo de la celebración de este concierto. Legado Tragó. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La prensa hace referencia a la publicación de este libro: “Libros nuevos. *Recuerdo de la gran velada musical del Casino Militar*. Contiene los juicios que hizo la prensa al inaugurarse el Casino Militar y varios retratos de artistas, de las Sras. Teatrzzini y Keller, y Sres. De Lucia, Baldelli, Tragó, Urrutia, Méndez, Millán y Sanchiz”. *La Época*, año XLVII, nº 16161, miércoles 22-V-1895.

Detrás se hallaban los invitados, y en último término, ocupando otra sala contigua, los socios del Casino. Por los pasillos, a la entrada de las salas, allí donde pudiera oírse algo, se agolpaban aquellos que, no habiendo podido proporcionarse un billete, buscaron recomendaciones para la Junta directiva, y ésta les facilitó volantes, a fin de que entraran en el local y se colocasen donde buenamente pudieran.

Y, cosa extraña: a pesar del gentío reinó un orden admirable; los que tenían sillas numeradas las ocuparon fácilmente; los que no, se acondicionaron lo mejor posible, guardándose todos una consideración y unas atenciones que difícilmente pueden llevarse más lejos.

Al entrar, las señoras eran obsequiadas con preciosos *bouquets* y artísticos programas en forma de cartera [...]”<sup>932</sup>.

Todos los artistas reciben críticas elogiosas de este periodista. Después de comentar las intervenciones de los cantantes, el periodista habla en último lugar sobre la interpretación de Tragó. *Allegro* le considera el mejor de los pianistas del momento.

“[...] He dejado a Tragó para el último, por aquello de que los últimos serán los primeros.

Considero a este pianista el mejor de cuantos hoy existen. Para mí no tiene rival.

Lo he dicho muchas veces, y lo repito ahora: Tragó es en el piano lo que Sarasate en el violín, lo que fue Gayarre en el *bel canto*: un fenómeno.

Si en vez de su apatía y su incomprensible modestia tuviese otro carácter, sería una gloria europea.

Es imposible hacer en el piano más de lo que él hace.

No he de prodigar, pues, mis elogios al juzgarle en esta velada. Todos me parecían pequeños.

Fue el Tragó de siempre, y con esto está dicho todo. Tocó la *Serenata Española*, de Ketten; un *Wals* de Godard; la *Berceuse*, de Schumann; un *Nocturno*, de Chopin, y la *Rapsodia húngara* (núm. 11), de Liszt.

¡Y a qué hablar del delirio del público en aplaudirle! [...]”<sup>933</sup>.

Al final de la crítica enumera las atenciones y obsequios que la organización entregó a los ejecutantes. Haciendo alarde de un lenguaje culto, el crítico denomina a algunos de estos presentes utilizando términos franceses. Comenta que Tragó fue obsequiado con una *sonnerie*, vocablo francés que hace alusión al mecanismo que hace sonar las horas en un reloj.

“[...] Hubo *lunch* para los artistas, hubo ricas *corbeilles*<sup>934</sup> para las *donnas*, y hubo, además, los siguientes regalos como recuerdo de la fiesta:

A la Tetrizzini y la Leonardi, preciosos abanicos de concha y nácar; a la Keller, un bonito medallón; a De-Lucía, una valiosa cartera; a Baldelli y Urrutia, artísticos sellos; a Brandón, un elegante bastón (perdonen ustedes el consonante), y a Tragó, una magnífica *sonnerie* [...]”<sup>935</sup>.

*El Nacional* deja también el comentario sobre Tragó para el final de la crítica.

“[...] Hemos dejado para el final el hablar de Tragó, del gran pianista español que no tiene rival conocido.

---

<sup>932</sup> *Allegro*, “La semana musical”, *El País*, año IX, n° 2786, lunes 11-II-1895.

<sup>933</sup> *Ibidem*.

<sup>934</sup> Corbeilles (francés): Cestas [canastillas con flores].

<sup>935</sup> *Allegro*, “La semana musical”, *El País*, año IX, n° 2786, lunes 11-II-1895.

El público escuchó con religioso silencio *Una serenata española*, de Ketten; un vals, de Godard; un nocturno, de Chopin; la *Rapsodia húngara* núm 11, de Liszt, y otras piezas más que se vio obligado a añadir al programa con el objeto de corresponder al entusiasmo del público que le aclamaba constantemente [...]”<sup>936</sup>.

*El Liberal* elogia el brillante aspecto de la sala del concierto así como también la acertada elección del repertorio y los intérpretes.

“Magnífico, brillante y deslumbrador aspecto ofrecía anoche el salón principal del Casino Militar de Madrid.

Damas elegantísimas, militares de todas graduaciones, pertenecientes a las distintas Armas del Ejército; artistas afamados; una concurrencia, en suma, numerosa y distinguida, se congregaba anoche en el Casino Militar para oír a la Tetrizzini, a la Leonardi, a Gloria Keller, a Tragó, a Baldelli, a De-Lucía, a Méndez Brandon...celebridades artísticas sobradamente conocidas y aplaudidas de nuestro público.

Del programa del concierto, ¿qué hemos de decir?. Escogido entre las obras clásicas del arte musical, resultó embellecido por los primores de la ejecución, por las delicadezas del sentimiento y del buen gusto [...]”<sup>937</sup>.

El periódico destaca la maestría en la interpretación que demostraron tanto Tragó, como el conocido *caricato* Antonio Baldelli.

“[...] Tragó y Baldelli... He ahí dos artistas cuyos méritos extraordinarios se revelaron anoche nuevamente, por los prodigios de una gran maestría.

Tragó ejecutó brillantemente un *Nocturno*, de Chopin, una serenata española, de Ketten, y mostró todos los recursos de su talento artístico, de su maestría, de su dominio de teclado, en un difícilísimo vals de Godard y en la *Rapsodia húngara* (núm. II), de Liszt. No se puede tocar mejor que como tocó anoche Tragó esa asombrosa obra de concierto.

Su delicadísima es la serenata *Apri amor mio la porta*, de Tosti; si modelo de clasicismo es el *Matrimonio secreto*, delicadísimas y clásicas son las modulaciones de la voz, la variedad de tonos y el arte con que el insigne caricato Baldelli las canta y las interpreta... [...]”<sup>938</sup>.

*La Correspondencia de España* realiza una breve reseña sobre el concertista, debido al nutrido número de intérpretes que participaban. “[...] Tragó estuvo hecho un maestro. Interpretó música de Ketten y Godard, y en el *Nocturno* de Chopin, y en la *Rapsodia húngara* de Liszt, hizo maravillas de ejecución [...]”<sup>939</sup>. *El Heraldo de Madrid* destaca especialmente la interpretación de los cantantes del Teatro Real, así como el buen trabajo realizado por la comisión organizadora del evento.

“[...] Los artistas del teatro Real, secundados por otros justamente celebrados, aportaron al programa de la fiesta lo mejor de su repertorio celebradísimo, y era natural que el resultado respondiera, como respondió, a los cálculos más optimistas.

---

<sup>936</sup> *El Nacional*, año II, nº 310, martes 5-II-1895.

<sup>937</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 5604, martes 5-II-1895.

<sup>938</sup> *Ibidem*.

<sup>939</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVI, nº 13541, martes 5-II-1895.

Y cuando la Leonardi cantaba *A Citarella*, y De-Lucía y Baldelli entusiasmaban en el dúo *I Mulattieri*, y la Tetrzzini bordaba la romanza de Tosti, *Aprile*, y Gloria Keller arrancaba notas dulcísimas al arpa, y Méndez Brandón recordaba paisajes de la hermosa Galicia, con sus cantos populares de aquel país, y Tragó mostrábase al piano el maestro de reputación merecida, ni uno solo de los concurrentes pudo reprimir su entusiasmo y satisfacción verdaderamente cumplida [...]”<sup>940</sup>.

*Sir Aré* en *El Resumen* centra más su crítica en aspectos sociales. Comenta la demanda de invitaciones que hubo para este concierto, teniendo la comisión organizadora que denegar más de doscientas peticiones. Describe los ricos trajes y joyas que lucían las intérpretes del concierto y enumera algunas de las señoras presentes. Muchas de ellas formaban parte de las familias de altos cargos militares. La comisión les agradeció su asistencia obsequiándolas con “preciosos bouquets”<sup>941</sup>. Elogia las intervenciones de todos los intérpretes de la velada. Sobre Tragó escribe estos comentarios: “[...] El eminente pianista Sr. Tragó interpretó la “serenata española” de Ketten, y un “vals” de Godard, luciendo en ambos números (como en el “nocturno”, de Chopin y la “rapsodia húngara”, de Liszt, de la segunda parte) su admirable talento músico, del que no se sabe que admirar más, si el sentimiento o la ejecución [...]”<sup>942</sup>. Otros periódicos madrileños dan noticia del acontecimiento; sin embargo su reseña es tan escueta que no se hace ningún comentario específico sobre los intérpretes. Este es el caso de diarios como *El Día*, *El Correo* y *La Época*.

“Brillantísima resultó la velada musical celebrada anoche en el Casino Militar. Sus salones, adornados con extraordinario derroche de buen gusto, viéronse completamente llenos por distinguidas y elegantes damas, que escucharon con deleite las inspiradas notas de los artistas que tomaron parte en el concierto. La Tetrzzini, la Leonardi, la señorita Gloria Keller, De-Lucía, Baldelli, Tragó y el Sr. Méndez Brandón fueron, más que aplaudidísimos, aclamados. El Sr. Millán, organizador de tan hermosa fiesta, y el Sr. Sanchís, presidente del Círculo, pueden estar satisfechos”<sup>943</sup>.

“[...] Las señoras Leonardi y Tetrzzini, la señorita Keller y los Sres. De-Lucía, Baldelli, Tragó, Méndez Brandón y el maestro Urrutia, arrebataron a la numerosa y escogida concurrencia que llenaba los lujosos salones del Casino, y no se cansaba de aplaudir a los artistas. Si brillante fue la velada en lo que se refiere a la parte musical, no lo fue menos por el número y la calidad de las elegantes y hermosas damas que honraron con su presencia el Casino de la Carrera de San Jerónimo. Todas ellas fueron obsequiadas por la Junta directiva con magníficos ramos de flores [...]”<sup>944</sup>.

---

<sup>940</sup> *Heraldo de Madrid*, año VI, nº 1551, martes 5-II-1895.

<sup>941</sup> *Sir Aré*, “Madrid elegante. El concierto de anoche”. *El Resumen*, año XI, nº 3589, martes 5-II-1895.

<sup>942</sup> *Ibidem*.

<sup>943</sup> *El Día*, nº 5315, martes 5-II-1895.

<sup>944</sup> *El Correo*, año XVI, nº 5403, martes 5-II-1895.

“Muy brillante fue el concierto que se celebró anoche en el Casino Militar. Verdad es que la ejecución del programa corría a cargo de artistas tan conspicuos como la Tétrazini, Leonardi y Keller, y los Sres. Tragó, Baldelli, De-Lucía y Méndez Brandón. Formaban aquél la romanza *Il Dopo y Aprile*, de Tosti; *A Chitarella*, de O Di-Chiara; la *Danze des Silphes*, de Godefroid; un *Nocturno*, de Chopin; una serenata española de Ketten, y otras piezas no menos bellas [...]”<sup>945</sup>.

Periódicos como *El Estandarte* o *El Globo* dedican breves comentarios a la interpretación de los intérpretes debido a la extensión limitada que tienen para hacer su crítica. En *El Estandarte* figura que “Tragó estuvo hecho un maestrazo. Interpretó música de Ketten y de Godard, y el *Nocturno* de Chopin, y en la *Rapsodia húngara*, de Liszt, hizo maravillas de ejecución”<sup>946</sup>. *El Globo* realiza otra breve aunque elogiosa reseña: “El Sr. Tragó, nuestro insigne pianista, tocó como él sabe hacerlo, y fue aplaudido como merece, aún siendo su mérito extraordinario; júzguese ahora como habían sido los aplausos”<sup>947</sup>.

En claro contraste con las breves críticas de periódicos anteriores se halla la reseña de *El Eco Militar*. Debemos tener en cuenta que la velada había sido organizada en un lugar y por personas vinculadas con el mundo militar. Resulta lógico pensar que este periódico tendría alguna relación con los organizadores y asistentes a la sesión. El diario dedica un comentario pormenorizado a cada uno de los intérpretes y describe de esta manera el aspecto del salón:

“[...] Desde antes de las nueve empezaron a llegar los invitados, figurando entre éstos las personas más distinguidas de la buena sociedad madrileña; más de doscientas mujeres hermosas y elegantemente vestidas ocupaban los asientos de preferencia, que habían sido numerados convenientemente, con el objeto de que reinase el mayor orden posible; al entrar en el salón las señoras eran obsequiadas con preciosos ramos de flores y elegantes programas, siendo conducidas a sus asientos por la comisión receptora, compuesta por los señores Piñal, Alcázar, Calvo, Rivas y Bizmano, que vestían todos de uniforme [...]”<sup>948</sup>.

Se elogia el talento y la constancia en el trabajo de Tragó, cualidades que le han convertido en uno de los mejores pianistas del momento. También se comenta el silencio y la expectación con que los asistentes escucharon su interpretación.

“[...] José Tragó  
La galantería nos ha obligado a dar lugar preferente en esta reseña a las señoras y a los artistas extranjeros, que como tales tienen indiscutible derecho a las preeminencias de la hospitalidad;

---

<sup>945</sup> *La Época*, año XLVII, nº 16060, martes 5-II-1895.

<sup>946</sup> *El Estandarte*, año XVI, nº 28, martes 5-II-1895.

<sup>947</sup> *El Globo*, año XXI, nº 7025, miércoles 6-II-1895.

<sup>948</sup> *El Eco Militar*, año III, nº 153, martes 5-II-1895.

al hablar ahora de José Tragó sentimos un verdadero orgullo, porque nada hay más grato que tributar un aplauso a un compatriota, que, por su talento y su constancia, ha logrado colocarse a la cabeza de todos los pianistas del mundo.

Con religioso silencio, con el alma arrodillada, si valiera la frase, escuchó anoche la concurrencia *La serenata española*, de Ketten; un *Wals* de Godard; un *Nocturno* de Chopin; la *Rapsodia húngara* número II, de Liszt; la *Berceuse* de Schumann, y otras dos piezas que tuvo que tocar para calmar el entusiasmo del público.

Las señoras Leonardi y Tetrizzini y los señores De-Lucia y Baldelli aplaudían furiosamente a Tragó, felicitándole cariñosamente por su triunfo, y diciendo que no habían oído tocar jamás el piano de una manera tan maravillosa [...]<sup>949</sup>.

### 5.3.1.2. El concierto a beneficio de las víctimas del “*Reina Regente*”

En 1895, Tragó participa en un concierto extraordinario, al margen de la temporada de conciertos de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que se celebró el 21 de abril de 1895 en el Teatro del Príncipe Alfonso, a beneficio de las víctimas del naufragio del crucero “*Reina Regente*”.

El navío “*Reina Regente*” había naufragado el 9 de marzo de 1895 en el golfo de Cádiz, quedando apenas huellas de la embarcación y de sus 412 tripulantes. Debido a la magnitud de la catástrofe se celebraron en muchos lugares de España funerales y actos benéficos. En Madrid una Junta de Damas organizó varias actuaciones musicales a favor de las familias de los damnificados. La Junta organizó una velada en el Teatro de la Zarzuela y posteriormente la sesión la sesión a la que nos referimos en el Teatro del Príncipe Alfonso.

“Concierto

La Junta de Damas, a cuya iniciativa se debe la brillante función celebrada anoche en el teatro de la Zarzuela, prepara una nueva fiesta con el mismo benéfico objeto de socorrer a las familias de las víctimas del *Reina Regente*.

El concierto se verificará mañana domingo en el teatro del Príncipe Alfonso, con la cooperación de la Sociedad de Conciertos, y con el concurso de artistas tan notables como Uetam, Verger y Baldielli, y acaso con el de Tragó también. La función será, por lo tanto, una verdadera solemnidad artística, que despertaría en el público vivísimo interés, aún sin el alto objeto benéfico a que responde.

Todos los servicios que la misma exige se harán gratuitamente. Los gastos no pasarán de 60 pesetas, y los ingresos, en cambio, serán considerables. Todos los billetes han quedado distribuidos entre las señoras de la Junta, y sólo habrá dificultades al cabo para poder proporcionar algunos a las personas que no los obtengan de primera intención<sup>950</sup>.

---

<sup>949</sup> *Ibidem*.

<sup>950</sup> *El Liberal*, “*El Reina Regente*”, año XVII, nº 5678, sábado 20-IV-1895.

A este concierto prestaron su concurso de manera desinteresada los profesores de la Sociedad de Conciertos y varios solistas, entre los que figuraba José Tragó. La orquesta de la Sociedad fue dirigida en esta ocasión por el maestro Gerónimo Giménez. Este compositor había sido nombrado en 1893 segundo director de la agrupación. Durante sus doce años al frente de la orquesta alternó esta función con directores extranjeros de la talla de Strauss o Weintgartner. Entre los solistas, además de José Tragó, se encontraban el barítono Napoleón Verger, el bajo Antonio Baldelli y el también bajo Francisco *Uetam*. Todos ellos eran muy conocidos entre el público madrileño, ya que solían participar en las funciones de ópera. Verger había coincidido con Tragó en otros conciertos hacía algún tiempo. Los dos intérpretes habían participado en el concierto celebrado en Bilbao en 1888 en el Teatro Goyarre, o en el realizado en el Teatro de la Comedia en 1890, en el que también había participado Baldelli.

Era la primera vez que Tragó actuaba junto a Uetam, nombre artístico por el que se conocía al bajo mallorquín Francisco Mateu<sup>951</sup>. Este cantante había sido discípulo del maestro catalán Joan Goula. A su debut en 1870 en el teatro Principal de Palma de Mallorca habían sucedido una serie de éxitos por diversos lugares de la geografía española, en especial en Barcelona donde cantó en el Teatro del Liceo. En Madrid había debutado en el Teatro Real con *Roberto el Diablo* de Meyerbeer y a partir de entonces se había convertido en una de las figuras de este coliseo gracias a su hermosa voz de bajo cantante y sus cualidades dramáticas. “Para Uetam el papel no es una parte de bajo, es un personaje, es algo que se mueve, que vive y que respira, es algo que tiene individualidad propia, en medio de las diversas individualidades que lo rodean, e independientemente de ellas”<sup>952</sup>.

El programa de la sesión presentaba la estructura tripartita habitual de las sesiones de la Sociedad de Conciertos. La orquesta interpretaba las dos primeras partes. En estas secciones encontramos la acostumbrada obertura de inicio del concierto o la obra poliseccional de la segunda parte. Sin embargo la tercera parte presentaba una estructura poco usual. En ella la orquesta cedía el protagonismo a los cuatro solistas del concierto. Tragó, en sus anteriores colaboraciones con la Sociedad de Conciertos, había

---

<sup>951</sup> UETAM es un acróstico de las letras del apellido Matheu en orden inverso.

<sup>952</sup> Peña y Goñi, Antonio, *Los Artistas del Real*. (Temporada de 1886-87), Madrid, Zozaya, 1887, p. 25. También encontramos información sobre este cantante en Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles...* Op. cit., Vol II, p. 7. (Reed. Facsímil p. 101-102).



intervenido siempre en la sección central. No era habitual que los solistas interviniesen al final de la velada ni que se clausurase la misma por una obra interpretada por un solista. Resultaba mucho menos procedente que la partitura final del programa fuera un aria bufa cantada por Baldelli, dado el triste motivo al que estaba destinada la sesión. La prensa nos ofrece el siguiente programa:

“Primera parte. Obertura de *Tannhäuser* (Wagner), *Le Rouet d’Omphale* (Saint-Saëns) y *Rapsodia húngara* (Liszt).

*Segunda parte.* Séptima sinfonía de Beethoven.

*Tercera parte.* *La velocidad*, estudio (Mathias) al piano, por el Sr. Tragó; *Marcha fúnebre* (Chopin), id, id; *Campanella* (Liszt), idem idem; *Lacrime d’un padre* (Cruz), cantada por el Sr. Uetam; aria de *Puritani* (Bellini), por el Sr. Verger, y aria de *Leporello* en el *Don Juan* (Mozart), por el Sr. Baldelli”<sup>953</sup>.

En la primera parte acompañaban a la obertura de *Tannhäuser* el poema sinfónico op. 31 de Saint-Saëns titulado *Le Rouet d’Omphale* y una *Rapsodia* de Liszt interpretada por la orquesta. Tras la interpretación de los cuatro tiempos de la séptima sinfonía de Beethoven daba comienzo la tercera parte con la interpretación de Tragó. El pianista ejecutó en primer lugar el estudio de su maestro Mathias titulado *La Vélocité*. Esta obra junto con *La Campanella* de Franz Liszt, habían sido tocadas por el pianista en múltiples ocasiones. La *Marcha Fúnebre* de Chopin correspondía al tercer tiempo de la Gran sonata en *si bemol menor* op. 35, composición que había proporcionado al pianista un gran éxito en las sesiones de música clásica de piano de 1894. Posiblemente Tragó había escogido esta partitura debido a su temática lúgubre y acorde con el carácter de la sesión. Ofreció como propina un *Nocturno* de Chopin y la *Danza húngara* de Brahms. El intérprete había tocado esta última composición tan sólo unos días antes, en la última de las sesiones de música clásica de piano.

La tercera parte del concierto continuaba con las intervenciones de Uetam que interpretó una romanza en italiano del autor granadino Antonio de la Cruz, el aria de *I Puritani* cantada por Verger y un aria de *Leporello* de *Don Giovanni*, que cantó Baldelli. Estos intérpretes ofrecieron al público algunas obras que no figuraban en el programa. Verger cantó *La mia bandiera*, Uetam el brindis de *La Estrella del Norte* de

---

<sup>953</sup> *El País*, año IX, nº 2856, martes 23-IV-1895.

Meyerbeer y Baldelli, conocido popularmente por el público como “Tonino”, ejecutó la composición *Marechiaro*.

No encontramos muchas críticas de prensa sobre este concierto debido a la precipitación con la que se realizó. El mismo día se celebraba también una sesión organizada por el maestro Serrano en el Ateneo. Muchos periódicos locales dedican sus críticas al concierto del Ateneo, pues había sido anunciado con mayor antelación. *Allegro* en *El País* muestra su disconformidad con la preparación del concierto benéfico y critica que la comisión organizadora no acudiese a los periódicos madrileños para anunciar la función.

“[...] muchas personas no se enteraron de que tal concierto iba a celebrarse. Las damas de nuestra aristocracia que lo organizaron, y que son dignas de elogio, no se cuidaron mucho de *la reclame*, procuraron vender el mayor número posible de billetes, personalmente, si se me permite la palabra, y no solicitaron el concurso de los principales periódicos de Madrid como parecía lógico. Si toda la prensa hubiese *jaleado* la cosa, los rendimientos habrían sido mayores. Eso no cabe duda. No debió, sin embargo, producir poco la fiesta, pues las butacas y los palcos estaban *au grand complet*, y sólo en las localidades de los *morenos* había mucho por llenar [...]”<sup>954</sup>.

También discrepa sobre la estructura del programa. Cree que hubiera sido más conveniente la actuación de los solistas en la segunda parte y no en la última. Como número final estima más oportuno una obra tocada por la orquesta y no el aria de Leporello que figuraba.

“[...] El programa era bueno, pero no su organización. La parte de canto y piano debió ser la segunda en vez de la tercera. Colocar el aria de Leporello como fin de la fiesta no se le ocurre al menos avisado. Lo lógico hubiera sido terminar con un número brillante por la orquesta y no con una pieza de caricato. De todos modos, Baldelli, Uetam y Tragó pudieron decir como el rey absoluto: “Allí donde yo me sentare estará la cabecera”. La cabecera del concierto, la importante parte principal fue la última [...]”<sup>955</sup>.

El crítico dedica elogiosos comentarios especialmente a las actuaciones de Tragó, Uetam y Baldelli. Del pianista madrileño destaca su ejecución de *La Campanella* de Liszt. “[...] Tragó tocó asombrosamente los números anunciados, con especialidad *Campanella* de Liszt, donde hizo verdaderas maravillas de ejecución. Y como el público

---

<sup>954</sup> *Allegro* “La semana musical. Un concierto y una velada”, *El País*, año IX, nº 2856, martes 23-IV-1895.

<sup>955</sup> *Ibidem*.

no se cansaba de aplaudir y de aclamar al pianista, tuvo que dar un *sur plus* que lo fue la *Danza húngara* de Brahms, y un nocturno de Chopin [...]”<sup>956</sup>.

Sobre Uetam destaca las buenas condiciones en que se encontraba de voz y su éxito en la fermata del brindis de *La Estrella del Norte*. Todos los solistas del concierto realizaron interpretaciones de gran calidad; a pesar de ello *Allegro* considera a Baldelli como el gran anfitrión de la sesión. Su esmerada ejecución y la especial atención que ponía en la escenificación, le hicieron dueño del público desde el primer momento.

“[...] El cuanto Baldelli pisó el escenario, se hizo dueño del público. Todas las miradas se dirigieron al caricato y se produjo ese movimiento de simpatía que siempre acompaña al popular Tonino.

No se le perdió una nota, ni un gesto, no se echó en saco roto ningún matiz. Todas las filigranas de aquella inspiradísima creación de Mozart, todas las finuras de aquel aria hermosa, clásica entre las clásicas, Baldelli las hizo destacar, las llevó al alma del público, y al terminar, el caricato produjo un ciclón de aplausos que no llevaba trazas de concluir.

A interrumpirlo vino el famoso *Marechiaré* que Baldelli puso como *bis* y que reprodujo la ovación.

Lo he dicho y a lo dicho me atengo: en conciertos no hay hoy quien pueda rivalizar con Baldelli”<sup>957</sup>.

*La Época* nos informa sobre las damas de la familia real y de la alta aristocracia que acudieron al concierto. Enumera las obras y los intérpretes que ejecutaron el programa, aunque no se detiene a analizar más explícitamente las intervenciones de cada uno de ellos. La misma noticia es reproducida casi en su totalidad por el periódico *El Liberal*.

“La fiesta ha sido brillante. S. M. la reina y S. A. la Infanta D<sup>a</sup> Isabel, que la patrocinaban ocuparon, desde primera hora, el palco regio, con SS. AA. la Princesa de Asturias y la Infanta D. María Teresa.

En los palcos inmediatos veíase a la condesa de Sástago, la marquesa de Miraflores y la de Nájera, la marquesa viuda de Alhama, la condesa viuda de Torrejón, el Grande de guardia señor duque de Plasencia, y el gobernador civil, señor conde de Peña Ramiro. [...]

En la primera parte, la orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el maestro D. Jerónimo Jiménez, interpretó la overtura de *Tannhäuser*, el poema sinfónico de Saint-Saëns *Le rouet d’Omphale*, y la célebre *Rapsodia húngara*, de Liszt. Los tres números fueron aplaudidísimos, y se repitió el último.

Para la parte siguiente había sido escogida la magnífica 7<sup>a</sup> sinfonía de Beethoven, y en la tercera entusiasmaron a su selecto auditorio Tragó, Uetam, Verger y Baldelli.

Tragó ejecutó al piano, entre otras piezas, la *Marcha fúnebre* de Chopin y el capricho *Campanella*, de Liszt; Uetam cantó admirablemente la romanza *Lacrime d’un padre*, de Cruz, y un trozo de *La estrella del Norte*; Verger hizo gala de su proverbial maestría y su incomparable estilo en la cavatina *I Puritani* y en *La mía bandiera*, y Baldelli alcanzó un triunfo tan ruidoso como merecido, en el aria de *Leporelo* del *Don Juan*, de Mozart [...]”<sup>958</sup>.

---

<sup>956</sup> *Ibidem*.

<sup>957</sup> *Ibidem*.

<sup>958</sup> *La Época*, año XLVII, nº 16131, domingo 21-IV-1895. *El Liberal*, año XVII, nº 5680, lunes 22-IV-1895.

### 5.3.1.3. El concierto en el Palacio Real de Madrid

El 9 de mayo de 1895 varios solistas se reúnen en la “Saleta” del Palacio Real de Madrid para ofrecer una velada musical de carácter privado. El programa combinaba obras del género vocal que interpretaron los cantantes Francisco Uetam y Emma Nevada, y obras instrumentales tocadas por Tragó y el violonchelista Mirecki. Los cuatro solistas gozaban de gran prestigio en aquellos años. El bajo Francisco Uetam y la soprano americana Emma Nevada habían participado en las funciones operísticas del Teatro Real y eran considerados dos celebridades de la interpretación vocal. Tragó acababa de concluir sus exitosas *Sesiones de música clásica de piano*. Su carrera interpretativa atravesaba un gran momento: sus conciertos atraían siempre a gran cantidad de público y la crítica lo consideraba uno de los mejores pianistas del momento.

Hacia pocos días que Tragó y Uetam habían participado por primera vez en una actuación juntos. Los dos intérpretes habían colaborado en el concierto a beneficio de las víctimas del crucero Reina Regente. La relación profesional entre Tragó y el violonchelista Víctor Mirecki tenía una trayectoria mucho más dilatada. Los dos músicos habían formado parte de la Sociedad de Cuartetos y habían tocado juntos en muchas sesiones hasta la disolución de la entidad en enero de 1894.

Tragó había acudido en anteriores ocasiones al Palacio Real de Madrid para ofrecer conciertos de carácter privado. El pianista había actuado en otras ocasiones como en la sesión ofrecida en 1889 junto con Arbós, Rubio y Gayarre, y en el concierto en honor de los Reyes de Portugal. También el 20 de junio de 1888, en otra sesión celebrada en el Real Sitio había estrenado el *Trío en mi mayor* para piano, violín y violoncello de Bretón. En aquella ocasión Tragó interpretaba la parte de piano, Monasterio la de violín y el Sarmiento el violoncello<sup>959</sup>. El propio Bretón cuenta en su diario cómo trascurrieron los preparativos para este concierto en Palacio celebrado ante la Infanta Doña Isabel.

---

<sup>959</sup> El Trío en *mi mayor* fue estrenado en una sesión privada en el Palacio Real ante la infanta Doña Isabel. La partitura se finalizó en diciembre 1887, sin embargo su estreno público no se realizaría hasta el 11 de enero de 1889 por la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón...* Op. cit., p. 180.

“[...] Por la noche fui a casa de Tragó; estaban Arbós y otros; muy tarde fue Monasterio con el futuro Conde de Antillón de Granada. Ejecutaron como una primera vez (fuera de Tragó) el *Trío* y, con sorpresa de Monasterio y gran contento mío, vio que era una obra importante; el Final, que no le entraba, resulta quizá la mejor pieza; no se pudo ver más que otra vez el primer tiempo, ya a más movimiento. Me felicitaron y tengo por seguro que el próximo año se ejecutará en los Cuartetos, que Monasterio ya no se opondrá”<sup>960</sup>.

“Me escribió el Conde diciendo que la Infanta desea oír el *Trío* el miércoles de dos a cinco [...]”<sup>961</sup>.

“Me escribió Tragó diciendo que por la noche no podía ensayar, que a las seis, y Sarmiento ya estaba citado; se lo escribí a Monasterio y me contestó que no podía ensayar, que a las seis porque tenía que comer a las siete y media (¡!) [...]”<sup>962</sup>.

“A las nueve llegué a casa de Tragó; estaba aún en la cama, poco después fueron Monasterio y Sarmiento. Ensayamos nuevamente el *Trío*, que mereció aún mayores elogios. A las doce salimos de allí. A las tres vino Arbós y luego comenzaron a venir los compañeros de Santander. Yo me marché porque a las tres y media teníamos la cita en Palacio. Fui y entré en el salón de música [...]. Vinieron los señores virtuosos: el Conde, estaba Vázquez, luego las Condesas de Superunda, Puñorostro y estaba la de Nájera y su esposo. Y dio comienzo el *Trío* que produjo un efecto mayor, mucho mayor, al decir de la Infanta, que el que se aguardaba [...]”<sup>963</sup>.

Debemos tener en cuenta que Tragó estaba familiarizado con el protocolo de estas sesiones musicales ofrecidas ante las personas de la Corte, ya que durante su estancia en París había sido músico de cámara de la Reina Isabel II en el exilio.

En la sesión de mayo de 1895, Tragó interpretó cinco obras musicales. El pianista inauguraba el concierto junto a Mirecki tocando la *Polonesa brillante para piano y violoncello* en *do mayor*, op. 3 de Chopin. Toca además otras obras que había incorporado al repertorio de sus últimos conciertos. Este era el caso de la *Danza húngara* de Brahms y del *Estudio sobre Freischütz* de Weber, op. 127 de Stephen Heller. Completaban su repertorio un *nocturno* de Chopin y la *Rapsodia húngara* n° 11 en *la menor* de Liszt, composición con la que había obtenido grandes aplausos en las *sesiones de música clásica* que acababan de finalizar.

Mirecki interpretó además de la *polonesa* obras para violoncello de Georg Goltermann, Charles Marie Widor y Campi. La soprano Emma Nevada ofreció varios fragmentos operísticos. El primero de ellos titulado *Canción del Mysoli* formaba parte de la ópera *La perla de Brasil* del autor francés Félicien David; otro pertenecía a la ópera *Dinorah* de Meyerbeer. La famosa cantante finalizó la sesión con una obra de Chaikovski y una canción rusa. Uetam volvió en esta ocasión a ejecutar una

---

<sup>960</sup> 17 de junio de 1888. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*... Op. cit., Vol II, p. 728.

<sup>961</sup> *Idem*.

<sup>962</sup> *Idem*.

<sup>963</sup> *Ibidem*, pp. 728-729.

composición del autor español Antonio de la Cruz y completó su intervención con otro fragmento operístico de Meyerbeer de *La Estrella del Norte* y una romanza de la ópera *I Lituani* de Amilcare Ponchielli. Es muy probable que Tragó interviniese en estos números como pianista acompañante, aunque en el programa del concierto no se especifica.

“El programa del concierto, que se cumplió escrupulosamente, era como sigue:

Polaca para piano y violoncello.- Chopin.- Señores Tragó y Mirecki.

Barcarola *Addio fanciulla*.- Cruz.- Sr. Uetam.

Nocturno.- Chopin.- Sr. Tragó.

Danza húngara.- Brahms.- Sr. Tragó.

Canción del Mysoli.- J. David.- Sra. Nevada.

Chant d’amour.- Goltermann.- Sr. Mirecki.

Corrigane.- Widor.- Sr. Mirecki.

Romanza de *La Estrella del Norte*.- Meyerbeer. Sr. Uetam.

Rapsodia número 11.- Liszt.- Sr. Tragó.

Vals de la Sombra de *Dinorah*.- Meyerbeer.- Señora Nevada.

Canción napolitana.- Campi.- Sr. Mirecki.

Romanza de *I Lituani*.- Ponchielli.- Sr. Uetam.

Estudio de Freischütz.- Weber.- Sr. Tragó.

Travouscka.- Tchaikowsky.- Sra. Nevada.

El ruiseñor, canción rusa.- Sra. Nevada”<sup>964</sup>.

La prensa comenta que la sesión duró cerca de dos horas y que a ella asistieron alrededor de cien personas. La sesión estuvo presidida por la Reina María Cristina y las infantas Isabel y Eulalia. La etiqueta de Palacio impedía los aplausos. Ello nos hace suponer que los artistas no ofrecerían ninguna pieza fuera de programa y se ajustarían estrictamente al repertorio dispuesto. Entre los concurrentes se encontraban políticos como el presidente del Consejo de Ministros, varios ministros, embajadores y numerosas personas de la aristocracia madrileña y damas del servicio de la familia real<sup>965</sup>.

---

<sup>964</sup> “La vida madrileña. El concierto de anoche en palacio”. *La Época*, año XLVII, nº 16150, viernes 10-V-1895.

<sup>965</sup> “La bella esposa del ilustre jefe del Gobierno lucía *toilette* azul con flores de oro, y ataviábase con riquísimas joyas de brillantes.

Muy elegante iba también, con aderezo de brillantes y rubíes, la duquesa de Montellano. La marquesa de Comillas llevaba precioso traje blanco, que realizaba su delicada belleza.

Soberbios brillantes ostentaban la duquesa de Osuna, la de Nájera, y la marquesa de la Puente y de Sotomayor; suntuosas perlas la duquesa de Alba y la condesa de Pinohermoso.

Estaban allí, igualmente, las duquesas de Medina Sidonia, Tetuán, viuda de Bailén, Plasencia, Almodóvar del Río, Fernán- Núñez, Bivona, Sessa, Seo de Urgel, Valencia, Terranova y Tarifa; marquesas de Aguilar de Campóo, Bárboles, Laguna, Santillana, Hoyos, Miraflores, Canillejas, viuda de Molins, Monistrol, Mondéjar, Campo Sagrado, Peñaflorida, Villamanrique, Velada, Aguilar de Inestrillas, viuda de Torrejón, Vía Manuel, Revillagigedo, Peñalver, Guendulain y Valmaseda, y Sras. de Martínez Campos, Radowitz, Cos-Gayón y Polavieja.

Entre los hombre veíase al presidente del Consejo, ministros de la Gobernación, Estado, Hacienda, Fomento y Ultramar; el Nuncio de S. S. y los embajadores de Francia, Alemania, Italia y Austria Hungría;

El mismo periódico nos informa sobre la reciente instalación en el Palacio Real de la luz eléctrica, novedad que muchos de los asistentes no habían tenido la oportunidad de contemplar hasta el momento. “Ahora, con el nuevo alumbrado, -cuya instalación es admirable, gracias a S. M. la Reina muy en primer término-, dijérase que se admira el interior del Palacio como algo nuevo y por lo menos desconocido en parte”<sup>966</sup>.

Al final de la sesión se ofreció tal y como era costumbre en los conciertos de Palacio un té para los asistentes, prolongándose la velada hasta después de la media noche.

“[...] Cuando acabó el concierto, los concurrentes se trasladaron al Comedor Rojo, donde se sirvió un espléndido t , con pastas, dulces, emparedados, vinos y licores, y en el que se obsequió a las señoras con artísticas *bonbonni res*<sup>967</sup> de bronce dorado, que lucen en su tapa las armas Reales de España. All  se formaron muy animados corros, y S. M. se dignó a hablar con muchos de sus invitados [...]”<sup>968</sup>.

La temporada de conciertos de 1895 culmina con un reconocimiento a la labor artística del pianista. El 18 de junio de este año se nombra a José Tragó, Socio de Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada. El título que se le concedió al alcanzar tal honor est  decorado con un dibujo de M. Gómez Moreno realizado en litografía por “Litografía Española”. En él figuran las siguientes palabras:

“REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS.  
DE LA PROVINCIA DE GRANADA

*En junta general extraordinaria celebrada por esta Sociedad el día diez y ocho de Junio de mil ochocientos noventa y cinco y previos los requisitos del Reglamento se recibí por individuo de ella en clase de Socio de Mérito al Sr. D. José Tragó y Arana en atención a su patriotismo*

---

el presidente del Congreso, señor marqués de la Vega de Armijo, y el del Senado, Sr. Montero Ríos; el jefe del Cuarto Militar de S. M., general Polavieja; el comandante general de Alabarderos, señor Alameda; el obispo de S n; algunos ex ministros y muchos Grandes de España.

Acompañaban constantemente a las Reales Personas la condesa de Sástago, la duquesa de Béjar, Dama de guardia: la marquesa de Nájera; la señorita de Potestad- Fornari, dama particular de S. A. la Infanta D. Eulalia; el señor Duque de Medina. Sidonia y el marqués de Quintanar, que era el Grande que estaba ayer de servicio. “La vida madrileña. El concierto de anoche en palacio”. *La época*, año XLVII, n  16150, viernes 10-V-1895.

<sup>966</sup> *Ibidem*.

<sup>967</sup> Bonbonni re (Francés): Bomboneras.

<sup>968</sup> “La vida madrileña. El concierto de anoche en palacio”. *La época*, año XLVII, n  16150, viernes 10-V-1895.

*ilustración y generoso celo con que procura el adelanto y prosperidad de este País, y se acordó despacharle el presente Título firmado por los Sres. Director, Censor, Secretario general- Archivero rubricado por el Sor. Contador y sellado con el de la Corporación.*

*Granada diez y ocho de Junio de mil ochocientos noventa y cinco.*

*El Director*

*El Censor*

*El Secretario general*

*Francisco Villa Real*

*Juan de Dios Vico y Bravo.*

*Sdo al núm 1625 del folio 238 del libro Vº de Matrícula y al núm 774 del folio 473 del libro 1.º de Registro general*<sup>969</sup>.

### **5.3.2. Actividad interpretativa durante el año 1896**

1896 es un año de gran actividad interpretativa para Tragó. El pianista compagina su labor docente con conciertos ofrecidos por diversas poblaciones españolas. En abril de este año José Tragó participará en unas sesiones de cámara junto al cuarteto belga Crickboom. A continuación dará dos sesiones en el Salón Romero, en una de ellas colaborará el clarinetista Miguel Yuste. Colaborará también en dos veladas literario-musicales a beneficio de la Asociación de la Prensa, y en un concierto organizado con motivo de la *Quinta Exposición Bienal* del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Con el comienzo del verano se trasladará al País Vasco en donde ofrecerá varios conciertos en San Sebastián, Bilbao y en la localidad francesa de Biarritz. Tras su regreso a Madrid volverá a participar en un concierto en el Salón Romero a beneficio de los heridos de Cuba y Filipinas.

#### **5.3.2.1. Los conciertos en el Salón Romero**

El 13 de mayo de 1896 José Tragó ofrece en el Salón Romero un concierto con la cooperación del clarinetista gaditano Miguel Yuste Moreno. Los dos intérpretes se conocían desde hacía varios años. Yuste había actuado como clarinetista en alguna de las últimas sesiones de la Sociedad de Cuartetos, agrupación en la que también participaba José Tragó. Ambos músicos también formaban parte del claustro de profesores del Conservatorio de Madrid. El clarinetista era profesor interino y sustituto en la cátedra de clarinete del Conservatorio hasta 1910, fecha en la que ocupó la plaza con carácter numerario.

---

<sup>969</sup> Título de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada.



El programa que se interpretó en el concierto en el Salón Romero fue el siguiente:

“Concierto de piano por D. José Tragó, con la cooperación de D. Miguel Yuste, para hoy miércoles, a las nueve de la noche.

PRIMERA PARTE

Sonata en *fa sostenido* (op. 11), Schumann. *Introducción (Adagio). Allegro vivace.- Aria.- Scherzo e intermezzo.- Finale.*

SEGUNDA PARTE

Sonata en *fa menor* (op. 120 núm. 1) para clarinete y piano, Brahms.-*Allegro apasionado.- Andante un poco adagio.- Allegretto gracioso.- Allegro vivace.-* Por los señores Yuste y Tragó.

TERCERA PARTE

Balada en *la bemol*, Chopin.- Nocturno en *re bemol*, Idem.- Burlesca, Scarlatti.- Giga, Idem.- Rapsodia húngara número 11, Liszt<sup>970</sup>.

Tragó ejecuta la mayor parte de las obras del programa. La colaboración de Yuste se limita a la sonata para clarinete y piano en *fa menor* de Brahms, que figuraba en la sección central del concierto. En la primera parte Tragó ofrece la primera sonata en *fa sostenido menor* de Schumann. Es una partitura que el pianista prácticamente no había interpretado hasta el momento. La sonata se estructura en cuatro movimientos, y debido a su dificultad necesita un intérprete de grandes condiciones técnicas. Su primer y último movimiento poseen unas dimensiones que podríamos calificar como “heroicas”, lo que explica que en la primera parte del concierto no figure más que esta partitura.

La segunda parte del concierto programaba la audición por primera vez en Madrid de la sonata para clarinete y piano de Brahms op. 120 nº 1. Esta obra constituye una de las últimas partituras de música de cámara de Brahms. Su composición se fecha en el verano de 1894. Podemos observar que se trata de una obra prácticamente contemporánea a la fecha del concierto. Tragó manifiesta su interés por difundir el repertorio coetáneo y muestra una especial atención a la difusión de la obra de Brahms, compositor que incorpora a sus programas a partir del año 1895.

La tercera parte del concierto estaba integrada por una serie de piezas pianísticas, que al contrario de las obras precedentes, eran habituales en el repertorio del intérprete. Tragó vuelve a interpretar obras de los programas de los últimos conciertos como la *Burlesca* y *Giga* de Domenico Scarlatti o la *Rapsodia húngara* nº 11 de Liszt. También figuran en esta sección obras habituales del repertorio del concertista como el *Nocturno*

---

<sup>970</sup> *El Liberal*, año XVIII, nº 6067, miércoles 13-V-1896.

en *re bemol mayor* op. 27, nº 2 y la *Tercera balada en la bemol mayor* op. 47 de Chopin. Además de estas obras, el pianista ofreció como propina la *Danza húngara* de Brahms y otro *Nocturno en fa sostenido menor* de Chopin.

El transcurso de la sesión es comentado por varios periódicos madrileños. El crítico F. en *El País* dedica su reseña fundamentalmente a comentar la ejecución de las sonatas de Schumann y Brahms. El periodista elogia la prodigiosa ejecución que Tragó demostró en la sonata. El cuidado en lograr diferentes matices y acentos sonoros proporcionaron a Tragó numerosos aplausos, y le obligaron a repetir alguno de sus tiempos. Fue necesario repetir también los tres primeros tiempos de la sonata para clarinete y piano. En ella Trago y Yuste consiguieron una gran afinidad sonora entre los dos instrumentos.

“Ante numerosa y distinguida concurrencia verificóse anoche el concierto que el eminente artista Sr. Tragó anunciara con la cooperación del Sr. Yuste.

Dio principio con la hermosísima sonata en *fa* sostenido menor, de Schumann, que el Sr. Tragó tocó maravillosamente.

Tanto en la *introduzione* como en el *allegro*, hizo verdaderos prodigios de ejecución. El *aria* fue dicha de tal modo, con estilo tan puro y acentuación tan perfecta, que se vio en la necesidad de repetirla en medio de una tempestad de aplausos.

Otro tanto sucedió con el *scherzo*, en que las gradaciones de sonoridad y la seguridad y corrección con que lo ejecutó le valieron otra ovación, que se repitió en el *finale*.

La sonata en *fa* menor para clarinete y piano, de Brahms, obra que pertenece a sus últimos tiempos, y que se aparta por completo de su primer modo fue tan del agrado del público, que la quiso oír por partida doble, haciendo repetir casi todos los tiempos. Este hecho basta para demostrar, además, la bondad de la ejecución, que fue admirable.

El Sr. Yuste domina, instrumento tan ingrato como el clarinete, de un modo absoluto; la sonoridad que le hace producir es tan dulce, liga tan perfectamente con la del piano, que el efecto resulta por todo extremo agradable; el público colmó de aplausos a ambos artistas, haciéndoles, como queda dicho, repetir el primero, segundo y tercer tiempo [...]<sup>971</sup>.

R. M. en *La Época* comenta la numerosa concurrencia que asistió al concierto. Omite sus comentarios sobre la sonata de Schumann, pues dice haberse ocupado de esta obra en las críticas de las sesiones que Tragó dio junto al cuarteto Crickboom. Sus referencias sobre la obra de Brahms son bastante favorables. El crítico elogia tanto la composición de esta partitura como su ejecución. Resalta la inspiración del compositor, especialmente en el segundo y tercer tiempo. Comenta el entusiasmo que produjeron en el auditorio las obras de la última parte y cómo el pianista correspondió a las ovaciones del público ejecutando dos obras fuera de programa.

---

<sup>971</sup> F. “Salón Romero. El concierto de anoche”. *El País*, año X, nº 3240, jueves 14-V-1896.

“[...] Gran interés teníamos en oír la *Sonata* para clarinete y piano de Brahms, uno de los compositores más eminentes de la época presente.

Este trabajo es uno de los últimos que han salido de la pluma del gran maestro, y es completamente digno de su fama.

Escrito con gran sabiduría, encanta y seduce al auditorio, lo mismo por lo inspirado de las ideas, que por el maravilloso desarrollo de las mismas.

Dos de los cuatro tiempos de que consta, son deliciosos; me refiero al *andante*, escrito en una forma libre que puede considerarse como característica del músico bohemio, y el *allegretto gracioso*, lleno de frescura y gracia, que parece modelado en los *scherzos* de Beethoven.

Lo mismo el Sr. Tragó que el Sr. Yuste, hicieron gala de ser músicos consumados, ejecutando perfectamente esta preciosa *sonata*, que está erizada de dificultades, logrando que el público les obligara a repetir los dos tiempos mencionados en medio de atronadores aplausos.

El entusiasmo llegó al colmo en la última parte del concierto, en la cual hizo oír el gran pianista varias obras de su rico repertorio.

Sucesivamente pudimos aplaudir la *tercera balada* y el *Nocturno en re bemol*, de Chopin; dos encantadores trozos, *Burlesca* y *Giga*, de Scarlatti; y la difícilísima undécima *Rapsodia húngara*, de Liszt.

Todas estas composiciones fueron aplaudidas con justicia, pues es imposible tocarlas con más gusto y sentimiento, dominando por completo las dificultades que encierran.

Accediendo a las repetidas instancias del público, Tragó añadió al programa una *Danza húngara*, de Brahms, y el delicado *Nocturno en fa sostenido*, de Chopin, que acabó de arrebatarse a la concurrencia, que ovacionó al maestro.

Una vez más, el célebre pianista ha demostrado lo que puede y lo que vale.

¡Lástima grande que no podamos admirarle y aplaudirle con más frecuencia!”<sup>972</sup>.

Una crítica colmada de favorables calificativos es la realizada por Guerra y Alarcón en el *Heraldo de Madrid*. Para el periodista esta velada ha proporcionado a Tragó un éxito sensacional. Describe con vehementes expresiones el dominio técnico que demuestra el concertista.

“Si hay concertistas afortunados, nuestro compatriota Tragó es uno de ellos. Cabe decir del incomparable pianista que toda su carrera es adelanto, de constante perfeccionamiento. Así que no tiene nada de particular que durante toda su vida parezca el aliado de los éxitos ruidoso.

El que obtuvo anoche es realmente indescriptible. Sugestionó, fanatizó y enloqueció al auditorio

Tragó es dueño absoluto del instrumento que cultiva; conoce todos sus recursos; sorprende todos sus secretos; allana todas las dificultades vence todos los obstáculos, y al escuchar aquellas sonoridades, al parar mientes en aquel instrumento, que ya semeja una flauta, ya trae oído los efectos de numerosísima orquesta, diríase que el artista se multiplica para realizar aquel prodigio del arte. Bajo la presión de sus dedos teclas hablan, gimen, gritan como animadas sobrenatural impulso.

Es Tragó uno de esos artistas en cuyas facultades prodigiosas se advierte la unión de los contrastes; al vigor, a la rapidez, a la energía que revela en algunos pasajes, suceden la gracia, delicadeza, la pasión con que brotan de su instrumento sentidísimas melodías [...]”<sup>973</sup>.

Guerra y Alarcón considera brillante la interpretación de la sonata de Schumann. El pianista ha sabido transmitir las ideas del autor y lo ha desprovisto del estereotipo que algunos veían en él de compositor triste, nebuloso. Con Tragó Schumann no es sólo el

<sup>972</sup> R. M. “Salón Romero”, *La Época*, año XLVIII, nº 16505, jueves 14-V-1896.

<sup>973</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Salón Romero. Concierto Tragó”, *Heraldo de Madrid*, año VII, nº 2013, jueves 14-V-1896.

autor de pequeñas piezas para piano. Es el creador de enormes composiciones llenas de fuerza y contraste. El periodista también elogia la delicada y correcta interpretación de Miguel Yuste en la sonata de Brahms.

“[...] Pocas veces he presenciado un triunfo más completo y más legítimo. En la sonata en *fa sostenido menor*, de Schumann, impregnada de una inspiración vigorosa y enérgica, mostró la brillantez y la limpieza de su ejecución extraordinaria.

Oído aquello no cabía concebir otra manera de traducir a Schumann; así había de ser aquel *allegro vivace*, de vehementes y briosas frases; *aria*, melodía suave, idílica; el *scherzo*, raudal purísimo de sentimiento elevado; el *intermezzo* gracioso, picaresco, encantador; y el hermoso *final* que hace vibrar nuestro corazón con más fuerza, todo ello vigoroso, lleno de contrastes imprimiendo a veces la pasión y complaciéndose un tranquilo idilio para desatarse de pronto a brusquedades y durezas. No es ese el Schumann nebuloso, triste, que otros exponen, ni debe serlo, ni lo que de él se sabe, ni el espíritu que palpita en sus obras autorizan a superponerlo. Nada de cuadritos de caballete detallados y lamidos; son grandes frescos, enormes composiciones murales donde se agitan ideas y figuras de proporciones grandes.

En la sonata en *fa menor* para clarinete y piano de Brahms, que se tocaba por primera vez en Madrid, hizo gala de una delicadeza digna de alabanza, el clarinetista D. Miguel Yuste. Sorteó y salvó con gallardía todas las dificultades que el compositor ha acumulado en su parte. Tragó acompañado con la fuerza de expresión, la seguridad y el interés de tan gran artista [...]”<sup>974</sup>.

Los dos intérpretes obtienen también críticas favorables en *El Liberal*. El periódico considera que el desarrollo de la sesión ha sido notabilísimo. Alude también a la numerosa concurrencia que se dio cita en el salón Romero. En la reseña se comentan muy someramente las interpretaciones de la primera y segunda parte del concierto y se destaca la ejecución de la Rapsodia de Liszt, obra que el pianista tocó al final de la velada sin mostrar ningún síntoma de cansancio.

“[...] Tragó ejecutó la sonata en *fa* de Schumann con la maestría de siempre, y tanto él como el Sr. Yuste hicieron prodigios de delicadeza artística en la deliciosa sonata en *fa menor* de Brahms.

El Sr. Yuste fue aplaudido con verdadero entusiasmo.

La tercera parte del concierto la ejecutó Tragó admirablemente; con gran maestría y con arte exquisito. El público premió el trabajo del artista aplaudiéndolo y celebrándolo; pero cuando el entusiasmo adquirió los caracteres de una ovación calurosísima, fue cuando Tragó abandonaba el piano, sin cansancio y sin fatiga, después de tocar con arte prodigioso y admirable la *Rapsodia húngara*, número II, de Liszt, obra difícilísima, cuyos secretos sólo los grandes artistas como Tragó pueden conocer [...]”<sup>975</sup>.

*Fa* en *El Globo* realiza un breve resumen sobre el desarrollo del concierto. Señala los éxitos que tanto Tragó como Yuste obtuvieron en las dos primeras partes del concierto. También rememora una de las últimas actuaciones del clarinetista en Madrid. Dicha función había tenido lugar en la última sesión de la Sociedad de Cuartetos en

---

<sup>974</sup> *Ibidem*.

<sup>975</sup> *El Liberal*, año XVIII, n° 6068, jueves 14-V-1896.

enero de 1894. Yuste había interpretado junto a Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki el quinteto en si menor op. 97 de Brahms.

“[...] El Sr. Tragó es conocidísimo y familiar al público antes nombrado, y el Sr. Yuste se dio a conocer en este género musical, tocando la difícilísima parte del clarinete en el quinteto de Brahms, estrenado hace dos años por el Sr. Monasterio.

Resumen: Muchos aplausos para el señor Tragó en la primera parte, que se componía de la sonata en *fa* menor, de Schumann. Hubo de repetir el aria (segundo tiempo).

Muchísimos aplausos para los Sres. Yuste y Tragó en la sonata de *Brahms*, de la que tuvieron que repetir los tiempos segundo y tercero. Yuste es el gran clarinetista de siempre [...]”<sup>976</sup>.

*Chipén* en su crítica en *El Cardo*, habla sobre los ruegos que algunos aficionados madrileños habían hecho al pianista para que diera un nuevo concierto de música instrumental. La reseña elogia, aunque brevemente, la interpretación de Tragó y Yuste.

“Los poquísimos aficionados que hay en Madrid a la buena música, esos que no van al teatro para oír un aria de *Aida* o de *Lucia*, habían rogado al eminente Tragó que diese un concierto, y éste se verificó al fin el miércoles pasado con la discreta cooperación del profesor de clarinete señor Yuste.

Cuando el Sr. Tragó ejecutó de *Schumann, Brahms, Chopin, Scarlatti y Liszt*, fue delirio lo que produjo en el público.

Ejecución, gusto, todo es admirable en ese gran profesor, digno de vivir en otro país más artista que el nuestro”<sup>977</sup>.

*La Correspondencia de España* informa sobre el concierto con mayor brevedad aún: “El eminente pianista Sr. Tragó, conquistó anoche un triunfo más. Decir que hizo maravillas de ejecución y de expresión, no es decir nada nuevo a nuestros lectores. La ovación alcanzada por él a la terminación del concierto fue de las que hacen época en la vida de un artista. El Sr. Yuste fue también aplaudidísimo. El salón brillante”<sup>978</sup>.

Unos días más tarde el pianista vuelve a dar otro concierto en el Salón Romero. La sesión tiene lugar el 27 de mayo y en ella participan la arpista Tormo y la soprano Galván, el tenor Gomis y el barítono Tabuyo. Este concierto había sido organizado por la arpista Tormo. Tenemos pocos datos sobre la velada y esta circunstancia nos impide saber por ejemplo cuál de las tres hermanas Tormo -Petra, Vicenta o Teresa- fue la que intervino en el concierto; ya que todas ellas eran arpistas. Tragó había actuado hacía varios años en un concierto a beneficio de las hermanas Vicenta y Teresa Tormo. Aquella sesión se había celebrado en el Salón Romero el 17 de mayo de 1886.

---

<sup>976</sup> *Fa*, “Salón Romero”, *El Globo*, año XXII, n° 7485, jueves 14-V-1895.

<sup>977</sup> *Chipén*, “Salón Romero”, *El Cardo*, año III, n° 118, martes 19-V-1895.

<sup>978</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVII, n° 13979, viernes 15-V-1895.

De los intérpretes del repertorio vocal destaca el barítono y compositor guipuzcoano Ignacio Tabuyo. El cantante era ya en este momento una figura consumada de la lírica. Había obtenido grandes éxitos en sus actuaciones en Milán o en Madrid, donde hizo su presentación en el Teatro Real en 1889. Después de intervenir en numerosos estrenos de óperas decidió retirarse de la escena y comenzó a impartir clases de canto en el Conservatorio de Madrid<sup>979</sup>. En la sesión participaban otros dos cantantes que a diferencia de Tabuyo comenzaban en este momento su carrera artística: el tenor Gomis y la soprano Galván<sup>980</sup>.

Entre las piezas que se interpretaron en el concierto figuran tres obras de Godefrid que ejecutó la arpista Tormo. Sus títulos eran *Souvenir de Freischütz*, *Les Adieux* y *Marche triomphale du Roi David*, op. 194. La soprano Galván interpretó el aria de *Rigoletto*, *Caro nome* y un fragmento de *La Traviata*. Gomis cantó *Oh Paradiso* de *La Africana* de Meyerbeer y una *Cavatina* de Aida. Tabuyo interpretó el *Prólogo* de *Pagliacci* de Leoncavallo y dos zortzicos. Este barítono también era autor de varias obras de música escénica, música religiosa y voz y piano. Entre estas últimas encontramos los zortzicos *El beso misterioso* y *La del pañuelo rojo*. Es posible que Tabuyo ejecutase alguno de estos zortzicos de su composición.

Curiosamente la prensa enumera las obras ejecutadas por la arpista Tormo y los cantantes, y olvida mencionar las partituras que interpretó Tragó. A pesar de esta circunstancia, sabemos gracias a las reseñas periodísticas que el pianista volvió a obtener una gran acogida por parte de la concurrencia. El periódico *La Época* elogia el talento del concertista y considera su actuación como una de las más relevantes del concierto. No obtenemos prácticamente más información sobre Tragó pues el diario centra más sus comentarios en la actuación la arpista Tormo, ya que ella era la anfitriona de la velada.

“Interesante fue el concierto celebrado anoche en el lindo salón de la calle de Capellanes, en el cual la Srta. Tormo lució sus indiscutibles facultades de arpista notable. Todos los números que ejecutó fueron sumamente aplaudidos, distinguiéndose principalmente en la *Marcha triunfal* de la ópera *Le Roi David*, de Godefrid, y en otra *Fantasia*, del mismo autor, sobre la hermosa ópera *Der Freychütz*. [...]

---

<sup>979</sup> López de Saa, Emilio: “Tabuyo Muro, Ignacio”, *DMEH*, Vol X, Madrid, SGAE, 1999, p. 113.

<sup>980</sup> Puede que se trate de la soprano María Galván. Pinos Puente (Granada), 1878; Río de Janeiro, 1949. Esta cantante realizó su debut a finales de los noventa. Iberní, Luis G. “Galvany, María [María Galván]”, *DMEH*, Vol V, Madrid, SGAE, 1999, p. 357.

Contribuyeron al mayor éxito del concierto el insigne pianista Sr. Tragó, nunca aplaudido como lo merece, por su gran talento y excepcionales facultades, y el barítono Sr. Tabuyo, que cantó varios números con verdadero arte.

También pudimos oír a dos cantantes que prometen, la tiple Srta. Galvan y el tenor Sr. Gomis. Ambos fueron aplaudidos, más que por su propio mérito, por las esperanzas que revelan.

En conclusión, fue un concierto interesante y entretenido, que deleitó agradablemente a la concurrencia<sup>981</sup>.

*La Correspondencia de España* aún es más escueta en sus comentarios sobre el pianista. Considera que su actuación ha sido tan sobresaliente como de costumbre y resume sus impresiones con la siguiente frase: “De Tragó nada hemos de decir; es él siempre”. El periódico realiza una reseña favorable sobre todos los intérpretes, y comenta que los artistas se vieron obligados a repetir todos los números del programa y añadir alguna pieza más.

“[...] La señorita Tormo, que organizó la fiesta musical, fue aplaudidísima en el *Souvenir de Freyschutz, Les adieux*, de Godefroid y *La marcha triunfal del rey David*, ejecutadas al arpa con esa incomparable maestría que tantos y tan legítimos triunfos ha valido a la eminente arpista.

De Tragó nada hemos de decir; es él siempre.

Tabuyo cantó notabilísimamente el prólogo de *Pagliacci* y dos zortzicos que le pidió el público.

La señorita Galván, aplaudidísima en el *caro nome*, de Rigoletto o el aria de *La Traviatta*; y el Sr. Gomis en el *Oh paradiso* de *La Africana*, y la cavatina de *Aida*.

Todo fue repetido. El público no se cansaba de aplaudir y si tan magnífico concierto fuese repetido por tercera vez, acudiría de nuevo al salón para seguir aplaudiendo<sup>982</sup>.

### 5.3.2.2. El concierto con motivo de la *Quinta Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes*.

Durante los meses de mayo y junio de 1896, el Círculo de Bellas Artes de Madrid organizó la *Quinta Exposición Bienal de pintura, escultura y arquitectura* en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid<sup>983</sup>. A esta exposición concurrieron un total de 700 obras, constituyendo una de las exposiciones más numerosas de las que había

---

<sup>981</sup> R. M. “Salón Romero”, *La Época*, año XLVIII, n° 16518, jueves 28-V-1896.

<sup>982</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVII, n° 13993, viernes 29-V-1896.

<sup>983</sup> “Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes. El día 10 de mayo próximo se inaugurará en el Palacio de Cristal del Parque de Madrid, la quinta Exposición bienal de pintura, escultura y arquitectura que organiza aquel Círculo. Podrán concurrir tanto los artistas españoles como los extranjeros y las obras serán entregadas por cuenta del expositor en el Palacio de Cristal, del 20 al 25 de abril, de nueve a doce de la mañana y de tres a seis de la tarde. Los artistas que no hayan recibido invitación y deseen presentar obras, pueden dirigirse al Círculo donde se les facilitarán los impresos necesarios. La Exposición terminará el 15 de junio”. *La Época*, año XLVIII, n° 16461, lunes 30-III-1896.

organizado esta sociedad<sup>984</sup>. La revista *La Ilustración Española y Americana* ofrece una amplia información sobre el desarrollo de esta exposición. En sus páginas se comenta el desarrollo del acto inaugural, y se publica una fotografía que muestra la llegada de la Reina y la Infanta Isabel al Palacio de Cristal para tal acontecimiento<sup>985</sup>.

“El martes 12 del corriente se inauguró la Exposición del Círculo de Bellas Artes, instalada, según costumbre, en el llamado Palacio de Cristal, del Retiro. Asistieron S.M. la Reina y el S. A. la infanta Isabel, y aunque no era muy bueno el tiempo concurrió mucha gente, sobre todo damas aristocráticas y hermosas.

Esperaban a S.M. y A. el Sr. Ministro de Fomento, el Gobernador, el Sr. Salvador, presidente del Círculo, y la Comisión que preside el certamen. La Reina, y la Infanta y las señoras que las acompañaban fueron obsequiadas con ramos de flores.

En la Exposición hay cosas verdaderamente notables, contándose entre los autores mejor representados Villegas, Ferrant, Llaneces, Saint-Aubin, Moreno Carbonero, Luís Álvarez, Masriera, Villoda, Maura, Unceta, Sala, Sáinz, Cutanda, Espina, Benlliure, Pla y Sampedro.

S. M. la Reina y S. A. la infanta Isabel tienen gran afición a las Bellas Artes y son muy entendidas en ellas, por lo que no es de extrañar que mirasen con detenimiento algunas de las obras expuestas y las apreciaran debidamente. Llamaron mucho su atención los dos cuadros de Moreno Carbonero; *La chumbera*, de Pla; los cuadros de Espina y Álvarez, y otros muchos. S. M. conversó con los artistas que había en el local, mostrándose muy afable con todos [...]”<sup>986</sup>.

Durante los días que se celebró la exposición de las obras artísticas se programaron varios conciertos en el Palacio de Cristal, en los que intervinieron bandas militares como la del Regimiento de Zapadores de Madrid, o la de Ingenieros. Tragó participa en el concierto celebrado el 1 de junio de 1896 en este edificio del Parque del Retiro. Junto a él intervienen la mezzosoprano Elena Fons, el barítono Ignacio Tabuyo, y José Guervós y Julián Aguirre como pianistas acompañantes. En el concierto estaba programado que también participasen la soprano Dolores Escalona acompañada al piano por Arturo Saco del Valle, y el bajo Antonio Baldelli, con el acompañamiento del antiguo discípulo de Tragó, Saturnino del Fresno. Sin embargo, estos dos cantantes no pudieron intervenir en la sesión debido a una indisposición, lo que obligó a modificar el programa inicial que había anunciado la prensa.

“Exposición de Bellas Artes

Mañana se celebrará un concierto en el Palacio de Cristal, habiéndose encargado de la ejecución artistas de gran renombre, como podrán ver nuestros lectores por el siguiente

Programa

PRIMERA PARTE

---

<sup>984</sup> Temes, José Luís: *El Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1880-1936*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 100-106.

<sup>985</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XL, n° 19, Madrid 22-V-1896, p. 308.

<sup>986</sup> *Ibidem*, p. 299.



- 1º Sr. D. Ignacio Tabuyo. Prólogo de *Pagliacci*, Leoncavallo. Acompañará al piano el Sr. Aguirre.  
2º Señorita doña Dolores Escalona. Aria *Il flauto mágico*, Mozart. Acompañará al piano el Sr. Saco del Valle.  
3º Sr. D. Antonio Baldelli, Pastoral, Leva. Al piano el Sr. Fresno.  
4º Señora doña Elena Fons. Habanera de *Carmen*, Bizet. Al piano, el Sr. Guervós.

#### SEGUNDA PARTE

- a Balada en *la bemol*, Chopin.  
b Barcarola, Rubinstein  
c La Campanella, Liszt, por el Sr. D. José Tragó

#### TERCERA PARTE

- Sr. Baldelli, D. Checco, de Giosa  
Señorita Fons, aria del último acto de la ópera *Don Carlo*  
Sr. Tabuyo, zortzico.  
Señorita Escalona, vals de *Dinorah*, Meyerbeer.  
El concierto empezará a las cuatro en punto de la tarde.  
El precio del billete será cinco pesetas.  
Los señores socios podrán recoger los suyos de nueve a doce esta noche con la rebaja a que tienen derecho, según acuerdo de la comisión<sup>987</sup>.

Tragó interpreta en la segunda parte del concierto tres obras que ejecuta en varios de los conciertos del año 1896: la tercera *balada en la bemol mayor* op. 47 de Chopin, la *barcarola en fa menor* op. 30 de Rubinstein y *La Campanella* de Liszt. La prensa comenta que Tragó ofreció algunas obras fuera de programa en agradecimiento a los aplausos del público, aunque no proporciona el nombre de las mismas.

“Al concierto organizado por el Círculo de Bellas Artes y celebrado ayer tarde en el Retiro, asistió numerosa concurrencia. Por indisposición de la Srta .Escalona y del Sr. Baldelli, no pudo ajustarse a lo anunciado la ejecución del programa, pero no tuvo en ello el auditorio motivo de pesadumbre, pues la Srta. Fons y el Sr. Tabuyo sustituyeron dignamente a los ausentes, apelando a su vasto repertorio. En todos los números arrancaron al público aplausos en abundancia ambos distinguidos artistas, pero muy especialmente en la romanza de *D. Carlo* y en la habanera de *Carmen* la primera, y en el *zortzico* y en el prólogo de *Pagliacci* el segundo.

El maestro Tragó interpretó por modo incomparable su parte, y algo más tuvo que dar respondiendo a los entusiasmos del público<sup>988</sup>.

Las críticas que se han localizado sobre este concierto son bastante escuetas en su contenido. Explican el desarrollo de la sesión de manera genérica, lo que impide conocer cuáles fueron las obras que finalmente se interpretaron. El diario *La Correspondencia de España* ofrece una pequeña reseña sobre el concierto en la que hace referencia a la escasa asistencia de público.

“Fetival del Círculo de Bellas Artes. Como estaba anunciado, anteayer se ha celebrado en el Palacio de Cristal del Retiro. La concurrencia distinguida, aunque no muy numerosa. Todos los

<sup>987</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10442, domingo 31-V-1896.

<sup>988</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10444, martes 2-VI-1896.

artistas a la altura de su justa fama, y la señorita Fons haciendo las delicias de tan escogido público, que la ha colmado de aplausos justísimos. La señorita Escalona y el Sr. Baldellil no han podido tomar parte en tan agradable fiesta por encontrarse indispuestos”<sup>989</sup>.

La crítica de *La Época* es aún más breve, limitándose prácticamente a mencionar la celebración del concierto, y la inesperada indisposición de Baldelli y Dolores Escalona.

“El concierto que se verificó ayer tarde en el Palacio de Cristal del Retiro, donde se está celebrando la Exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes, fue verdaderamente notable. Por hallarse enfermos la Srta. Escalona y el señor Baldelli, la Comisión organizadora tuvo que modificar el programa de la fiesta. La Srta. Fons, el Sr. Tabuyo, que se prestaron muy gustosos a reemplazarles, y el Sr. Tragó obtuvieron grandes aplausos”<sup>990</sup>.

### **5.3.2.3. Las veladas a beneficio de la Asociación de la Prensa.**

Tragó participa durante el año 1896 en dos veladas literario-musicales celebradas en la sede de la Asociación de la Prensa de Madrid. La primera de las sesiones tiene lugar el 10 de mayo, con motivo de la inauguración del local de la Asociación. La segunda se ofrecerá dos meses después, el miércoles 8 de julio.

La Asociación de la Prensa de Madrid se había fundado el 31 de mayo de 1895. En ella los socios fundadores hicieron públicos sus estatutos y eligieron presidente a Miguel Moya, director del periódico *El Liberal*. La asociación se proponía lograr dos objetivos principales: El primero era conseguir un Servicio Médico-Farmacéutico que garantizara en caso de enfermedad la atención económica del periodista. El segundo objetivo era crear un sindicato profesional al margen de cualquier ideología política.

La directiva de la Asociación realizó diversas gestiones ante el ministro de Fomento para conseguir un edificio donde ubicar su sede. Se concedió a la entidad un local en la calle Arrieta, número 10, en el edificio de la antigua Biblioteca Nacional. El mal estado del inmueble hizo necesaria una restauración a fondo y la instalación del alumbrado. Las cuotas de los socios no resultaron suficientes para cubrir estos gastos y se recurrió a la organización de conciertos y representaciones teatrales. Se celebró una primera

---

<sup>989</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVII, n° 13998, miércoles 3-VI-1896.

<sup>990</sup> *La Época*, año XLVIII, n° 16523, martes 2-VI-1896.

función benéfica en el Teatro Real el 14 de noviembre de 1895, y poco después otra en el Teatro de Apolo. Por fin se fija como fecha para inaugurar la nueva sede el día 2 de mayo de 1896. Sin embargo el fallecimiento del poeta José Zorrilla obliga a aplazar el acto inaugural para el día 10 de mayo<sup>991</sup>.

Tragó participa en esta sesión inaugural junto músicos como los Valentín Arín y el periodista y compositor Antonio Peña y Goñi. En la sesión intervenían también el bajo Antonio Baldelli y el barítono Ignacio Tabuyo. El Orfeón Matritense dirigido por el maestro Alvira completaba la parte musical. Los escritores Vital Aza, Ramos Carrión y Felipe Pérez eran los encargados de ejecutar la parte literaria.

La prensa nos informa de alguna de las obras que se interpretaron con ocasión de esta velada inaugural. Debido a la trascendencia que este acto tenía para el gremio periodístico las reseñas sobre el acontecimiento son bastante extensas. En ellas se comentan múltiples aspectos relacionados con la inauguración, como la decoración del local, la concurrencia que asistió, el desarrollo del acto inaugural; y por este motivo las referencias a la velada artístico musical son de dimensiones más reducidas de lo que cabría esperar. Debido a esta circunstancia, no es posible mostrar un programa detallado de las obras que se interpretaron en la sesión. Sabemos que entre las partituras que se ejecutaron estaba el zortzico compuesto por Tabuyo *La del pañuelo rojo*, que fue interpretado por su autor acompañado por Antonio Peña y Goñi al piano. El barítono también ejecutó una canción de Tosti. No tenemos constancia de otras obras del repertorio vocal interpretadas por el bajo Baldelli y el Orfeón Matritense.

Entre las obras instrumentales que se escucharon en la sesión figuraban una *Rapsodia* de Liszt, una *Sonata* y una *Balada* de Chopin ejecutadas por Tragó. Valentín Arín y Peña y Goñi ejecutaron una versión para piano a cuatro manos de la *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas de Barbieri*, compuesta por el propio Peña y Goñi. El repertorio de la sesión se completaba con la lectura de obras literarias como unas *Quintillas* de Vital Aza, un *Cuento* de Ramos Carrión y una *Revista Cómica* de Felipe Pérez.

---

<sup>991</sup> Hernando, Bernardino M: *100 años de la Asociación de la Prensa de Madrid (1895-1995)*. Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 1999, p. 27-29.

*La Época* realiza en su crónica una extensa descripción del aspecto exterior e interior del edificio. Comenta la decoración de las nuevas dependencias de la Asociación como el Salón de actos, la Sala de Juntas directivas, el Salón de lectura, la Biblioteca y la Secretaría<sup>992</sup>. Después enumera la selecta concurrencia que asistió al acto inaugural, encabezada por los ministros de Fomento, Hacienda y Ultramar. Los miembros de la Asociación mostraban de esta manera su agradecimiento a personalidades como la del antiguo Ministro de Fomento, Alberto Bosch, cuya gestión había logrado la cesión gratuita del edificio en el que ahora se ubicaba la sede. Entre los asistentes se nombran personalidades del mundo artístico madrileño entre los que se encontraban, además de los participantes en el concierto, el maestro Chapí.

“La concurrencia

A los salones de la Asociación de la Prensa acudieron anoche los ministros de Fomento, de Hacienda y de Ultramar; el gobernador de la provincia, señor conde de Peña Ramiro, el director de Instrucción pública, Sr. Conde y Luque; D. Francisco Silvela; don José Canalejas, D. José de Carvajal, el marqués de Cerralbo, D. Gaspar Núñez de Arce, el vizconde de Irueste, D. Pío Gullón, el marqués de Mochales, D. Amalio Gimeno, el marqués de Pozo Rubio, don Amós Salvador, D. Manuel del Llano y Peral, D. Mariano Sabas Munlesá, D. Ramón Sainz, D. Miguel Ramos Carrión, D. Vital Aza, D. Constantino Gil, el doctor Cortezo, el maestro Chapí, el Sr. Baldelli, el doctor Pulido, los generales Bascarán y Arana, el doctor Tierno, el pianista Sr. Tragó, el barítono Tabuyo, el Sr. Vázquez Mella, D. Ernesto García Ladevese; D. José María Alonso de Beraza, delegado de la Asociación en el Congreso Internacional de la Prensa; D. Eduardo de la Loma y otros muchos, cuyos nombres sería prolijo enumerar.

Los Sres. Cánovas del Castillo, Pi y Margall, Sagasta, duque de Tetuán, Tejada de Valdosa, el general Primo de Rivera, el conde de Montarco, D. Germán Gamazo y D. Venancio González, excusaron su asistencia por medio de expresivas cartas, en las que manifestaban su sentimiento por no poder concurrir a un acto al que tan de veras se asociaban. El arzobispo-obispo de Madrid-Alcalá no pudo asistir por encontrarse ausente de esta corte”<sup>993</sup>.

---

<sup>992</sup> “La solemnidad de anoche fue brillantísima, y bien merecen sus organizadores una sincera felicitación y un expresivo voto de gracias. El zaguán y la escalera del antiguo edificio de la Biblioteca Nacional estaban convertidos en hermosísimo jardín, lleno de preciosas plantas y frondosos arbustos. Las paredes hallábanse cubiertas de ricos tapices y la iluminación eléctrica era espléndida y deslumbradora. [...]

*Salón de actos.*- El mobiliario está sujeto al buen gusto del día, y lo constituyen cómodos divanes tapizados de *peluche* verde musgo con adornos de brodería metal y su armadura de nogal macizo y de estilo Enrique II, pudiéndose colocar 172 asientos, de gran elegancia y solidez. Los balcones tienen ricas colgaduras de *peluche* del mismo color, bordadas en metal, oro viejo y del mismo estilo Enrique II.

En la presidencia hay magníficos sillones de nogal, tallados, tapizados de *peluche* como las colgaduras. [...]. *Sala de Juntas directivas.*- El mobiliario de este salón es de nogal y roble, las butacas y sillas están forradas con *peluche* oro viejo, y su estilo es de muy buen gusto.

*Salón de lectura.*- Las sillas y sillones son completamente lisos, de baqueta, con clavos antiguos, grandes, estilo Felipe II; los divanes son de almohadones y forrados de paño azul; tiene dos grandes mesas de lectura, forradas también de paño azul y además, dos pupitres escritorios.

*Biblioteca.*- Sillas y sillones de cuero y estilo Enrique II, con dos mesas de la misma época.

*Secretaría.*- Estantes decorados con sencillez, pero que son muy elegantes, y reúnen todo lo preciso para el objeto a que están destinados. El encargado del decorado y construcción de todo el mobiliario, tanto en la parte de ebanistería como de tapicería, ha sido el conocido industrial y fabricante de esta corte D. Antonio Vallejo. “Asociación de la Prensa. La fiesta de anoche”. *La Época*, año XLVIII, nº 16502, lunes 11-V-1896.

<sup>993</sup> *Ibidem*.

El acto inaugural dio comienzo con los discursos leídos por el Presidente de la Asociación de la Prensa, Miguel Moya y el Ministro de Fomento, el Sr. Linares Rivas. A continuación comenzó la velada literario musical de la que el periódico *La Época* destaca la composición de Peña y Goñi sobre motivos de zarzuelas de Barbieri. Resulta lógico que la reseña destaque la obra de Peña y Goñi, ya que el periodista y compositor fue colaborador habitual del diario *La Época* durante el año 1896. Las referencias a Tragó en esta crítica son muy breves. Se destaca en términos generales su buena interpretación.

“Velada literaria y musical

La que empezó enseguida fue notable por muchos conceptos.

El Sr. Tabuyo cantó muy bien un zortzico y una canción de Tosti; Vital Aza dio a conocer unas preciosas quintillas; Ramos Carrión, un cuento muy notable; Tragó tocó al piano, con el arte que le distingue, una *sonata* y una *balada* de Chopin y una *rapsodia* de Liszt; y Felipe Pérez leyó la ingeniosísima revista cómica que hoy publica *el Liberal*.

La velada terminó con una novedad de extraordinario mérito, y que fue coronamiento verdaderamente digno de una fiesta tan brillante.

Peña y Goñi, nuestro querido compañero, y Arín, el distinguido profesor del Conservatorio, tocaron en el piano, a cuatro manos, una hermosísima *fantasía* sobre motivos de zarzuelas de Barbieri.

Esta *fantasía*, compuesta de un modo admirable por el mismo Peña y Goñi, gustó extraordinariamente, y valió a nuestro buen amigo (como autor y como intérprete), y al Sr. Arín, ruidosos y prolongados aplausos.

A la reunión de ayer no asistió el bello sexo. Pero conste que la Asociación de la Prensa está resuelta a limitar la exclusión de las señoras al acto inaugural celebrado anoche [...]”<sup>994</sup>.

*El Imparcial* también elogia concisamente la perfección con la que Tragó realizó su interpretación:

“[...] Se pronunciaron discursos y leyeron poesías los señores Vital Aza, Ramos Carrión, y Felipe Pérez. Cantaron los Sres. Baldelli y Tabuyo y ejeculó varias piezas al piano con la perfección admirable en él característica el Sr. Tragó. Para fin de fiesta el Orfeón Madrileño cantó con gran afinación, siendo muy aplaudido y felicitado su director el maestro Alvira [...]”<sup>995</sup>.

*La Correspondencia de España* realiza una extensa crónica en la que comenta con detenimiento el desarrollo del acto inaugural. Sin embargo en su reseña sobre el concierto no hace ninguna alusión a Tragó. Se nombra la actuación de otros intérpretes como Tabuyo, Baldelli o Peña y Goñi.

“[...] Después de estos discursos obligados y de rúbrica, comenzó la parte más amena de la fiesta.

---

<sup>994</sup> *Ibidem*.

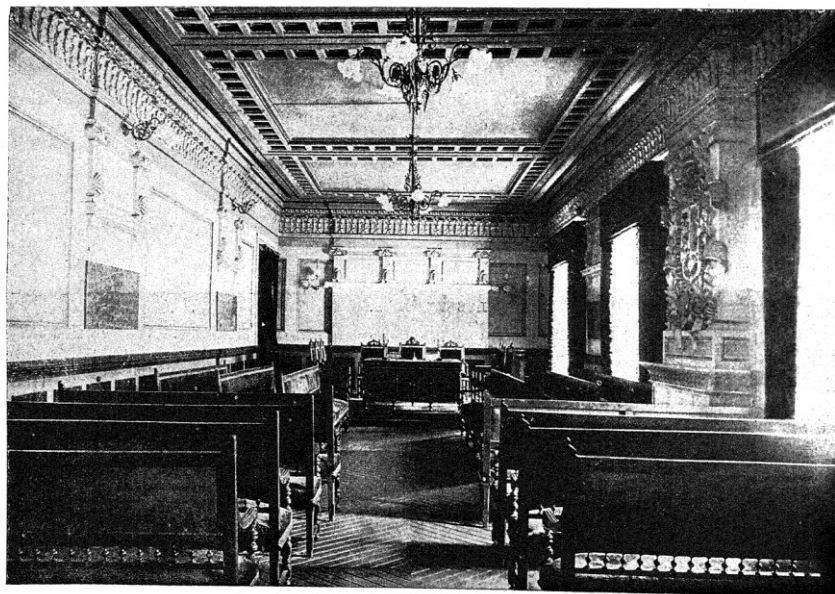
<sup>995</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10422, lunes 11-V-1896.

El barítono Sr. Tabuyo cantó admirablemente el zortzico de *El pañuelo rojo*, acompañándole al piano el Sr. Peña y Goñi; Vital Aza leyó una graciosísima improvisación “meditada”; Ramos Carrión leyó también un precioso cuento, y Felipe Pérez una ingeniosa revista, donde baraja con mucha gracia todos los títulos de los periódicos madrileños.

Baldelli, el caricato predilecto del público madrileño, hizo las delicias de la concurrencia cantando varios trozos musicales con la maestría que le es característica.

Terminó este improvisado programa con un potpourri sobre motivos de las zarzuelas del inolvidable Barbieri, pieza inédita de los maestros Peña y Goñi y Arín [...]”<sup>996</sup>.

*La Ilustración Española y Americana* tampoco nos informa sobre la interpretación de Tragó. Comenta brevemente la actuación de Tabuyo y Baldelli y centra su crónica en describir las funciones y la decoración de las salas que configuran la nueva sede. “[...] Acabados estos discursos, comenzó la segunda parte de la velada, mitad literaria y mitad musical, y muy agradable toda ella. Cantó el barítono Sr. Tabuyo un hermoso y conocido zortzico, y cantó también Baldelli, con gran contento de los presentes, que le oyeron con el gusto de siempre [...]”<sup>997</sup>. Este periódico ofrece un grabado del Salón de Actos, situado en la sala de índices de la antigua Biblioteca Nacional<sup>998</sup>. Se elogia la donación realizada por la Reina de libros para la nueva biblioteca de la Asociación y se valora la labor realizada por los Sres. Perpén, Soldevilla, Celada, Kéller y Pérez, organizadores de la sesión.



MÁDRID.—ASOCIACIÓN DE LA PRENSA.—SALÓN DE ACTOS DE LA ASOCIACIÓN, RECIENTEMENTE INAUGURADA.  
(De fotografías.)

<sup>996</sup> “Asociación de la Prensa. La fiesta inaugural”. *La Correspondencia de España*, año XLVII, n° 13975, lunes 11-V-1896.

<sup>997</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XL, n° XIX, 22-V-1896, p. 299.

<sup>998</sup> La imagen del salón de actos se encuentra en *La Ilustración Española y Americana*, año XL, n° XIX, 22-V-1896, p. 308.

La Asociación de la Prensa programa una serie de veladas y conferencias que se desarrollarán a lo largo de la primavera de 1896. El Ministerio de Hacienda había concedido a la Asociación una aportación económica para sufragar los gastos de estos ciclos de conferencias y también para clases de carácter gratuito, que se empiezan a impartir en la Asociación después de inaugurar su sede. Entre las actividades programadas se realiza una conferencia concierto ofrecida por Peña y Goñi y Tabuyo el 24 de mayo. El tema a tratar en la misma eran los “aires populares vascongados”. Además de los cantos interpretados por Tabuyo alusivos al tema del discurso, se interpretó, con la colaboración de Arín, la *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas de Barbieri* de Peña y Goñi, que tanto éxito había obtenido en la sesión inaugural<sup>999</sup>. Se organizan conferencias que pronuncian destacados políticos de la época, como la ofrecida por Práxedes Mateo Sagasta “Historia íntima de la revolución de 1868”; o la de Segismundo Moret titulada “Algunas aplicaciones de la teoría de la evolución a la política contemporánea”<sup>1000</sup>. A estas actividades celebradas en la sede de la Asociación hay que añadir varios conciertos en teatros madrileños. A principios de la temporada estival de 1896 se realizan dos funciones a beneficio de la entidad. La primera de ellas se celebra el 2 de julio en el Teatro del Príncipe Alfonso, en ella se interpretan varias zarzuelas. Dos días más tarde se realiza otra sesión en el Teatro del Buen Retiro en la que colabora la Sociedad de Conciertos y los maestros Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Gerónimo Giménez<sup>1001</sup>.

Las tareas programadas por la Asociación para esta temporada finalizan con otra velada literario musical celebrada el 8 de julio de 1896 en la sede de la corporación. En ella toman parte Tragó y Baldelli en la parte musical y varios escritores en la literaria. La prensa nos ofrece el siguiente programa del concierto:

“Esta noche a las nueve se celebrará en el local de la Asociación de la Prensa la velada de clausura. Con esta fiesta quedan definitivamente cerradas las conferencias y veladas hasta el otoño.

He aquí el programa:  
Poesías.

---

<sup>999</sup> *La Época*, año XLVIII, nº 16515, lunes 25-V-1896.

<sup>1000</sup> *La Época*, año XLVIII, nº 16534, domingo 14-VI-1896; y *La Época*, año XLVIII, nº 16540, sábado 20-VI-1896.

<sup>1001</sup> *La Época*, año XLVIII, nº 16552, jueves 2-VII-1896; y *La Época*, año XLVIII, nº 16553, viernes 3-VII-1896.

Lectura, por sus autores, de las composiciones festivas que han escrito expresamente para esta velada los Sres. D. Manuel del Palacio, D. Ricardo de la Vega, D. Sinesio Delgado, D. José López Silva, D. Rafael Solís, D. Javier de Burgos, D. Juan Pérez Zúñiga, don José Jackson Veyán, D. Tomás Luceño y D. Felipe Pérez y González.

Concierto.

El eminente Tragó ejecutará al piano las siguientes obras:

Aria de la sonata en *fa sostenido menor*, Schumann.

*Campanella*, Liszt.

Barcarola en *fa menor*; y

Vals *Capricho*, Rubinstein.

El notable artista Sr. Baldelli cantará las siguientes piezas:

*Lo Zampognaro*, canción popular.

*Marechiare*, idem.

Sul margine d'un rio, Baldelli<sup>1002</sup>.

El programa de la sesión era extenso pues en él se aunaban una primera parte literaria bastante amplia con la segunda parte musical. Es quizás por este motivo, por el que el pianista escoge para la sesión cuatro piezas musicales de no muy grandes dimensiones. Tragó ya había interpretado estas obras en anteriores ocasiones. Recientemente había tocado la sonata nº 1 en *fa sostenido menor* op. 11 de Schumann en el concierto ofrecido junto al clarinetista Miguel Yuste. En esta ocasión el pianista no interpreta la obra en su totalidad, sino que escoge el segundo tiempo para esta sesión. La brevedad y dulzura del *aria* contrasta con la estructura grandiosa de otros tiempos de la obra. La *Barcarola en fa menor* op. 30 y el *Vals Capricho* de Rubinstein eran otras de las partituras que Tragó había incorporado recientemente a su repertorio. El pianista completaba su actuación con la célebre *Campanella* de Liszt. El famoso “caricato” Baldelli interpretó dos canciones populares napolitanas y una composición propia. En su actuación fue acompañado al piano por Antonio Peña y Goñi y José Tragó.

Las críticas de la sesión se ocupan más en comentar el desarrollo de la parte literaria y descuidan en cierta manera a la parte musical. *La Época* se limita a enumerar las obras ejecutadas por Tragó y Baldelli a la vez que valora positivamente la actuación de éstos. Por el contrario, los comentarios sobre las poesías declamadas son mucho más extensos.

“La fiesta literaria y musical que se celebró anoche en el Salón de actos de la Asociación de la Prensa fue notable por varios conceptos. Difícil es que pueda organizarse otra más variada ni más amena. El numeroso público que asistió a la velada la recordará siempre con gusto.

---

<sup>1002</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10480, miércoles 8-VII-1896.



En la parte literaria, Felipe Pérez y Rafael Solís leyeron preciosos versos de Ricardo de la Vega y Jackson Veyán.

El Sr. Loma, distinguido redactor de *El Liberal*, dio a conocer una inspirada poesía de Sinesio Delgado, acreditándose de excelente lector. Los aplausos que por tal concepto se le prodigaron no pudieron ser más justos.

Manuel del Palacio, Javier de Burgos y Pérez Zúñiga leyeron también ingeniosas composiciones.

La del Sr. Solís, ilustrado redactor de *El Tiempo*, escrita en fáciles y sonoras quintillas, es la obra de un verdadero poeta cómico, y gustó muchísimo.

Una *Conferencia* de Luceño, graciosísima desde el principio al fin, hizo pasar al público un rato delicioso y valió al autor de *Las recomendaciones* y de *El ilustre enfermo* tres o cuatro salvos de ruidosísimos aplausos.

López Silva alcanzó el triunfo mayor de la noche, con una composición inédita que es, seguramente, de lo mejor que ha escrito el inimitable y genial autor de *Los barrios bajos*. Los aplausos y las carcajadas de la concurrencia interrumpieron a cada instante la lectura y, al final, López Silva fue objeto de una prolongada e inolvidable ovación.

También alcanzó un éxito extraordinario Felipe Pérez, que puso término a la fiesta con unas gallardas quintillas, *Resumen de la temporada*, muestra brillante del envidiable ingenio y de la abundante vena poética del que es hoy, sin duda alguna el más fácil y el más fecundo de nuestros escritores cómicos.

La parte musical de la fiesta fue también notabilísima.

Tragó supo interpretar, de una manera maravillosa, el *aria* de la sonata en *fa sostenido menor*, de Schumann; la *Campanella*, de Liszt; la *barcarola en fa menor* y el *Vals brillante*, de Rubinstein, y Baldelli- muy bien acompañado al piano por Peña y Goñi- cantó admirablemente, con arte sumo y delicadeza exquisita, dos deliciosas canciones populares y el célebre *stornello Sull margine d'un rio*, del que es autor.

Ambos artistas fueron aplaudidos muchas veces con verdadero entusiasmo [...]”<sup>1003</sup>.

*El Imparcial* califica a la sesión con el término de “brillante”. No realiza ningún comentario sobre la interpretación de Tragó y destaca la interpretación de Baldelli en la parte musical. En la parte literaria subraya las composiciones de Felipe Pérez, una *Conferencia* en prosa de Luceño y una *Carta abierta* de López Silva. El periódico comenta que la sesión finalizó cerca de la media noche.

“Como estaba anunciado, anoche se celebró en los salones de la Asociación de la Prensa una velada literaria y musical que resultó verdaderamente brillante.

El local, decorado con elegante sencillez y perfectamente iluminado, estaba completamente lleno, y lo mismo la lectura de poesías que las piezas musicales, que cantó magistralmente Baldelli, acompañado al piano por el maestro Tragó y por el Sr. Peña y Goñi, fueron celebradas y aplaudidas unánimemente. [...]

El concierto resultó brillante, obteniendo, lo mismo Baldelli que los dos pianistas, muchos plácemes [...]”<sup>1004</sup>.

*La Correspondencia de España* realiza una reseña muy breve en la que ensalza las cualidades interpretativas de Tragó y Baldelli: “[...] Tragó y Baldelli contribuyeron a amenizar la sesión, luciendo el primero sus incomparables dotes pianísticas, y cantando

<sup>1003</sup> *La Época*, año XLVIII, n° 16559, jueves 9-VII-1896.

<sup>1004</sup> *El Imparcial*, año XXX, n° 10481, jueves 9-VII-1896.

el segundo como él sólo sabe hacerlo dos preciosas napolitanas y una sentida composición suya [...]»<sup>1005</sup>.

Después de la celebración de estas veladas el periodista Peña y Goñi escribe un artículo sobre Tragó en agradecimiento por la colaboración del pianista con la Asociación de la Prensa. En este artículo Peña y Goñi realiza un perfil biográfico sobre el pianista. Describe su personalidad y sus rasgos físicos. Califica a Tragó como el primer pianista de España y uno de los primeros de Europa; y lamenta que su excesiva modestia le impida darse a conocer ante auditorios extranjeros. Peña y Goñi relata los rasgos que caracterizan la ejecución de Tragó: la manera en la que conjuga una brillante ejecución con la capacidad de transmitir la sensibilidad de la música al público, la versatilidad para abordar todos los géneros de música y la naturalidad con la que vence las mayores dificultades técnicas.

“[...] Sería ridículo hablar de su mecanismo. Los pianistas que poseen el *cuero* del piano se cuentan a centenares; lo que poseen el *alma* del instrumento son rarísimos. A estos pertenece Tragó.

Tiene la soberana autoridad del *virtuoso*, para quien la ejecución material carece de secretos, y tiene la exquisita sensibilidad del poeta que ama y sufre, ríe y llora y comunica los sentimientos ajenos, convertidos en propios, al público que lo escucha extasiado.

Lo clásico y lo moderno: la grandeza épica de Beethoven, la pureza irreprochable de Mozart, la escolástica claridad de Mendelssohn, los punzantes acentos de Schumann, ese Leopardi del piano; los elegiacos cantos de Chopin, los desplantes románticos de Rubinstein, la elegancia y distinción supremas de Saint-Saëns; todos los géneros y todos los estilos tienen en el envidiable talento de Tragó, en su ductilidad asombrosa, un intérprete excepcional, lleno de originalidad y de encanto, *coqueluche*<sup>1006</sup> de las damas y oasis donde se refugian hoy los admiradores de la música *di Camera*.

Los triunfos que ha alcanzado Tragó en Madrid se cuentan por el número de conciertos que ha dado o en que ha tomado parte, conciertos en que se ha visto obligado casi a duplicar el programa, bien con la repetición de piezas, bien teniendo que ejecutar varias no anunciadas, que a tal extremo llega el entusiasmo del público cuando toca Tragó.

Y cuenta que jamás reclama un aplauso con contorsiones de circo ecuestre [...]

No; el hipocondríaco desconoce en absoluto la *pose*, conserva siempre en el piano una cuadratura material –si puedo expresarme así– que despoja de todo aparato a la mayor dificultad vencida. No se nota el esfuerzo, todo parece natural, lógico, fácil, al punto que oyéndole interpretar el trozo mas erizado de escollos de todo género, diríase que se entretiene con cualquiera sonatina de Dussek [...]»<sup>1007</sup>.

Peña y Goñi valora la gran labor realizada por Tragó en su clase del Conservatorio como docente de las nuevas generaciones de pianistas españoles.

---

<sup>1005</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVII, nº 14034, jueves 9-VII-1896.

<sup>1006</sup> Coqueluche (francés) : ser el preferido de.

<sup>1007</sup> Peña y Goñi, Antonio. “Tragó. Instantánea”, *El Porvenir*, año L, nº 15169, Sevilla, miércoles 14 –IV-1897. La prensa de Sevilla recoge este artículo de Peña y Goñi un año después cuando el pianista visita la capital andaluza para ofrecer varios conciertos.

“[...] En nuestro cada vez más desquiciado Conservatorio, la clase de Tragó es, como la de Mirecki y algún otro, la que representa la salud, el equilibrio, la sabiduría y el arte, lo que se enseña y lo que puede transmitirse.

Por eso, los discípulos de Tragó son legión y acuden a su cátedra ganosos de beber el buen gusto en el purísimo manantial del gran poeta-pianista cuya voz se escucha con fervor religioso y se difunde con desesperación de alguno que otro envidiosillo [...]”<sup>1008</sup>.

Finalmente dedica unas sentidas palabras de gratitud al pianista por su cooperación en los dos conciertos en la sede de la asociación periodística. Agradece la disposición y la voluntad de colaboración que manifestó el pianista para favorecer el desarrollo de estas sesiones. Peña y Goñi comenta las consultas que Tragó le realizó sobre las obras que había seleccionado para el programa de la segunda sesión. El pianista propone al periodista interpretar también el tercer tiempo de la sonata op. 11 de Schumann si éste estima que la ejecución del aria solamente es insuficiente.

“[...] Tal es, descrito *grosso modo*, en pocas y malas líneas, el célebre artista que ha honrado con su concurso las dos veladas celebradas hasta ahora en la Asociación de la Prensa y volverá a honrarlas cuantas veces lo juzguemos necesario.

Cargado, como lo está, de laureles, Tragó se halla a la disposición de nuestra Sociedad, no por móviles que otros podrán tener y no hay para qué señalar ahora, sino con la buena voluntad, el entusiasmo y la discreción que son norma de su conducta en todos los asuntos artísticos.

¡Cuántos, en el lugar de Tragó, harían valer sus méritos y nos obligarían a esos halagos de amor propio, que nunca parecen excesivos cuando se trata de celebridades!

Pero con él no hacen falta. Tragó es uno de los nuestros, un compañero más, cuya mayor ventura estriba en acrecentar con su inapreciable cooperación la brillantez de nuestras veladas.

A propósito del programa que ejecutó en la última, en medio de una continua ovación, me escribió hace pocos días:

“¿Le parece a usted bien así? Si quiere, también puedo tocar el *scherzo* de la sonata (la de Schumann). Si le parece a usted bien el programa, así lo dejaremos. En fin, ya sabe usted que puede hacerme las observaciones que quiera, para que la cosa resulte lo mejor posible.”

Tengo la seguridad de interpretar fielmente (¡algo he de *interpretar* yo también!) los sentimientos de la Asociación de la Prensa, trazando esta “instantánea” y mandando a Tragó el testimonio de nuestra admiración, de nuestra gratitud y de nuestro cariño”<sup>1009</sup>.

La Junta Directiva de la Asociación de la Prensa manifiesta también su gratitud hacia las personas que contribuyeron al desarrollo del acto de inauguración del local de la Asociación. La junta agradece su colaboración a los intérpretes de la velada musical. En las actas de la entidad se constata la concesión de un voto de gracias a todos ellos. También se hace referencia a los desvelos de Peña y Goñi para conseguir un piano para la Asociación; instrumento que probablemente fue el utilizado tanto por el periodista como por Tragó para ejecutar las obras de estas sesiones.

---

<sup>1008</sup> *Ibidem*.

<sup>1009</sup> Peña y Goñi, Antonio. “Tragó. Instantánea”, *El Porvenir*, año L, nº 15169, Sevilla, miércoles 14 –IV– 1897.

“[...] El Señor Moya manifestó después que el Señor Peña y Goñi se había encargado de buscar un piano para la Asociación, cuyo coste fuera insignificante [...] Propuso el Señor Perpén y así se acordó que el día diez de Mayo del año próximo y los sucesivos, se celebre una fiesta en conmemoración de la inauguración del domicilio social. A propuesta del Señor Moya se concedió un voto de gracias a los Señores Perpén, Celada, Kéller, Pérez (D. Magui), Peña y Goñi, Arimón, Tabuyo, Baldelli, Tragó, Ramos Carrión, D. Vital Aza, Pérez y González y Zozaya por haber contribuido a la brillante inauguración del local de la Asociación [...]”<sup>1010</sup>.

#### 5.3.2.4. Los conciertos en San Sebastián, Biarritz y Bilbao.

En el mes de agosto José Tragó viaja al País Vasco para pasar, como tenía por costumbre, las vacaciones de verano. El pianista aprovecha su estancia en esta tierra para ofrecer varios conciertos. El primero de ellos se celebra el 10 de agosto en el Casino de San Sebastián. En esta velada el pianista interpreta el segundo concierto en *sol menor* op. 22 de Saint-Saëns, acompañado por una orquesta dirigida por el maestro Goñi. Tragó había tocado este concierto en anteriores ocasiones, la más reciente había tenido lugar en 1895, con motivo del segundo ciclo de *sesiones de música clásica de piano*. Tragó interpretó en el concierto varias piezas para piano solo, que formaban parte de su repertorio habitual durante los últimos años. Estas obras eran la Tercera balada en *la bemol mayor* op. 47, el nocturno en *fa sostenido menor* y el vals en *la bemol* de Chopin. También tocó obras de otros compositores como *El pájaro profeta* n° 7 de las *Escenas del Bosque* op. 82 de Schumann y la *Campanella* de Liszt. Para corresponder a los aplausos del público el pianista ofreció fuera de programa la *Serenata Española* de Ketten y un *Vals* de Rubinstein. En el programa de la velada figuraba además de las obras interpretadas por Tragó, la *Invitación al vals* op. 65 de Antón Weber ejecutada por la orquesta.

En el Casino de San Sebastián se celebraban durante el mes de agosto varios conciertos. En estas sesiones participaba habitualmente la orquesta dirigida por el maestro Goñi.

---

<sup>1010</sup> “Sesión del día 13 de Mayo de 1896”. Asociación de la Prensa de Madrid. Libro de Actas de la Junta Directiva. Febrero 1895- enero 1905.

Los miembros de la junta directiva de la Asociación de la Prensa durante los años 1895 y 1896 fueron los siguientes: Presidente: Miguel Moya; Vicepresidente 1º: Guillermo Rancés, marqués de Casa Laiglesia; Vicepresidente 2º: Conrado Solsona; Censor: Alfredo Vicenti; Tesorero: Rafael Gasset; Secretario 1º: Fernando Boccherini; Secretario 2º: Eduardo Muñoz; Vocales: Ramón Cárdenas, Mariano Perpén, Antonio Martínez Soto y Fernando Soldevilla.

“Vienen obteniendo mucho éxito los conciertos clásicos que dirige en el Gran Casino de San Sebastián desde principios del verano el Mtro. Goñi.

Los programas son amenísimos y de importancia suma por el valor de la mayoría de las obras que los componen, algunas de las cuales se han oído en aquella ciudad por primera vez.

De la lectura de dichos programas recordamos las composiciones siguientes, que bastan por si solas para acreditar el buen gusto y acierto de la dirección:

*Suite Algérienne* de Saint-Saëns, *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn, *Carnaval Romano* de Berlioz, *Leonora* (overtura) de Beethoven, *La Valkiria* (escena final) de Wagner, *Concierto en sol menor* de Saint-Saëns (ejecutado por el celebrado pianista Sr. Tragó), *Sinfonía en do menor* y *Sinfonía en re* de Beethoven, *Los Murmullos de la selva* de Wagner, *Invitación al vals* de Weber, *Patria* (overtura) de Bizet, *Muerte de Isolda* de Wagner, etc”<sup>1011</sup>.

La ciudad de San Sebastián ofrecía una nutrida oferta cultural durante la temporada estival. Durante el mes de agosto de 1896 actuaron en la ciudad artistas de la talla de Pablo Sarasate, la renombrada soprano del Teatro Real Regina Pacini o la actriz francesa Sarah Bernhardt. San Sebastián celebraba a mediados de agosto sus fiestas patronales de *La Asunción*. El magnífico ambiente artístico se completaba con la presencia de importantes figuras del toreo del momento como *Guerrita* y *Mazzantini*, que acudían para participar en la temporada taurina.

El crítico Antonio Peña y Goñi había nacido en la ciudad donostiarra y solía regresar a su localidad natal para disfrutar de las vacaciones de verano. El escritor envía crónicas periódicamente al diario madrileño *La Época*. En ellas informa sobre los acontecimientos más relevantes del verano en San Sebastián. En dos de estos artículos Peña y Goñi hace referencias al concierto ofrecido por Tragó en el casino.

En la primera de estas crónicas el periodista comenta las dificultades con las que se encontró Tragó para organizar este concierto. Además de los impedimentos que realizaron algunas Sociedades locales, el pianista tuvo bastantes problemas para conseguir un piano para el concierto. Finalmente una señora particular, Emilia Brunet de Balbás, cedió al concertista su Erard para la ocasión. Peña y Goñi considera que Tragó interpretó el concierto de Saint-Saëns de una manera prodigiosa. Para el periodista la interpretación de Tragó aúna la ejecución impecable con una gran inspiración.

“[...] A pesar de todos los pesares, Tragó dio su concierto y obtuvo un ruidoso triunfo, mantuvo a su selectísimo auditorio, que llenaba el salón de fiestas, bajo el poder de un arte incomparable, y fue objeto de todos los halagos que pueden ofrecerse a una eminencia de

---

<sup>1011</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 207, 30-VIII-1896, p. 127.

verdad, a un artista que reúne, por raro privilegio, los atractivos de una ejecución material impecable y la magia de una inspiración personal.

Interpretó el concierto en *sol menor* de Saint-Saëns de un modo verdaderamente prodigioso, colocándose a la altura de esa obra maestra en que el gran compositor francés ha hecho derroche de la distinción admirable, de la técnica sabia y pura, de una claridad, mendelssohniana, sin ser pedante jamás, que son sus cualidades nativas.

El resto del programa se compuso de piezas de Chopin, Liszt, Schumann, y otras de Rubinstein y Thalberg que Tragó tuvo que añadir, para acallar las ovaciones que lo saludaban indefectiblemente al terminar la ejecución de las obras.

- ¿Se ha aburrido usted?- me preguntó cuando finalizó el concierto.

- Si, me aburrí, como se aburría todo el público; me aburrí, al pensar que esos regalos de los dioses se saborean de tarde en tarde, quizá porque, prodigados, serían un consuelo excesivo para las naturalezas impresionables [...]

Vaya ahora el *mot de la fin*. A no haber sido por el corazón de artista de una distinguidísima dama, de Emilia Brunet de Balbás, que, enterada de la odisea de Tragó, acudió inmediatamente en su auxilio, poniendo su piano a la disposición del gran concertista, quizá Tragó se hubiese marchado *insalutato hospite*, mejor dicho, lo hubieran mandado algunos con la música a otra parte.

Sin comentarios y punto final”<sup>1012</sup>.

Unos días más tarde el periodista realiza una extensa crónica en la que comenta las celebraciones realizadas en la ciudad con motivo de las fiestas de *La Asunción*. Peña y Goñi realiza un amplio comentario sobre el desarrollo de la temporada taurina en la ciudad, ya que además de crítico musical era también comentarista taurino. A continuación comenta más detalladamente las gestiones que tuvo que realizar el pianista para conseguir un instrumento adecuado para el concierto. Peña y Goñi relata cómo en un principio Tragó contaba con un piano que le enviaría la propia casa Érard, sin embargo la cuantiosa suma de dinero que la fábrica pedía por su utilización hizo que Tragó buscara otros instrumentos. Los impedimentos fueron tan cuantiosos que el propio Peña y Goñi le ofreció su piano, aunque hubiera que transportarlo desde Madrid.

“[...] La afirmación de que Tragó había estado a punto de ser mandado con el piano a otra parte, ha causado profunda indignación en algunas naturalezas sobradamente sensibles y acostumbradas, por lo visto a las irresponsabilidades e inviolabilidades del régimen autocrático. Tragó llegó aquí confiado en que cierto instrumento que la casa Érard había arreglado poco ha, le sería facilitado in continente, según le escribió mister Blondel, director de la casa referida.

Y se encontró con que le pedían 500 pesetas por el susodicho piano. Llamó entonces a otra puerta, y contestáronle que la montaña no podía ir a Tragó, pero que Tragó podía ir a la montaña y dar un concierto en el domicilio del dueño del piano en cuestión. Quedaba otro piano Érard de los tres que el concertista conceptuaba a propósito para el concierto del Casino, y el propietario del instrumento dijo a Tragó:

- Aquí lo tiene usted, pero le advierto que *está muy cascado y que habrá que sacarlo por el balcón*. [...]

Se le ofrecieron otros pianos ¡Ya lo creo! Yo mismo le ofrecí el mío, aunque hubiera que traerlo de la corte a gran velocidad; pero no se trataba de invitaciones particulares y de instrumentos poco idóneos para el objeto, sino de unos pocos muy contados, que reunían las condiciones apetecidas para el local del Gran Casino, puesto que el que Mr. Blondel creía tan

---

<sup>1012</sup> Peña y Goñi, Antonio: “Crónicas veraniegas. Aires Guipuzcoanos”, *La Época*, año XLVIII, nº 16595, viernes 14-VIII-1896.

fácil de obtener, tratándose de un artista como Tragó, quedaba descontado por la incalificable petición de *500 pesetas*, hecha por una Sociedad que se llama artística y pasa por tal.

Resumen: sin la carta de la casa Erard, es probable que Tragó hubiese traído un piano o renunciado al concierto; y gracias al ofrecimiento de una dama distinguidísima, de Emilia Brunet de Balbás – vuelvo a nombrarla aunque pese a algunos- pudo contar con un piano adecuado a las condiciones del salón del Casino, dar en él el concierto y alcanzar señaladísima victoria.

No soy yo sólo quien comentó el hecho. Un periódico de la localidad dijo acertadamente que el concierto de Tragó estuvo a punto de no verificarse *por cosas que vale más enterrarlas*.

Queden, pues, enterradas y *amén* [...]”<sup>1013</sup>.

Días después, el 22 de agosto, Tragó ofrece un concierto privado en el Palacio Real de Miramar de San Sebastián. Este emplazamiento era la residencia de verano de la familia Real Española; y en él estaba pasando sus vacaciones estivales la Reina Regente M<sup>a</sup> Cristina. El pianista había solicitado días antes ser recibido en audiencia por la Reina. Para ello entrega dos tarjetas de visita con su nombre y con dos direcciones correspondientes a su domicilio habitual de Madrid y al eventual de San Sebastián.

“José Tragó  
Calle de Recoletos, 19, 2<sup>o</sup>”

“José Tragó  
Calle de Recoletos, 19, 2<sup>o</sup>  
[Escrito a lápiz] (Calle de Sn. Marcial n<sup>o</sup> 13, pral.)”<sup>1014</sup>.

La Reina recibe al pianista el día 13 de agosto de 1896 junto a otras personas. Entre ellas representantes de algunas instituciones españolas como los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios, la Real Archicofradía de San Roque, el Club Cantábrico de San Sebastián, y también varios particulares que deseaban mostrar sus respetos a la soberana.

“MAYORDOMÍA MAYOR DE S. M.  
Palacio 13 de Agosto de 1896  
Tienen permiso para presentarse a Su Majestad la Reina Regente (q. D. g.) hoy día de la fecha a las dos de la tarde.  
D. Casimiro López y Sr. Sacerdote que le acompaña.  
D. Alfonso Ortiz y comisión que le acompañe.  
Sres. Vizcondes de Montserrat y hermana.  
Sra. de Triana e hija.  
D. Joaquín Escoriaza y Sra.  
D. José Machimbarrena

---

<sup>1013</sup> Peña y Goñi, Antonio: “Crónicas veraniegas. Scherzo estival”, *La Época*, año XLVIII, n<sup>o</sup> 16601, viernes 21-VIII-1896.

<sup>1014</sup> Estas tarjetas de visita se encuentran en el Archivo de Palacio Real. Reinado de Alfonso XIII, Sección Audiencias. Caja 8633, documentos de Miramar 1896. Audiencia del 13-VIII-1896.

D. José Tragó

Fray Benito Menni, Superior de los Hermanos de San Juan de Dios en España.

[Firmado: El Duque de Medinasidonia]<sup>1015</sup>.

Durante el transcurso de esta recepción la Reina manifiesta a Tragó sus deseos de escucharle en una sesión privada en el Palacio de Miramar. El pianista accede a la petición y toca días después ante la reina y la servidumbre de Palacio. Entre las obras que interpretó figuraban piezas del repertorio de sus últimos conciertos como el segundo tiempo, *Aria*, de la sonata nº 1 en *fa sostenido menor* op. 11 de Schumann, la *Barcarola en fa menor* op. 30 de Rubinstein o la *Marcha fúnebre* de la sonata en *si bemol menor* de Chopin. Tragó había tocado varias obras del programa días antes en el concierto en el Casino de San Sebastián. Este era el caso del *nocturno* y la *balada en la bemol mayor* de Chopin, *El pájaro profeta* de Schumann y la *Campanella* de Liszt. Tragó interpretó también la *rapsodia* nº 12 en *do sostenido menor* de Liszt, y el estudio *La Fileuse en fa sostenido* op. 157 nº 2 del compositor alemán Joachim Raff. Tragó había interpretado en otras ocasiones pequeñas piezas para piano de este autor como el *Impromptu vals a la tirolesa* o una *Cavatina*. Sin embargo era la primera vez en que interpretaba esta melancólica página pianística, que en pocos compases describe a una muchacha sentada ante su rueda de hilar.

La prensa madrileña informa brevemente sobre este concierto y comenta que debido a la etiqueta de este tipo de sesiones Tragó no obtuvo aplausos; aunque la admiración y el entusiasmo eran perceptibles entre los concurrentes.

“Concierto en Palacio

*La Voz de Guipúzcoa* publica los siguientes pormenores sobre el concierto dado en el Palacio de Miramar por el pianista Tragó:

“Tragó tocó ante la Reina y la alta servidumbre, asistiendo sólo como invitado el duque de Tetuán.

De un modo magistral ejecutó en magnífico Steinway las obras siguientes:

*Aria* de Schumann, *Pájaro profeta* de Schumann, *Nocturno* y *Balada* de Chopin, *Barcarola* y un *vals de capricho* de Rubinstein, *La fileuse* de Raff, *Marcha fúnebre* de Chopin y la *Campanella* de Liszt.

La etiqueta de Palacio prohíbe los aplausos, pero al terminar todas las obras murmullos de admiración y entusiasmo salían de labios de las personas que asistieron al concierto, entre las que figuraban las condesas de Sástago, Mirasol, Martorell y marquesa de Miraflores, los generales Alameda, Polavieja, Martitegui y el duque de Medinasidonia.

A las once abandonó Tragó el Palacio de Miramar, complacidísimo de la acogida y de las frases de elogio que le tributó la Reina Regente<sup>1016</sup>.

<sup>1015</sup> Archivo de Palacio Real. Reinado de Alfonso XIII, Sección Audiencias. Caja 8633, documentos de Miramar 1896. Audiencia del 13-VIII-1896.

<sup>1016</sup> *La Época*, año XLVIII, nº 16604, lunes 24-VIII-1896.



“La corte en San Sebastián. Concierto en Miramar  
Invitado por S. M. la Reina el notable pianista Sr. Tragó, está dando ahora un concierto en el palacio Miramar. Asisten a la fiesta la Reina y sus augustas hijas y las condesas de Sástago y Mirasol, marquesas de Miraflores y Martorell, los generales Alameda, Polavieja, Martitegui y Herreros de Tejada y el duque de Medina Sidonia.  
El Sr. Tragó ha interpretado la *Rapsodia* número 12, de Liszt, *Balada en la* de Chopin y una barcarola y un vals de Rubinstein. El eminente pianista es muy felicitado por todos cuantos asisten al concierto. El martes próximo tocará en el Casino de Biarritz. Hoy ha estrenado en el concierto de Miramar un excelente piano Steinway”<sup>1017</sup>.

“San Sebastián 22 (7 tarde)  
Tragó tocó en Palacio la rapsodia 12 de Liszt, una balada de Chopin y una barcarola vals de Rubinstein. Sólo asistieron S. M. la reina, sus damas y la servidumbre de Palacio”<sup>1018</sup>.

Varios admiradores del pianista le invitan a celebrar un concierto en el Casino de la localidad francesa de Biarritz. La sesión tiene lugar el 25 de agosto de 1896 y a él acuden numerosas personas de la colonia española que veraneaban en Biarritz. El concierto se organizó con cierta precipitación, pues Tragó debía hallarse el día 29 de agosto en Bilbao para participar como jurado del Concurso de Orfeones, Bandas y Charangas que se iba a celebrar en la ciudad. Este apresuramiento en los preparativos impidió a los organizadores anunciar el concierto con la suficiente antelación. Ello tuvo como consecuencia que no asistiera una gran cantidad de público.

El programa del concierto en el Gran Casino de Biarritz conjugaba obras interpretadas por el pianista con otras ejecutadas por la orquesta dirigida por el señor Steck. Esta agrupación ofrecía habitualmente funciones musicales en el Casino durante la temporada de verano. Tragó toca en este concierto muchas de las obras que había interpretado en el Casino de San Sebastián; pues los organizadores habían pedido al pianista que repitiese en Biarritz el concierto ofrecido en la capital guipuzcoana.

El programa se componía de tres partes. La primera parte estaba formada por tres obras para orquesta, la obertura de *Mignon* de Ambroise Thomas, la *Danza de Anitra* (fragmento de Peer-Gynt) de Grieg, y el primer tiempo de la sinfonía nº 4 en *la mayor* op. 90 “italiana” de Mendelssohn.

---

<sup>1017</sup> *La Iberia*, año XLIII, nº1461, domingo 23-VIII-1896.

<sup>1018</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10525, domingo 23-VIII-1896.

En la segunda parte se ubicaba el concierto para piano y orquesta en *sol menor* op. 22 de Saint-Saëns, obra interpretada en San Sebastián. La última sección del concierto albergaba varias piezas para piano solo. Tragó vuelve a interpretar partituras ya tocadas en el concierto en San Sebastián como la tercera balada op. 47 de Chopin, el nocturno en *fa sostenido menor* op. 48 y el vals en *la bemol* del mismo autor. Interpreta también una barcarola de Rubinstein, composición muy presente en el repertorio de sus últimos conciertos. Tragó finaliza su actuación con una rapsodia de Liszt. El pianista solía terminar sus interpretaciones con obras del músico húngaro, ya que la dificultad técnica de éstas causaba gran expectación entre los asistentes. Por último la velada se clausuraba con la marcha de *El Profeta* de Meyerbeer interpretada por la orquesta.

El pianista añade tres obras más que no figuraban en el programa. Dos de ellas también habían sido ofrecidas como propina en el concierto de San Sebastián: la *Serenata española* de Ketten y el *Vals Capricho* de Rubinstein. Por último Tragó interpreta la *Zamacueca* de Ritter, obra que había tocado en conciertos del año anterior.

La revista *La Ilustración Musical Hispano Americana* se hace eco de la reseña publicada en el periódico *La Voz de Guipúzcoa* sobre el concierto. Esta crítica comenta de manera genérica el desarrollo del concierto. Se informa sobre las obras ejecutadas, la regular asistencia de público y el éxito conseguido por el intérprete.

“Leemos en La Voz de Guipúzcoa:

El concierto dado por Tragó en Biarritz fue otro triunfo más para el eminente artista.

En el concierto de Saint-Saëns que constituyó la segunda parte, y en la balada, nocturno y vals de Chopin, en la barcarola de Rubinstein y Rapsodia de Liszt, fue aplaudido con loco entusiasmo.

Al concierto acudió la colonia española en Biarritz, y si el salón no se llenó por completo, fue debido a la precipitación con que se organizó dicho concierto, por tener que ir a Bilbao.

El entendido y selecto público tributó al gran artista una merecida y entusiasta ovación.

Al final de la tercera parte tocó Tragó la *Serenata Española* de Ketten, alcanzando una estruendosa salva de aplausos.

Después tocó un precioso vals de Rubinstein y no cansado el público de escuchar al incomparable pianista, vióse este obligado a tocar una pieza más, que fue la *Zamacueca* de Ritter.

Y el auditorio no satisfecho todavía, porque de oír a Tragó nadie se satisface, aplaudió al coloso artista español con indecible entusiasmo.

La orquesta que dirige el maestro Sr. Steck, y que dicho sea de paso, se puso desinteresada e incondicionalmente a disposición del Sr. Tragó, ejecutó los números del programa con sin igual maestría, recibiendo justos aplausos”<sup>1019</sup>.

---

<sup>1019</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 208, 15-IX-1896, p. 135.

En agosto de 1896 el Ayuntamiento de Bilbao organiza un nuevo Gran Concurso Internacional de Orfeones, Bandas y Charangas en la ciudad. El certamen se celebra durante los días 29 y 30 de agosto. En él concurren 15 sociedades corales, 14 bandas de música y 5 charangas francesas. José Tragó participa de nuevo como jurado en el concurso y forma parte del jurado que valoraba la actuación de las bandas de música. Anteriormente, en el concurso celebrado en 1892, el pianista había integrado el jurado del concurso de charangas.

Los festejos organizados en agosto de 1896 adquirieron una mayor dimensión que en anteriores ocasiones. El Ayuntamiento de Bilbao había programado tres fiestas que se celebraron simultáneamente. Además del concurso de Orfeones, Bandas y Charangas, se realizaron en las mismas fechas unas fiestas euskaras en el Frontón Euskalduna y un congreso internacional de música sacra.

La estructura del Concurso de Orfeones, Bandas y Charangas era similar al celebrado en 1892. Las sociedades se dividían en tres divisiones y una división superior. A su vez éstas se subdividían en secciones dependiendo de la categoría de las agrupaciones. El carácter “internacional” al que alude la denominación del concurso hace referencia a la participación de agrupaciones francesas, ya que en este certamen solamente concurrieron sociedades nacionales y galas. Entre los miembros del jurado había representantes de ambos países. Esta comisión tenía un presidente honorario español, José de Aranguren y un presidente francés Laurent de Rillé. Entre los demás miembros del jurado había músicos franceses como Pierre Gailhard, Vicent D’Indy, Gabriel Parés, Paul Vidal, Victor Lory, Charles Bordes, Albert Pinatel, y Paul Chabeaux. El jurado se completaba con veintiséis músicos españoles entre los que se encontraba el pianista madrileño. Sus nombres figuran escritos en un pequeño libro editado con motivo del concurso en el siguiente orden: Valentín M<sup>a</sup> de Zubiaurre, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, José Tragó, Valentín Arín Goenaga, Felipe Pedrell, Eduardo López Juarranz, J. J. Santesteban, Enrique Barrera, Joaquín Larregla, Ramón Garmendia, Fabián Furundarena, Eugenio Urandúrraga, Florencio Larrauri, José Luis Ansón, Castor Gorrichátegui, Federico García, Lope Alaña, Miguel Unceta, Manuel

Villar, Enrique de Diego, Anselmo Azurmendi, Aureliano Valle, Vicente Lozano, Federico Olivares, José Sainz Basabe<sup>1020</sup>.

Las actividades del certamen se dividieron en dos días. El sábado 29 de agosto se celebró a las siete y media de la mañana los concursos de lectura a primera vista de los orfeones, bandas y charangas. Dos horas más tarde se realizaba el concurso de ejecución de las diferentes sociedades y a las dos y media de la tarde el concurso de honor de orfeones.

Debido a la cantidad de agrupaciones participantes los concursos se celebraron simultáneamente en varios emplazamientos de la villa de Bilbao. Para favorecer la organización del certamen los miembros del jurado fueron divididos en varios grupos. De esta manera, los concursos de lectura y ejecución de los orfeones contaron con tres jurados, presididos por Laurent de Rillé, Valentín de Zubiaurre y Ruperto Chapí. La celebración de estos concursos se realizó en lugares como el local de la Sociedad Coral de Bilbao, el Salón de Actos del Instituto Vizcaíno, el Teatro Arriaga o el Teatro Circo.

Los concursos de bandas de música contaron con tres jurados, el primero presidido por Vicent D'Indy, el segundo por Tomás Bretón y el tercero por G. Parés. Tragó formaba parte del segundo jurado junto a los músicos franceses Lory y Chabeaux y al español Enrique de Diego. Estos certámenes se celebraron en el Teatro de Arriaga, Campos Elíseos, Kiosko del Arenal y el Kiosko de la Plaza Nueva. En el concurso de ejecución las bandas debían interpretar como pieza obligatoria la *Marcha Troyenne* de Berlioz, arreglada para banda por Mastio.

---

<sup>1020</sup> [s. n.] *Gran Concurso Internacional de Orfeones, Bandas y Charangas. Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao para los días 29 y 30 de agosto de 1896*, Bilbao, Imprenta de la Casa de la Misericordia, 1896, [p. 5]. El desarrollo del concurso queda recogido en esta obra, cuya ubicación se encuentra en la Biblioteca de la Diputación Foral de Vizcaya.

N.º DE ORDEN	NOMBRE DE LAS SOCIEDADES	DIRECTORES	EJECUTANTES	PIEZAS Ó COROS QUE EJECUTAN	AUTORES
<b>CAMPOS ELÍSEOS</b>					
<b>JURADO</b>					
Presidente, T. BRETÓN.—LORY.—CHABEAUX.—TRAGÓ.—UNCETA.—GARCÍA.—DIEGO.					
<b>Grupo C.</b>					
TERCERA DIVISIÓN, 2.ª SECCIÓN.—Premios: 1.º Medalla de Vermeil. 2.º Medalla de plata.					
1	L'harmonie de Verfeil . . . . .	Bonnefoy	38		
2	La Philharmonique de Montrégeau . . . . .	E. Barthe	55		
TERCERA DIVISIÓN, 1.ª SECCIÓN.—Premio: Medalla de Vermeil.					
1	Harmonie La Fleurantine . . . . .	Salières	42		
<b>Grupo B.</b>					
PRIMERA DIVISIÓN, 1.ª SECCIÓN.—Premio: Medalla de Vermeil.					
1	Regimiento Infantería de Garellano . . . . .	R. Pérez	50		
<b>Grupo A.</b>					
DIVISIÓN DE EXCELENCIA.—Premios: 1.º Palma de Vermeil. 2.º Id. id.					
1	Banda Municipal de Santander . . . . .	C. Pintado	58		
2	Academia Artillería de Segovia . . . . .	I. Urizar	40		
DIVISIÓN DE EXCELENCIA.—Premios: 1.ª Palma de Vermeil. 2.ª Id. id.					
1	Banque de 11 Régiment d'Infanterie à cheval . . . . .	E. T. Barnier	74		
2	Banque de l'École d'Artillerie de Toulouse . . . . .	J. Monnercau	80		

1021

N.º DE ORDEN	NOMBRE DE LAS SOCIEDADES	DIRECTORES	EJECUTANTES	PIEZAS Ó COROS QUE EJECUTAN	AUTORES
<b>CAMPOS ELÍSEOS</b>					
<b>JURADO</b>					
Presidente, T. BRETÓN.—LORY.—CHABEAUX.—TRAGÓ.—DIEGO.					
<b>Grupo C.</b>					
TERCERA DIVISIÓN, 2.ª SECCIÓN.—Premios: 1.º Medalla de Vermeil. 2.º Medalla de plata.					
1	Philharmonique de Verfeil . . . . .	Bonnefoy	38	Ouverture de la Reine d'un Jour	Adam
2	La Philharmonique de Montrégeau . . . . .	E. Barthe	55	Fantaisie sur L'Africaine	Meyerbeer
				Ouverture La Castillane	Borrel
				La Fontaine des Géants	Coquelet
TERCERA DIVISIÓN, 1.ª SECCIÓN.—Premios: 1.º Medalla de Vermeil. 2.ª Medalla de plata.					
1	Banda Municipal de Castro . . . . .	I. Marcos Espi	38	Sinfonía Elisabella	Rossini
2	Harmonie La Fleurantine . . . . .	Salières	42	Gran Marcha Triunfal	R. Roig
				Fantaisie Les Fantômes	Coquelet
				Fantaisie La Saunambule	Bellini
<b>Grupo B.</b>					
PRIMERA DIVISIÓN, 1.ª SECCIÓN.—Premios: 1.º Medalla de Vermeil. 2.ª Medalla de plata.					
1	Regimiento Infantería de Andalucía . . . . .	P. Iglesias	44	Ouverture de Cleopatra	Mancinelli
2	Regimiento Infantería de Garellano . . . . .	R. Pérez	50	Bailables de la ópera Feramors	Rabstein
				Ouverture del Tannhäuser	Wagner
				Ouverture Luz	Arbós
<b>Grupo A.</b>					
DIVISIÓN DE EXCELENCIA.—Premios: 1.º Corona de Vermeil. 2.º Palma de Vermeil.					
Pieza impuesta: <b>Marcha Troyenne, de Berlioz</b> , arreglada para banda por Mastio.					
1	Banque de 11 Régiment d'Infanterie à cheval . . . . .	E. T. Barnier	74	Grande fantaisie sur l'opéra Sigurd	Reyer
2	Banque de l'École d'Artillerie de Toulouse . . . . .	J. Monnercau	80	Prélude du 1.º acte de Faust	Gounod

1022

<sup>1021</sup> Certamen de bandas de música. Concurso de lectura a primera vista. [s. n.] *Gran Concurso Internacional de Orfeones, Bandas y Charangas*...., [p. 16].

<sup>1022</sup> Certamen de bandas de música. Concurso de ejecución. [s. n.] *Gran Concurso Internacional de Orfeones, Bandas y Charangas*... [p. 18].

Los concursos de charangas se realizaron en el Teatro Circo, en el Frontón de la Amistad y en la Plaza de Trueba y los presidentes de los respectivos jurados eran el francés Paul Vidal y Eduardo López Juarranz. Una vez finalizados todos los concursos de la mañana el jurado en pleno se reunía bajo la presidencia de Laurent de Rillé para presenciar el Gran Concurso de Honor de Orfeones. Las cinco sociedades que concurrieron al premio de honor del concurso debían interpretar como obra obligada la partitura de Laurent de Rillé titulada *Super Flumina*. El primer premio, consistente en 5000 pesetas y una corona de vermeil, fue concedido al Orfeón Pamplonés. La sociedad coral de Limoges fue distinguida con el segundo premio y el tercero fue adjudicado al Orfeón Vitoriano<sup>1023</sup>.

La prensa local comenta el desarrollo del primer día del concurso de bandas de música e informa sobre los premios conseguidos por las agrupaciones.

#### “BANDAS DE MÚSICA

Concurso de lectura a primera vista. En el Teatro de Arriaga.- Jurado: presidente, Mr. Vicent d'Indy; vocales los señores Pedrell, Pares, Basabe, Alaña y Furundarena.

En el grupo C lucharon las bandas Santa Cecilia, de Zumárraga, y Santa Cecilia, de Ezcaray, a las cuales les fue adjudicado respectivamente el primero y segundo premios, (medalla de vermeil y medalla de plata).

---

<sup>1023</sup> “BILBAO. Concurso de Orfeones

Ayer se verificó el concurso de honor de orfeones, al cual acudió una numerosa y distinguida concurrencia.

A las tres de la tarde, o sea con media hora de retraso sobre la anunciada, se presentó el jurado, ocupando el palco de la presidencia y los laterales.

El concurso dio principio por el grupo C, cual fue disputado por los orfeones franceses titulados “Coral de Saint Loup” y “Enfants de Rieux”, llevándose el premio el segundo de éstos.

Ocho sociedades orfeónicas se presentaron a disputar los premios del grupo B.

El tribunal, después de prolongada deliberación; adjudicó el primer premio por 31 votos al orfeón francés “La Texta”.

El segundo, por 22 votos al Burgalés, creándose otro segundo premio para el orfeón francés de Livourne, a quien se le concedió por 17 votos.

La decisión del jurado fue acogida con grandes aplausos.

A disputar el gran premio de honor, consistente en 5000 pesetas y una corona de vermeil, se presentaron cinco sociedades corales.

Al terminar de cantar la primera, que correspondió hacerlo al Orfeón Pamplonés, la obra obligada, titulada “Super-flumina”, de Laurent de Rillé, este señor, presidente del jurado, fue objeto de una delirante y prolongada ovación.

El Orfeón Pamplonés se llevó la victoria por 32 votos de los 33 individuos que componían el jurado. ¡Hurra por Navarra!

A la sociedad coral francesa de Limoges, le fue adjudicado por 27 votos el segundo premio de honor consistente en 1500 pesetas y una palma de Vermeil, creándose un tercer premio consistente en un objeto de arte y diploma de honor, el cual fue adjudicado por unanimidad al Orfeón Vitoriano. [...]”. *El Nervión*, año VI, nº 1979, domingo 30-VIII-1896.

En la segunda sección estaba sola la banda del regimiento de Infantería de Valencia, la cual obtuvo el premio (medalla de vermeil).

A la banda Societé Philharmonique, de Mirande, le fue concedido el primer premio (una palma de vermeil) y el segundo premio (una medalla de plata) a L'avenir Musicale, de Saint Junien. Ambas lucharon en el grupo B, segunda división.

En la primera división de igual grupo estuvo sola la banda municipal de Vitoria, que obtuvo el premio (una medalla de vermeil).

En el grupo A, división excelencia, lucharon la Lyre Narbonnaise y Harmonie de Libourne, las cuales obtuvieron el primero y segundo premio respectivamente, (palmas de vermeil).

En los Campos Elíseos.- Jurado: Presidente, señor Bretón; y vocales, señores Lory Chabeause, Tragó, García y Diego.

La banda La Harmonia de Verfeil, que estaba sola en el grupo C, segunda sección, obtuvo el primer premio (una palma de vermeil).

En el grupo B lucharon las bandas de los regimientos de Garellano y Andalucía.

El jurado les concedió a las dos primeros premios (medallas de vermeil).

En el grupo A división excelencia, lucharon la banda municipal de Santander y la de Artillería de Segovia. El primer premio (palma de vermeil) le fue concedido a la de Artillería, de Segovia, y un segundo primer premio a la Municipal de Santander.

CONCURSO DE EJECUCIÓN.- En el kiosco del Arenal.- Jurado: presidente M. Vicent D'Indy, y vocales Sres. Pedrell, Basabe y Alaña.

En el grupo C tercera sección, lucharon la Banda Municipal de Orduña y la de Bermeo. Obtuvieron respectivamente el primero y segundo premios, que consistían en una medalla de vermeil y medalla de plata.

La banda del regimiento de Valencia, que estaba sola, obtuvo el primer premio (medalla de vermeil).

En el grupo B lucharon la banda de Irún y la Municipal de Vitoria. Esta obtuvo el primer premio (medalla de vermeil) y aquella el segundo (medalla de plata).

La Lyre Narbonnaise obtuvo el primer premio (una corona de vermeil) y la Harmonia de Libourne en la división de excelencia del grupo A.

En los Campos Elíseos.- La Philharmonique de Verfeil obtuvo el primer premio. Estaba sola en el grupo C. El premio consistía en una palma de vermeil.

La Harmonía La Fleurantine obtuvo el primer premio con ascenso. Estaba sola, por no haberse presentado la banda municipal de Castro.

En el grupo B lucharon las bandas de los regimientos de Andalucía y Garellano.

El jurado concedió el primer premio, con ascenso, a la de Garellano, y el segundo premio a la de Andalucía.

En el kiosco de la Plaza Nueva. – Jurado: presidente, Mr. G. Pares; y vocales, señores Furundarena, Larrauri y García.

A la banda de Santa Cecilia, de Zumárraga, le fue concedido el primer premio (una medalla de vermeil) y a la de Santa Cecilia, de Ezcaray, el segundo (medalla de plata).

Grupo B primera sección.- Primer premio (medalla de vermeil) a la Societé Philarmónique, de Mirande; y el segundo, medalla de plata, a L'avenir musicale, de Saint Junien.

El primer premio (una medalla de vermeil) le fue concedido a la banda del regimiento de Bailén, [...]

En el grupo A, división de excelencia, lucharon la Banda Municipal de Santander y la de la Academia de Artillería de Segovia. El jurado concedió el primer premio (una corona de vermeil) a la de Segovia y el segundo (palma de vermeil) a la de Santander [...]<sup>1024</sup>.

Los eventos del concurso continuaban el domingo 30 de agosto. Para este día se había programado el concurso de honor de las bandas y charangas del los grupos B y C a las ocho y media de la mañana. El concurso de bandas se celebró en los Campos

---

<sup>1024</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XXII, nº 7007, domingo 30-VIII-1896.

Elíseos. Las bandas del grupo C interpretaron como obra obligada un *Momento Musical* de Schubert arreglado para banda por Mariani; y las del grupo B *El sueño de una noche de verano* de A. Thomas, arreglado para banda por T. H. Barnier.

A las dos de la tarde todas las sociedades corales e instrumentales se reunieron para ofrecer un desfile por las calles de Bilbao hasta la plaza de Toros de Vista Alegre. En este emplazamiento tendría lugar el concurso de honor de las bandas y charangas del grupo A. Las piezas de interpretación obligada en esta ocasión eran la *Overtura de los Maestros Cantores* de Wagner, arreglada para banda por Jacob y la *Overtura de Les Francs-Jugues* de Berlioz, arreglada para charanga por Caudrón. En este certamen de honor resultaron vencedoras la banda de artillería de Segovia y la Charanga Sainte Cecile de Saint Emilion. Todo el jurado, entre cuyos miembros se encontraba Tragó, se reunió para presenciar este concurso de honor. Finalmente se celebró un Gran Festival musical en el que participaron las sociedades concursantes. Intervinieron también en representación de la ciudad anfitriona la Banda Municipal de Bilbao y la Sociedad Coral de la Ciudad, agrupaciones que no habían participado en el concurso por pertenecer a la localidad organizadora. La brillante jornada en la plaza de Vista Alegre concluyó con la distribución de premios a las sociedades.

“[...] A las dos de la tarde formaron todas las bandas, charangas y sociedades musicales en la Plaza Nueva, desde donde se dirigieron a la plaza de Vista Alegre por las calles de la Estación y de Hurtado de Amézaga.

Los balcones de las casas se hallaban engalanados con colgaduras, y en la carrera se situaron inmensa multitud de personas.

Las bandas y charangas marchaban ejecutando alegres pasodobles. El cuadro era hermosísimo.

La plaza de toros presentaba magnífico golpe de vista. Todas las localidades se hallaban ocupadas. [...]

Las barandillas de los palcos y de las gradas y la barrera y contrabarrera estaban cubiertas de colgaduras con los colores de las banderas de España y Francia.

En el centro del redondel se había levantado un artístico estrado, engalanado con los mismos colores.

La tribuna para el jurado, muy espaciosa y levantada sobre los toriles, estaba adornada con exquisito gusto. En el centro de la mesa fueron colocados los objetos de arte para el concurso, regalados por algunas sociedades y respetables personas de esta villa.

El desfile en la plaza resultó hermosísimo. Las bandas y orfeones, con sus banderas y estandartes a la cabeza, daban la vuelta al circo, saludaban al jurado y después iban a sentarse en los bancos destinados al efecto.

A las tres y media, el jurado en pleno, presidido por el ilustre maestro y compositor Mr. Laurent de Rillé, tomó asiento en la tribuna, y comenzó la fiesta por el concurso de honor de charangas del grupo Excelencia [...]<sup>1025</sup>.

---

<sup>1025</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XXII, nº 7008, lunes 31-VIII-1896.



Una vez finalizado el concurso, el Ayuntamiento de Bilbao y la comisión organizadora del certamen quisieron mostrar su agradecimiento a los miembros del jurado. Se ofreció en honor de éstos un banquete en el Hotel Terminus al que asistieron todos los integrantes tanto franceses como españoles del jurado. La prensa comenta el transcurso de esta velada en la que los señores Guillman, Tebaldini, Bretón, D'Indy, Planté, Pedrell, Valle y Monasterio pronunciaron elocuentes discursos en los que ensalzaban la labor artística de los miembros del jurado y la excelente organización de la ciudad anfitriona.

“Anoche se celebró en el Hotel Términus un suculento banquete en honor de los señores que componían el jurado durante el último gran concurso internacional de bandas y orfeones. [...] En el espacioso comedor de la planta baja habíase colocado la mesa en forma de herradura, sembrada de flores.

En el centro, y entre lazos caprichosos se veían dos banderas enlazadas de España y Francia, y en el otro extremo del salón lucían cintas con los colores nacionales de ambas naciones.

Ocupaba la presidencia el alcalde accidental señor Moreno Goñi, teniendo a su derecha al ilustre maestro francés Mr. Guillman, al tercer teniente alcalde señor Leguina, y a Mr. D'Inde, a la izquierda, al insigne Monasterio, al señor Basterra y al distinguido autor de “La Dolores”, señor Bretón.

El número de comensales eran unos 60 y todos vestían de rigurosa etiqueta.

Después del banquete, el señor Moreno Goñi, como alcalde accidental, brindó elocuentemente por los preclaros individuos del jurado que constituían una gran esperanza para el divino arte [...]”<sup>1026</sup>.

Dentro del programa de fiestas musicales de Bilbao se celebró el día 31 de agosto, un congreso internacional de música sacra organizado por la Asociación Isidoriana de Madrid, la Schola Cantorum de París y la Capella Antoniana de Padua. El congreso se celebra en las mismas fechas que el concurso de orfeones, bandas y charangas con la intención de aprovechar la estancia en Bilbao de músicos de renombre. Tragó forma parte de la representación de músicos que acuden a este congreso. La prensa nos informa sobre su asistencia junto a otros músicos españoles como Pedrell, Monasterio, Chapí, Zubiaurre y Arín.

“El día 31 del corriente se verificará en esta culta capital de Vizcaya un acontecimiento artístico de extraordinaria importancia. Por primera vez se encontrarán reunidos en solemne Asamblea los representantes de las tres grandes Asociaciones establecidas en los países de raza latina, para la restauración de la música religiosa.

Bilbao logrará congrega en dicho a algunos de los músicos más eminentes de la Europa contemporánea. Aquí se encontrarán: Tebaldini, gran compositor italiano y maestro de la capilla de San Antonio en Padua; Vincent D'Indy, el insigne músico francés, heredero de las glorias de C. Franck, y jefe de la nueva escuela francesa; Carlos Bordes, el presidente de la famosa *Schola Cantorum*, de Saint-Gervais, de París; el gran pianista Planté; Pablo Vidal, autor

---

<sup>1026</sup> *El Nervión*, año VI, nº 1981, martes 1-VII-1896.

de la célebre ópera *Guernica*, y el director de la Grande Ópera, M. Gailhard, y director de la Tombelle, y otros notables y célebres artistas extranjeros.

Nuestra patria se hallará también dignamente representada por el ilustre maestro Pedrell, director de la Asociación Isidoriana de Madrid; el insigne violinista Monasterio, director de nuestro Conservatorio de Música; los célebres maestros Chapí, Zubiaurre, Santesteban, Barrera, Arín y nuestro gran pianista el eminente Tragó.

El notabilísimo Orfeón Bilbaíno, auxiliará los trabajos de la Asamblea y hará oír las más escogidas composiciones de Victoria, Morales, Palestrina y otros grandes maestros de la música religiosa siendo casi seguro que termine unos de sus conciertos ejecutando la famosa obra de Wagner denominada *La cena de los Apóstoles*.

La Iglesia católica ha acogido el Congreso en cuestión con verdadero entusiasmo, y a él asistirán el arzobispo de Madrid Alcalá y los obispos de Salamanca y Vitoria. En representación del canto gregoriano figurarán los notables musicólogos P. Eustaquio de Uriarte y el abad de Silos [...]»<sup>1027</sup>.

Este congreso supuso la reunión por primera vez de representantes de tres importantes asociaciones que tenían como objetivo la restauración de la música religiosa: la Schola Cantorum de París, fundada por Charles Bordes en 1894; la Capella Antoniana de Padua, dirigida por Giovanni Tebaldini; y la Asociación Isidoriana, fundada, según López Calo, por Pedrell en Madrid en 1895<sup>1028</sup>. Esta entidad fue la primera asociación española de música sagrada. Pedrell la denominó *Asociación Isidoriana para la reforma de la música sagrada* y junto con ella fundó también la *Capilla Isidoriana*, agrupación musical que serviría de modelo para el desarrollo de la reforma de la música religiosa. Entre los miembros de esta Asociación Isidoriana se encuentran personalidades como las de José María de Cos, obispo de Madrid; Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, Eustoquio de Uriarte, Valentín Zubiaurre, Esperanza y Sola, Valentín Arín, Nicolás González Martínez y Eduardo Calvo<sup>1029</sup>. Es muy probable que Tragó formase parte de la misma pues mantenía una estrecha relación profesional con muchos de sus integrantes.

Esta asociación había propuesto una serie de objetivos como el de procurar que la música de iglesia se adaptara exclusivamente a fines litúrgicos, enaltecer el canto llano, promover el uso de la música vocal polifónica renacentista, fomentar la ejecución de música religiosa moderna y promover la música de órgano<sup>1030</sup>.

---

<sup>1027</sup> *La Época*, año XLVIII, nº 16607, jueves 27-VIII-1896.

<sup>1028</sup> López-Calo, José: "Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, Madrid, ICCMU, 2001, p. 300.

<sup>1029</sup> Virgili Blanquet, María Antonia: "La música religiosa en el siglo XIX español", en *La Música Española en el Siglo XIX*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, p. 402.

<sup>1030</sup> 1º Procurar que toda clase de Música de Iglesia se adapte siempre al espíritu y la letra de la Sagrada Liturgia, tratando de alejar en absoluto de los templos, por los medios que estén a su alcance, toda música inspirada en motivos y reminiscencias profanas.

La inauguración del congreso de música religiosa se celebró el día 31 de agosto por la mañana, en la Iglesia de San Vicente. Fue presidido por el Arzobispo de Madrid-Alcalá, José María de Cos y por el Obispo de Vitoria. Junto a ellos se encontraba el Gobernador Civil y representantes del Ayuntamiento de Bilbao. Varias personalidades pronunciaron discursos. El Padre agustino Eustoquio de Uriarte leyó una conferencia sobre el canto gregoriano, Felipe Pedrell habló sobre la música polifónico-vocal española, Charles Bordes leyó en francés una alocución sobre la música religiosa en Francia y Tebaldini en su exposición trató el tema de la reforma de la música religiosa en Italia. En los intermedios el Orfeón Bilbaíno dirigido por el maestro Valle interpretó varias obras gregorianas y polifónico vocales de Palestrina, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria entre otros autores. Para esta sociedad este concierto supuso uno de los actos más importantes de este año. Casi todas sus interpretaciones tuvieron que ser repetidas a instancias de los eminentes músicos allí congregados<sup>1031</sup>. El acto finalizó con unas palabras de agradecimiento hacia el Ayuntamiento de Bilbao pronunciadas por el Arzobispo de Madrid Alcalá y una exposición realizada por el Obispo de Vitoria sobre la historia de la música religiosa<sup>1032</sup>.

*La Ilustración Musical Hispano Americana* alberga entre sus páginas la reseña que sobre este acontecimiento realiza el musicólogo Rafael Mitjana. El compositor critica el

---

2º Enaltecer el canto llano y mejorar la manera de cantarlo, según las tradiciones gregorianas, como el más propio de la iglesia en general y muy particularmente de España.

3º Promover el uso de la música vocal polifónica en la que tanto brillaron los grandes maestros españoles del siglo XVI y fomentar, asimismo, la ejecución de la buena música religiosa moderna que, aprovechando todos los adelantos del arte, interprete fielmente los textos litúrgicos y eleve el alma a la contemplación de los sagrados misterios.

4º Procurar que la música de órgano se adapte a la índole y naturaleza de este instrumento y formar, en este sentido, un amplio repertorio para organistas". *La Música Religiosa en España*, nº 1, año 1, enero de 1896. Citado en Virgili Blanquet, María Antonia: "La música religiosa en el siglo XIX español"..., p. 402

<sup>1031</sup> "El tercer concierto tuvo lugar el día 31 de agosto en la quinta Parroquia, y es, sin duda, el acto más trascendental de este año y quizás uno de los más importantes llevados a cabo por el Orfeón en su larga y gloriosa carrera. [...] Bilbao fue el pueblo elegido para el congreso. ¿Al hacer esta elección, tuvieron en cuenta tan sólo el que en agosto y con motivo del concurso de orfeones y bandas se hallaban aquí reunidas todas aquellas eminencias musicales, o atendieron a que nuestro Orfeón era el único que hasta entonces había sacado del olvido aquellas joyas del arte musical religioso de los siglos XV y XVI y, por lo mismo, el que había de ejecutarlas con el debido acierto? Sean cualesquiera las causas que indujeran a escoger Bilbao para la celebración del Congreso, lo cierto e indudable es que a nuestra sociedad se debe esa gloria, como lo demuestra el hecho de haber contado con ella antes que con los mismos Jurados.

Respecto de la interpretación de las obras que en tan memorable ocasión cantasteis, sólo debemos decir que hubisteis de repetir casi todas a instancia de los esclarecidos músicos que os escuchaban; con esto queda hecho el mayor elogio [...]". Discurso de la Comisión Directiva de la Sociedad Coral de Bilbao. *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao*. Año 1896, pp. 4-5.

<sup>1032</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XXII, nº 7009, martes 1-IX-1896.

mal uso que se hace de la música en las funciones religiosas y la propagación de elementos profanos en la música litúrgica. Mitjana nombra en su extenso escrito algunas de las personalidades que han acudido a Bilbao con motivo de este congreso, aunque no menciona el nombre de Tragó.

“[...] Inútil sería demostrar el estado deplorable en que se halla la música religiosa en nuestros días. La mayoría de las veces, el templo se encuentra convertido en teatro, y en algunas ocasiones, escasas por fortuna, en algo peor. Lejos de cantar con voz serena y piadosa las grandezas del Señor y de la Religión, se llevan al santuario las melodías lascivas y profanas que se entonan en la escena, y con bastante frecuencia, se mezclan, en consorcio infame, las sublimes bellezas del canto gregoriano con las insulseces del café concierto. [...]

En efecto, en Bilbao se han congregado, por vez primera en el mundo, la *Schola Cantorum*, de París, representada por su ilustre presidente Alexandre Guilmant, el mejor organista de nuestros tiempos; por su vicepresidente el eminente compositor Vincent d'Indy, y por su notabilísimo director, el inteligente Charles Bordes, la *Capella Antoniana*, de Padua, la mejor escuela musical de Italia, después de la incomparable *Capilla Sixtina*, que envió en su nombre al eruditísimo maestro, gloria de la patria de la música, Giovanni Tebaldini; y a la moderna, pero no menos insigne *Asociación Isidoriana*, de Madrid, que tan grandes pruebas de su valer ha dado, el Viernes Santo del presente año, en la inolvidable función celebrada en la Catedral de esta corte, Asociación que preside el excelentísimo señor arzobispo de Madrid-Alcalá, y entre cuyos miembros figuran personalidades tan distinguidas como el señor marqués de Pidal, y los notables maestros de música señores D. Jesús de Monasterio, D. Felipe Pedrell, D. Valentín Zubiaurre, D. Valentín de Arín y otros [...]”<sup>1033</sup>.

La colaboración de Tragó en las actividades musicales bilbaínas continúa al día siguiente de haberse celebrado el congreso internacional de música sacra. El 1 de septiembre de 1896 el pianista interviene en una recepción ofrecida en los salones del Ayuntamiento de Bilbao en obsequio a los miembros del Instituto del Hierro y el Acero de Londres. Los integrantes del Instituto del Hierro y el Acero celebraban anualmente una reunión en la que discutían sobre temas referentes a las industrias minera y siderúrgica. En este año la ciudad elegida para realizar dicho encuentro había sido Bilbao. Con motivo de la llegada de la corporación inglesa, el Ayuntamiento de la ciudad organizó un variado programa de actos con los que agasajar a sus invitados.

Los ilustres huéspedes habían llegado a Vizcaya a bordo del buque inglés “Ormuz” el 31 de agosto. Su estancia en el País Vasco se prolongaría hasta el día 4 de septiembre. En este tiempo los miembros de la entidad inglesa tuvieron la oportunidad de conocer el desarrollo industrial vizcaíno y las costumbres de sus habitantes, además de celebrar su reunión anual, que en esta ocasión se realizó en el Salón de Actos del Instituto Vizcaíno. Entre los primeros actos organizados por el Ayuntamiento de Bilbao figuraban la visita

---

<sup>1033</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año IX, nº 209, 30-IX-1896, pp. 139-141.

a las obras del puerto exterior, unas regatas de traineras en Portugaleta y ya al anochecer un concierto en el Teatro Arriaga de Bilbao. En esta función tomarían parte entre otros el violinista Iburguren, la banda de artillería de Segovia y el Orfeón Bilbaíno dirigido por el maestro Valle, que interpretaría con gran éxito *La Cena de los Apóstoles* de Wagner.

Al día siguiente visitaron los altos hornos, asistieron a un partido de pelota en el que la Sociedad Coral de Bilbao cantó dos zortzicos que fueron muy aplaudidos por los asistentes. Como acto final de la jornada de este día el alcalde celebró a las nueve de la noche la recepción en el palacio municipal en la que tomaría parte Tragó. El programa de actos continuaba en los días posteriores con actividades como visitas a minas, a fábricas, una excursión a Guernica, en la que fueron acompañados por la Sociedad Coral, y una romería típica vasca.

La prensa local nos informa desarrollo de la recepción que tuvo lugar en el gran salón árabe del Ayuntamiento de Bilbao. A ella asistieron autoridades civiles, militares y personas de la alta sociedad bilbaína, siendo los invitados recibidos por el alcalde interino el Sr. Moreno Goñi y por el Gobernador Civil. Durante la recepción tuvo lugar el concierto en el que participaron el violinista Iburguren y Tragó. No sabemos con exactitud las obras que tocaron ambos intérpretes, ya que la prensa es muy poco explícita en este aspecto. Los periódicos comentan el título de alguna de las obras interpretadas por Tragó pero no mencionan ninguna de las de Iburguren.

Entre las composiciones que Tragó ejecutó en este concierto figuran una barcarola de Rubinstein y una rapsodia de Liszt. La prensa comenta que una vez finalizada la recepción el pianista ofreció en obsequio a varios de sus amigos algunas obras de concierto como el concierto nº 2 en *Sol menor* op. 22 de Saint-Saëns para piano y orquesta, un estudio de Chopin y una sonata de Schumann. Posiblemente esta última sea la sonata nº 1 en *fa sostenido menor* op. 11, obra que había tocado en sus últimas sesiones junto con el concierto de Saint-Saëns.

El periódico *El Nervión* elogia la brillante interpretación del pianista hasta el punto de considerarle al nivel de Antón Rubinstein, el pianista más laureado de aquella época.

La crítica de este diario lamenta que Tragó no ofreciese conciertos en el extranjero para que su talento interpretativo trascendiera fuera de las fronteras españolas.

“[...] Hubo también un excelente concierto.

El distinguido violinista señor Ibarguren comenzó la parte musical con mucho *amore* confirmando una vez más su buena reputación de concienzudo profesor.

Acto continuo se sentó al piano el nunca bastante bien ponderado señor Tragó, gloria y orgullo de nuestra nación, así lo consideraron las distinguidas personas que en el regio salón de nuestro Ayuntamiento se hallaban, pues a las primeras notas que sus maravillosos dedos arrancaron al piano ideales sonoridades, impusieron el mayor silencio e hizo saborear la delicada y elegante interpretación de la *Barcarola* de Rubinstein y de la grandiosa rapsodia de Liszt.

No seremos nosotros los que juzguemos al Rubinstein español, pero sí los que le hallemos un defecto, y éste es la excesiva modestia, llegando hasta tal punto, que nos priva de que su talento sea conocido como se merece, en países extranjeros, si se decidiese a emprender *tournées* artísticas, pero por lo visto no quiere abandonar su patria.

Después de muchas felicitaciones recibidas por el egregio artista y haberse despejado el salón, ejecutó en obsequio a varios de sus amigos, un completo programa en obras de concierto, entre ellas la “Sonata de Schumann”, el concierto en *sol menor* de Saint-Saëns, estudio de Chopin, etc. etc.

Hablar de interpretación sería ridículo, pues tratándose de Tragó, está todo dicho”<sup>1034</sup>.

*El Noticiero Bilbaíno* también hace referencia a la actuación de Tragó pero de una manera muy breve. Su crónica trata de varios temas relacionados con la visita de los miembros de instituto de Londres como los asuntos técnicos tratados en la reunión de esta corporación o el transcurso del partido de pelota vasca. Debido a este motivo la referencia sobre la recepción en el Ayuntamiento se limita a señalar cuestiones generales como el aspecto del salón y la presencia de los invitados.

“[...] Por la noche regresaron con objeto de asistir a la recepción que se celebró en el palacio municipal.

Desde el vestíbulo hasta el salón de recepciones, se hallaba todo adornado artísticamente con flores y follaje. En la escalera principal se hallaban los maceros de gran uniforme. [...] Los excursionistas y los invitados vestían de etiqueta, así como también las señoras que han venido con los ingenieros y las señoras y señoritas que asistieron a la recepción.

El señor Moreno Goñi, en representación del Ayuntamiento, recibió a los expedicionarios.

Durante la recepción, el eminente músico señor Tragó ejecutó al piano algunas piezas musicales.

Terminada la recepción, los expedicionarios se dirigieron en carruajes a la estación del ferrocarril de Portugalete, y en un tren especial marcharon a aquella localidad, donde embarcaron en los remolcadores que los condujeron al “Ormuz”<sup>1035</sup>.

Como testimonio de gratitud por su colaboración en esta recepción, el Ayuntamiento de Bilbao obsequia a Tragó con una petaca de oro con las iniciales de brillantes y rubíes. La prensa publica la carta que envió el alcalde interino Joaquín

<sup>1034</sup> *El Nervión*, año VI, nº 1982, miércoles 2-IX-1896.

<sup>1035</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, año XXII, nº 7010, miércoles 2-IX-1896.

Moreno Goñi a Tragó, que por aquellas fechas ya se encontraba en su domicilio de Madrid. En ella agradece al pianista su colaboración en la recepción del Ayuntamiento. Seguidamente aparece la contestación enviada por Tragó. En ella el pianista dice sentirse honrado al haber sido invitado por el ayuntamiento para participar en la recepción. Agradece el presente remitido, y manifiesta que para él será un testimonio imperecedero de su afecto hacia el pueblo de Bilbao.

“Sr. D. J. Tragó.

Deseando corresponder a la exquisita galantería y delicada atención de V. al presentarse a amenizar y dar mayor brillantez a la recepción celebrada en el Palacio Municipal de esta villa, en honor de los miembros del Instituto del Hierro y del Acero, tomando parte en el concierto organizado al efecto me permito remitirle, en nombre de la Corporación, el adjunto pequeño obsequio, suplicándole se sirva admitirlo como un recuerdo de aquel acto y débil testimonio de gratitud del Excmo. Ayuntamiento.

Dios guarde a V. muchos años. Bilbao 25 de Septiembre de 1896– Joaquín Moreno Goñi.

Sr. D. Joaquín Moreno Goñi.

Muy Sr. mío y de mi más distinguida consideración: Ayer me fue entregada por una señora que vino de Bilbao, una preciosa petaca de oro acompañada de una expresiva y atenta comunicación firmada por V. en nombre de esa ilustre corporación municipal, que tan dignamente preside.

Honrado, honradísimo me creía yo, y suficientemente recompensado, con que ese Excelentísimo Ayuntamiento se hubiese acordado de mi modestísima personalidad artística con motivo de la brillante recepción que en honor de los miembros del Instituto del Hierro y del Acero se celebró en el Palacio Municipal de esa invicta Villa.

¿Qué he de decir después de recibir obsequio tan delicado como elegante y valioso?

Aceptarlo con mil amores: agradecerlo con toda el alma y estimarlo no solo por lo que vale, que es mucho, sino por lo que representa, y sobre todo porque perpetuará en mi corazón el sentimiento de mi más profunda gratitud y en mi ánimo el recuerdo indeleble de ese Excmo. Ayuntamiento que tan dignamente representa al heroico y noble pueblo de Bilbao que yo afeciono y por el que siento las más grandes simpatías.

Con este motivo, Sr. Alcalde, se atreve a ofrecerle el testimonio de su más distinguida consideración y respeto su atento seguro servidor q. s. m. b., *José Tragó*.

Madrid 29 de Septiembre de 1896<sup>1036</sup>.

Tras el regreso a Madrid de José Tragó tenemos noticias de un último concierto ofrecido el 28 de diciembre de 1896 en el Salón Romero. Este concierto se organizó a beneficio de los soldados heridos en la guerra de Cuba y Filipinas, que habían luchado en violentas campañas militares con el objetivo de frenar el movimiento insurgente de las colonias. En el concierto toman parte los cantantes de la compañía del Teatro Real la soprano Elena Fons, el barítono Tabuyo y el bajo Baldelli. También participa el violinista César Figuerido Guelbenzu (1876-1956)<sup>1037</sup>, intérprete que había alcanzado

---

<sup>1036</sup> Cartas de Joaquín Moreno Goñi y José Tragó publicadas en: *El Nervión*, año VI, nº 2012, viernes 2-X-1896.

<sup>1037</sup> Ansorena, José Luis: “César Figuerido Guelbenzu”, *DMEH*, Vol V, Madrid, SGAE, 1999, p. 130.

un gran prestigio tanto por sus éxitos en auditorios españoles como por su gira de conciertos por Francia e Inglaterra, en la que acompañó al pianista Ricardo Viñes.

La intervención de Tragó en este concierto se circunscribe a la segunda parte de la sesión. En ella tocó nuevamente obras interpretadas en anteriores conciertos del año 1896, como la *Tercera balada* de Chopin, la *Fileuse* de Raff y la *Rapsodia* número 12 en *do sostenido menor* de Liszt. Otros intérpretes del concierto también ejecutaron obras habituales de su repertorio; así por ejemplo, Elena Fons volvió a cantar la *Habanera* de Carmen de Bizet que había interpretado en el concierto con motivo de la *Quinta Exposición Biental* del Círculo de Bellas Artes, y el violinista César Figuerido ejecutó composiciones características del repertorio violínistico de la época como la *Danza de las brujas* de Bazzini.

“En el Salón Romero. Concierto a beneficio de los soldados.

Esta noche tendrá lugar el concierto a beneficio de los soldados heridos y enfermos. Dada la aglomeración de pedidos y lo poco extenso del local, llamamos la atención de los aficionados con objeto de que tomen sus localidades a primera hora. El programa, escogidísimo y de gran atractivo es el siguiente:

#### PRIMERA PARTE

- 1º Trémolo sobre un tema de Beethoven, Beriot (Por el Sr. Figuerido)
- 2º Romanza de *Caballería rusticana*. Mascagni (Por la señorita Fons)
- 3º A tanto amor, *Favorita*, Donizetti. (Por el Sr. Tabuyo)
- 4º Costumbres zíngaras, Sarasate. (Por el Sr. Figuerido)

#### SEGUNDA PARTE

- 1º Balada en *la bemol*, Chopin
- 2º *Fileuse*, Raff
- 3º *Rapsodia* 12, Liszt (por el Sr. Tragó)

#### TERCERA PARTE

- 1º Aria “Il maestro di Capella”, Paez (Por el Sr. Baldelli)
- 2º *Habanera* de *Carmen*, Bizet. (Por la señorita Fons)
- 3º (a) Andante de la sinfonía española, Lalo.  
(b) *Danza de las brujas*, Bazzini. (Por el señor Figuerido)

A los iniciadores de la fiesta y a los artistas que tan repetidas pruebas de admirable generosidad están dando, enviamos por adelantado nuestro entusiástico aplauso<sup>1038</sup>.

### 5.3.3. Actividad interpretativa en 1897: Los conciertos en Sevilla.

En la primavera de 1897 José Tragó se traslada a Sevilla para ofrecer dos conciertos en esta ciudad. El primero de ellos tiene lugar el sábado 17 de abril en la sala Piazza de

<sup>1038</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10652, lunes 28-XII-1896.



Sevilla. Este salón era propiedad de Luis Piazza, un importante fabricante de pianos sevillano que regentaba un almacén musical en la capital<sup>1039</sup>. Piazza era miembro de la Junta Directiva de la Sociedad de Cuartetos de Sevilla, en la que ocupaba el cargo de tesorero. El empresario cedía un local de su propio domicilio a la agrupación de cámara para que ésta celebrase allí su temporada de conciertos, que transcurría desde noviembre hasta mayo<sup>1040</sup>. Es probable que este fuera el emplazamiento en el que Tragó realizó su actuación.

Tragó dedica este concierto a los miembros de la prensa sevillana. El pianista invita personalmente a los periodistas a esta sesión, cuyo carácter era más bien privado debido a la reducida capacidad del local. A la velada asisten además de los periodistas homenajeados, personalidades del mundo musical y de la sociedad sevillana. Curiosamente se encontraba entre el público el violinista Pablo Sarasate, que en aquellas fechas ofrecía conciertos por Andalucía. Muchos asistentes eran profesores de música sevillanos como los señores García de Torres, García del Busto, Bermudo, Rodríguez, Serra, Perales, Osuna, García Romero, Bergali y Pantión. También se hallaba presente el profesor de piano del Conservatorio de Madrid, Antonio Sos.

Tragó ofreció en esta actuación un repertorio para piano solo en el que figuraban obras interpretadas en sus últimos conciertos del año 1896. Este era el caso de la sonata nº 1 en *fa sostenido menor* op. 11 de Schumann, la tercera balada en *la bemol mayor* op. 47 de Chopin o la *Danza húngara* de Brahms. Tragó ejecutó también el nocturno en *re bemol mayor*, op. 27, nº 2 de Chopin, composición que el pianista había interpretado asiduamente desde los inicios de su carrera artística. El pianista finaliza la sesión con la interpretación de la enérgica Rapsodia húngara nº 2 en *do sostenido menor* de Liszt. Además de las obras programadas el concertista ofreció como propina la *Zamacueca* de Ritter y un vals de Rubinstein.

---

<sup>1039</sup> En la prensa encontramos el siguiente anuncio: “Luis Piazza. Único sucesor de Cayetano Piazza. Fabricante de pianos de SS. AA. RR los Señores Duques de Montpensier. Rioja, 6. Duplicado. Talleres Feria, 176, Duplicado. Sevilla”. *El Orden*, año II, nº 13, Sevilla, 15-II-1897.

Otro anuncio sobre Luis Piazza lo encontramos en el libro de Genaro Casvestany, *Memorias de un sesentón sevillano, colección de artículos publicados en “El Liberal” de Sevilla*, Sevilla, imp. de F. Díaz, 1917. “Luis Piazza. Puerta de San Fernando (Nueva) 5.- Teléfs 323 y 331. Sevilla. Fábrica de pianos y armoniums. Almacén de música. Gramófonos y discos- Instrumentos y accesorios. Pianos y armonios extranjeros. Pianolas-Pianos Aeolian. Inmenso surtido de rollos para los mismos a precios reducidos. Pago al contado y a plazos. Se remiten catálogos gratis y nota de precios a quien lo solicite”.

<sup>1040</sup> *El Orden*, año II, nº 13, Sevilla, 15-II-1897.

La prensa sevillana anuncia la llegada del pianista a la ciudad. Este dato nos informa sobre el prestigio que Tragó tenía como concertista a nivel nacional. El periódico *El Porvenir* comunica este hecho a la vez que rememora los acontecimientos más significativos de la vida artística de Tragó. Con tal fin publica el artículo sobre Tragó que había escrito hacía unos meses el prestigioso, y por entonces ya fallecido, Antonio Peña y Goñi.

“Como decimos en otra parte, en el expreso de esta mañana ha llegado a Sevilla el célebre pianista Tragó.

Un artículo debido a la pluma del malogrado escritor Peña y Goñi, que conservábamos entre nuestros papeles, y en el cual se contienen impresiones interesantísimas acerca del insigne músico, encierra verdadera actualidad en estos momentos.

Todo el mundo conoce la competencia musical de Peña y Goñi. Por tanto, no hay que decir cuanta confianza merece su juicio [...]”<sup>1041</sup>.

El mismo periódico realiza al día siguiente del concierto una crítica en la que valora favorablemente la actuación del pianista. Se elogia la ejecución de Tragó, llegando a calificarle como eminencia de la interpretación.

“[...] ¡Artista maravilloso! No tiene el piano dificultades para él y así se comprende que todo lo que se proponga ejecutar salga bien ejecutado, como saben ejecutar los artistas de corazón y de empuje.

Hizo prodigios al piano el concertista.

Arrancaba las notas y allá se iba con ellas al alma del auditorio. Y el auditorio, poseído del entusiasmo que la belleza produce, expresábale su admiración con aplausos frenéticos.

Tragó- puede decirse sin reparo- es una eminencia.

Los que tuvimos el gusto de oírle anoche, confirmamos la justicia del renombre que el artista ganara [...]”<sup>1042</sup>.

*La Andalucía Moderna* comenta la expectación que creó en el público sevillano el poder escuchar y ver por primera vez a Tragó; y comprobar si las palabras que sobre el concertista había escrito Peña y Goñi eran ciertas. El periódico destaca su ejecución perfecta en todos los géneros de música que interpretó y comenta la facilidad con la que Tragó vence las dificultades técnicas, cualidad que anteriormente habían destacado muchos periodistas madrileños en sus críticas.

“[...] No conociendo a fondo a este gran artista, no podemos decir cual es el rasgo característico de su temperamento; pero sí aseguramos que sea cual fuere, “desaparece ante el

---

<sup>1041</sup> *El Porvenir*, año L, nº 15169, miércoles 14-IV-1897. Del artículo de Peña y Goñi ya hemos hablado con motivo de las veladas a beneficio de la Asociación de la Prensa de Madrid.

<sup>1042</sup> *El Porvenir*, año L, nº 15173, domingo 18-IV-1897.

teclado” que no de otra manera pudiera interpretar con tanta perfección los distintos géneros de música que escuchamos durante aquellas dos horas que nos parecieron dos minutos. [...] Dominando completamente su temperamento, absolutamente dueño de su sistema nervioso, con noble postura, parece que ante sus ojos va desarrollándose un panorama que lo traduce instantáneamente en el lenguaje del piano, sacando de éste cantos purísimos, que más que de un instrumento de percusión, parecen los suaves acentos de un instrumento de viento, que se destacan de raudal de notas de cuya difícilísima ejecución no se apercibe más que aquel que ha luchado horas y horas con incompleto resultado para llegar a dominar las dificultades de distinta naturaleza que presenta las composiciones que nos hizo oír el célebre pianista español. Imposible es citar los pasajes en que hizo resaltar las bellezas de las diversas composiciones que ejecutó, conservando el carácter especial de cada una de ellas. Al oír a Tragó por primera vez en las piezas con que se nos presentó, el espíritu adquiere una tensión tal, que es imposible darse cuenta de lo que se oye, y al ver tal facilidad, acabaría uno por creer que lo que toca Tragó no tiene dificultad alguna [...]”<sup>1043</sup>.

*El Noticiero Sevillano* describe el transcurso del concierto. Señala la ejecución de la sonata de Schumann, en la que el pianista tuvo que repetir el tercer tiempo, *scherzo*. También hace referencia a las obras que Tragó tocó fuera de programa para corresponder a los numerosos aplausos de la concurrencia. Este diario nos informa sobre la duración de la sesión, que comenzó a las nueve de la noche y finalizó aproximadamente hora y media más tarde.

“[...] Tocó primeramente el señor Tragó la *Sonata en la sostenido menor*, de Schumann, y cuanto pudiéramos decir en elogio de aquel no sería aproximada a lo que merece. Al terminar cada uno de los cuatro tiempos fue aplaudido calurosamente el señor Tragó, y en especial en el *scherzo*, que tuvo que repetir. Después de un intermedio volvió de nuevo al piano el señor Tragó y tocó la *Balada en la bemol*, de Chopin, dos nocturnos en *re bemol*, del mismo, la *Danza húngara*, de Brahms y la *Rapsodia II* de Liszt. A ruegos del auditorio tocó, fuera de programa, la *Zamacueca*, de Ritter y el célebre *vals* de Rubinstein. Se le aplaudió muchísimo, y a no ser por que pudiérase haberle causado molestia, se le hubiera instado para que tocase algo más, porque de buena música interpretada al piano por Tragó es imposible saciarse [...]”<sup>1044</sup>.

La breve crítica del diario *El Baluarte* nos ayuda a completar la impresión que los asistentes al concierto obtuvieron de Tragó. En su reseña utiliza vehementes expresiones para calificar al concertista tales como “pianista español de fama universal” o “legítima gloria española”.

“Tragó, el insigne pianista español de fama universal, dio, como anunciamos, un concierto en el salón Piazza en la noche del sábado, al cual había invitado a los periodistas sevillanos. El Sr. Tragó tuvo momentos de verdadera inspiración en las obras que interpretó, haciéndose aplaudir con el entusiasmo que se merecía. Tocó el ilustre pianista una sonata de Schumann, la *Balada en la menor*, y dos *nocturnos* de Chopin, la *danza húngara* de Brahms y la *Rapsodia II* de Liszt.

<sup>1043</sup> *La Andalucía*, año XLI, n° 12282, martes 20-IV-1897.

<sup>1044</sup> *El Noticiero Sevillano*, año V, n° 1471, domingo 18-IV-1897.

El maestro Tragó es una legítima gloria española. El piano, tocado por él, tiene ritmos y cadencias desconocidos. Los más grandes escollos, las dificultades mayores sabe salvarlas el gran pianista con una habilidad pasmosa.

A petición del auditorio, que de buena gana hubiera estado oyendo toda la noche al insigne maestro, tocó éste fuera de programa la *Zamacueca* de Ritter y el *vals* de Rubinstein.

Los periodistas sevillanos agradecieron con toda el alma el valioso recuerdo del insigne pianista<sup>1045</sup>.

Asimismo elogia la brillante ejecución de Tragó, el diario sevillano *El Progreso*. El periódico anuncia el próximo concierto que el pianista dará en el Teatro San Fernando en combinación con la compañía de ópera italiana que actuaba allí.

“Correspondiendo a la atenta invitación que el célebre pianista Sr. Tragó nos había hecho, tuvimos el gusto de asistir el sábado a la sesión que en honor de la prensa dio en el Salón Piazza.

La selecta y numerosa concurrencia que asistió a tan agradable velada musical tuvo ocasión de admirar y aplaudir con entusiasmo el ilustre pianista español Sr. Tragó, que hizo verdaderos prodigios de ejecución, venciendo de un modo notable todos los obstáculos en las difíciles piezas de concierto que interpretó, viéndose obligado a repetir algunos de los números, accediendo a los ruegos del auditorio [...]”<sup>1046</sup>.

El segundo concierto de Tragó en la ciudad de Sevilla tiene lugar en el Teatro de San Fernando el 20 de abril de 1897. El pianista comparte el escenario con los integrantes de la compañía de ópera italiana que actuaba durante esta temporada en el teatro. Tragó actúa después de la representación de varios actos de la ópera *La Favorita*. “TEATRO SAN FERNANDO.- Compañía de ópera italiana.- Función para hoy: Actos primero y cuarto de *La Favorita*.- Concierto por el eminente pianista Sr. Tragó.- A las 8 y 1/2”<sup>1047</sup>.

El Teatro San Fernando se ubicaba en el corazón de la ciudad de Sevilla. Inaugurado el 21 de diciembre de 1847 tenía capacidad para albergar a unos tres mil espectadores. Su sala de espectáculos fue la más suntuosa de España hasta la inauguración del Teatro Real de Madrid. En el Teatro de San Fernando solían actuar compañías de zarzuela o teatro desde octubre hasta el miércoles de ceniza; y en primavera, durante uno o dos meses una gran compañía de ópera italiana. Por su escenario pasaron los primeros artistas líricos del momento como Gyarre, Tamberlik,

---

<sup>1045</sup> *El Baluarte*, año XXI, nº 87, lunes 19-IV-1897.

<sup>1046</sup> *El Progreso*, año XV, nº 4387, martes 20-IV-1897.

<sup>1047</sup> *El Baluarte*, año XXI, nº 88, martes 20-IV-1897.

Patti, Romea, Valero, Vico, Calvo, Nevada, Tetrizzini y Uetam. Su presencia convirtió a la temporada sevillana en una de las más fastuosas del mundo<sup>1048</sup>.

La compañía lírica que actuaba en la primavera de 1897 estaba dirigida por el maestro José Tolosa. Durante esta temporada la compañía ofreció diecinueve funciones en las que se interpretaron las siguientes óperas: *Aida*, *Otello*, *Lohengrin*, *Favorita*, *Fausto*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Dinorah*, *Lucía de Lammermoor*, *Caballería Rusticana*; y se presentaba como novedad para esta temporada la ópera *Mefistófeles* del italiano Arrigo Boito<sup>1049</sup>. En la fecha en que actuó Tragó en el Teatro San Fernando la compañía italiana interpretaba la ópera de Donizetti *La Favorita*. El pianista intervino a continuación de la representación operística. La prensa menciona los nombres de algunos miembros de la compañía que compartieron escenario este día con Tragó como la soprano María Cabazzi, la mezzosoprano María Franchini, el tenor Luis Iribarne y el bajo Francisco Spangher<sup>1050</sup>.

En el concierto ofrecido por Tragó se interpretaron obras pertenecientes en su totalidad al repertorio romántico de compositores extranjeros. En su actuación vuelve a tocar algunas composiciones que acababa de ofrecer al público sevillano en la sala Piazza como la tercera balada en *la bemol mayor* de Chopin y la *danza húngara* de Brahms. El pianista interpreta también algunas obras que ha utilizado en sus programas de concierto durante toda su carrera como la *Serenata española* de Ketten, la *Rapsodia húngara* y la *Campanella* de Liszt o la *Barcarola* de Rubinstein. El programa se completa con dos obras nuevas en el repertorio del pianista que son el nocturno en *la bemol mayor* op. 32 n° 2 y el *Minuetto* en *sol mayor*, op. 14 de Ignaz Paderewski. Esta

---

<sup>1048</sup> [s. a] *Conmemoración del Centenario de la fundación del Teatro San Fernando 1847-1947*, Sevilla, Imp. Álvarez, 1947.

<sup>1049</sup> Programa de la compañía de ópera italiana del Teatro San Fernando en la temporada de primavera de 1897. En este programa figuran los precios de las localidades de abono para esta temporada: “Abono. Se abre uno por veintidós representaciones, que empezarán del sábado 17 al domingo 18 de abril de 1897, a los precios siguientes: Plateas y Palcos entresuelo sin entradas, 750 pesetas. Palcos principales sin idem, 165 pesetas. Butacas con entradas, 110 pesetas. Lotes de 22 entradas de abonos numeradas, 22 pesetas”. Hemeroteca del Ayuntamiento de Sevilla.

<sup>1050</sup> *El Progreso*, año XV, n° 4389, jueves 22-IV-1897.

Las personas que integraban la compañía de ópera de 1897 del Teatro San Fernando son: Director, José Tolosa; Primas donnas absolutas, Isabella Svicher, Adriana Bussi; Mezzosoprano, María Franchini; Contralto, Elisa Juliani; Soprano coprimaria, María Cabazzi; Primeros tenores, Franco Cardenali, Vincenzo Bieletto, Luis Iribarne, Gervasio Ercilla; Primeros barítonos, Salvatore Vinci, Giovanni Polesse, Guiseppe Cisneros; Primeros bajos, Francisco Spangher, Guiseppe Dubois; Coprimarios, Francisco Franco (tenor), Ricardo Fernández (bajo genérico), Francisco Remartínez (bajo); Director de escena, Pablo Lorenzana; Maestro de coros, José Loriente”. Esta relación figura en el libro de Andrés Moreno Mengibar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 313.

última obra pertenece a una *suite* de seis piezas titulada *Humoresca de concierto*. La obra posee características que la aproximan al piano de salón, tiene un estilo brillante que la ha convertido en una de las piezas más conocidas del compositor polaco. Además de las obras del programa, el pianista interpretó como propina la *Zamacueca* de Ritter, un *Vals* de Rubinstein y la *Mazurca* de Godard. Las dos primeras composiciones habían sido tocadas también fuera de programa en el concierto en la sala Piazza, y la *Mazurca* de Godard era una de las piezas que Tragó utilizaba habitualmente para el mismo fin.

La prensa describe el éxito de público obtenido por el pianista a pesar de coincidir la fecha del concierto con el primer día de la feria de abril. Las críticas sobre Tragó no son muy extensas debido a que en la misma reseña los periódicos sevillanos hacen referencia a los intérpretes de la compañía operística. El periódico *El Porvenir* realiza un breve comentario sobre el pianista a causa de esta circunstancia:

“Para ser día de feria no había anoche poco público en el teatro de San Fernando. Es verdad que había el aliciente de oír al Sr. Tragó, pianista notable no conocido de la mayor parte del público sevillano. Antes que el ilustre artista se sentara al piano, se representaron el primero y cuarto acto de *La Favorita*. [...] Tragó fue aplaudidísimo. Tuvo que repetir un número. El público lo ovacionó como merecía”<sup>1051</sup>.

Más parco en sus comentarios todavía se muestra *El Noticiero Sevillano*, que dedica a Tragó las siguientes palabras: “El señor Tragó fue muy aplaudido en su concierto, evidenciando sus excepcionales facultades como pianista de mérito indiscutible”<sup>1052</sup>. *La Andalucía* elogia la técnica interpretativa demostrada por el concertista con siguientes palabras:

“[...] El insigne Tragó maravilló al público con su arte exquisito. No cabe un dominio más grande del instrumento: todas las dificultades las vence con facilidad pasmosa, sacando unos sonidos tan limpios, que dejan pasmados a los espectadores. Los bravos y las palmadas resonaban estruendosas cada vez que el gran pianista español terminaba algunas de las piezas”<sup>1053</sup>.

*El Baluarte* comenta el transcurso de la velada de una manera muy genérica.

---

<sup>1051</sup> *El Porvenir*, año L, nº 15176, miércoles 21-IV-1897.

<sup>1052</sup> *El Noticiero Sevillano*, año V, nº 1474, miércoles 21-IV-1897.

<sup>1053</sup> *La Andalucía*, año XLI, nº 12284, viernes 23-IV-1897.

“Como la nota atractiva para todos estaba anoche en el Prado de San Sebastián, por ser primer día de Feria e iluminación, tanto los teatros como los otros sitios de recreo del centro de la población, se vieron menos concurridos que en días anteriores.[...]

En San Fernando dio su anunciado concierto el insigne pianista Sr. Tragó.

Antes que el ilustre artista se sentara el piano se representaron el primero y cuarto actos de *Favorita*.

En ellos se dio a conocer el Sr. Iribarne, joven tenor que es una halagüeña esperanza. Canta bien y con gusto y tiene condiciones.

Tragó fue aplaudidísimo. Tuvo que repetir un número”<sup>1054</sup>.

*El Porvenir* ofrece comentarios más extensos sobre el concierto; sin embargo la mayor parte de la crítica se dedica a los intérpretes de ópera. En ella se habla del éxito obtenido por la mezzosoprano Franchini. Se comenta también el gusto interpretativo y la buena extensión de voz que demostró el tenor Iribarne el día de su debut ante el público sevillano. Se alude a la buena interpretación de otros solistas como el bajo Spanhger y la soprano Cabazzi, así como de los coros y de la orquesta. Finalmente se hace referencia a la actuación de Tragó, cuya brillante técnica hizo que el público le pidiera la repetición de alguno de los números y la interpretación de otras piezas fuera de programa.

“[...] La segunda parte de la función, ó sea la de concierto, fue una continua ovación para el Sr. Tragó, que hizo verdaderos prodigios de agilidad y delicadeza de ejecución al interpretar todos los números del programa, consiguiendo tener electrizado al público, que al terminar cada pieza musical, le aplaudió con tanto entusiasmo que el Sr. Tragó se vio obligado a repetir algunas de las piezas ya oídas anteriormente y a tocar otras que no estaban anunciadas”<sup>1055</sup>.

La prensa también informa sobre la propuesta que varios representantes de periódicos sevillanos realizaron al concertista para que ofreciese un concierto con fines benéficos. Los periodistas pretendían llevar a cabo varias actividades que reportasen algún beneficio, con el fin de subsanar situaciones precarias como la de los braceros del campo. Entre las propuestas figuraba la invitación al político Emilio Castelar para que diese una conferencia en algún local público. También se pensó en dirigirse a la Asociación de señoras católicas para que organizaran alguna reunión social. Por último se propuso que se aprovechara la estancia de Tragó en la capital hispalense para que diera un concierto. No hemos encontrado datos sobre este concierto benéfico, parece que no llegó a realizarse a no ser que la mencionada actuación fuese el concierto en el Teatro San Fernando del que hemos hablado anteriormente.

---

<sup>1054</sup> *El Balarate*, año XXI, n° 89, miércoles 21-IV-1897.

<sup>1055</sup> *El Progreso*, año XV, n° 4389, jueves 22-IV-1897.

“[...] El otro medio que propuso el señor Leguina fue, que aprovechando la estancia en Sevilla del eminente pianista español señor Tragó, debería invitársele a que diera un concierto que seguramente habría de producir buenas ganancias. [...]

Para invitar al señor Cautelar, fueron designados “El Porvenir”, “El Noticiero” y LA ANDALUCÍA. Para dirigirse a la señora marquesa viuda del Saltillo, como presidenta de la Asociación de Señoras Católicas, se eligieron a “El Boletín del Arzobispado”, “El Español” y “La Andalucía Moderna” y para invitar al señor Tragó se eligieron a “El Tribuno”, “El Baluarte”, y la “Revista de Tribunales”<sup>1056</sup>.

Tragó finaliza su actividad interpretativa en la década de 1890 con los dos conciertos celebrados en Sevilla. El pianista detiene por un periodo de tiempo su carrera de concertista. No obstante, en la prensa siguen apareciendo referencias a Tragó, aunque no estén directamente relacionadas con sus actuaciones.

---

<sup>1056</sup> *La Andalucía*, año XLI, nº 12283, miércoles 21-IV-1897.



## 5.4. LA ACTIVIDAD INTERPRETATIVA DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX. LOS ÚLTIMOS CONCIERTOS

### 5.4.1. Los conciertos en el Teatro Español

Después de tres años sin tomar parte en ningún acontecimiento musical José Tragó ofrece dos conciertos en el Teatro Español el 21 y 29 de mayo de 1900. En ambas ocasiones contará con la colaboración de la orquesta formada por profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por el maestro Bretón.

En este madrileño teatro, situado en la Plaza de Santa Ana el pianista interpreta el siguiente repertorio.

“En el Teatro Español se verificará mañana, a las nueve de la noche, el primer concierto de orquesta, con acompañamiento de piano, por el Sr. Tragó, con arreglo al siguiente programa:

#### PRIMERA PARTE

Gran fantasía (op. 15), Schubert- Liszt, con acompañamiento de orquesta.- *Allegro con fuoco.- Adagio.- Presto.-Allegro.*

#### SEGUNDA PARTE

Concierto en *Sol menor* (op.22), Saint-Saëns, piano y orquesta.- *Andante sostenuto.- Allegro scherzando.- Presto.*

#### TERCERA PARTE

a) balada en *Fa menor* (op.52). b) mazurka (op. 50); c) nocturno en *Sol* (op. 37); d) wals en *La bemol* (op. 42); Chopin; e) segunda polonesa, Liszt.

Dirigirá la orquesta el maestro Bretón”<sup>1057</sup>.

El programa se estructura en tres partes. En la primera figura la *Gran fantasía* (*Fantasia Wanderer*) de Schubert arreglada por Liszt para orquesta. Tragó recupera para el concierto esta obra que había tocado en múltiples ocasiones durante los años 80, y cuya última interpretación había sido en las sesiones de música clásica de piano de 1894. En la segunda sección Tragó interpreta el concierto número 2 de Saint-Saëns op. 22. Hasta el momento esta era la última obra concertante que el pianista había tocado acompañado de orquesta. El pianista vuelve a tocar este concierto, que tanto éxito le había proporcionado en sus últimos conciertos en el País Vasco.

La tercera parte del concierto estaba representada por cinco pequeñas obras para piano solo. Las cuatro primeras eran composiciones de Chopin. Algunas de ellas suponen una novedad en el repertorio del pianista como la *Cuarta balada en fa menor*

---

<sup>1057</sup> *Heraldo de Madrid*, año XI, nº 3477, domingo 20-V-1900.

op. 52, el nocturno en *sol* op. 37 y la *mazurca* op. 50. No tenemos constancia de que el pianista las hubiese tocado anteriormente. En cambio, sí había interpretado, aunque hacía muchos años en un concierto en la sala Pleyel de París, el *Gran vals en la bemol mayor* op. 42.

Tragó había tocado en bastantes ocasiones la tercera balada de Chopin, sin embargo, hasta el momento había desestimado la interpretación de las otras tres baladas compuestas por el músico polaco. La cuarta balada, compuesta en 1842, es una obra de extraordinaria inspiración con originales motivos y una rica armonía. En ella se suceden una serie de temas que sugerirán a lo largo de su desarrollo emociones tan diversas como la jovialidad, la pasión, la tranquilidad y la tristeza.

La información que nos ofrece el programa no nos permite obtener más datos sobre el nocturno en *sol* op. 37. El opus 37 de Chopin contiene dos nocturnos, el primero de ellos fue compuesto en *sol* menor y el segundo en *sol* mayor. Ni el programa, ni las críticas periódicas especifican si la obra interpretada estaba en modo mayor o menor. Ello nos impide precisar la obra que tocó Tragó. El mismo caso sucede con la *mazurca* op. 50. El programa sólo aporta este dato y el opus 50 del compositor tiene tres *mazurcas* una en *sol mayor*, la segunda en *la bemol mayor* y la última en *do sostenido menor*.

La tercera parte del concierto finalizaba con una obra de Liszt que hasta el momento Tragó no había interpretado. Esta composición era la segunda polonesa en *mi mayor*, obra compuesta en 1851 que guarda ciertas similitudes con la polonesa en *la mayor* de Chopin. Además de las obras del programa, Tragó añade otras tres composiciones como propina: un estudio y el nocturno en *fa sostenido* de Chopin y el *Vals capricho* de Rubinstein.

Las referencias que encontramos en la prensa sobre este concierto son numerosas. Muchos periódicos madrileños se hacen eco del concierto. Este dato nos puede dar una idea de la notoriedad que había alcanzado Tragó como intérprete y como profesor del Conservatorio de la capital. Varias semanas antes de la función algunos diarios madrileños anuncian los conciertos y celebran que el pianista se haya decidido a ofrecer estas actuaciones después de varios años sin tocar en público.

“Concierto Tragó

El distinguido profesor del Conservatorio y eminente pianista D. José Tragó dará dos conciertos en la Comedia los domingos 13 y 20<sup>1058</sup> del corriente, a las nueve de la noche.

Aparte de varias notables composiciones, interpretará el ilustre artista español una obra de Saint-Saëns y otra de Chopin, con acompañamiento de orquesta.

Todos los buenos aficionados a la música se regocijarán de que Tragó se haya decidido a organizar estos conciertos, haciéndose oír después de varios años en que no ha tomado parte activa en ninguna fiesta artística”<sup>1059</sup>.

El periódico *El Día* comunica de manera más extensa la próxima realización de los dos conciertos. Este anuncio pretende recordar al público las grandes cualidades interpretativas de Tragó, ya que hacía varios años que no tocaba en Madrid. Se compara su talento interpretativo con el de figuras como Sarasate o Gayarre. El periodista, que firma la reseña con el sinónimo *Marcos Bomba*, resume el método interpretativo del concertista con tres palabras, denominadas como “las tres eses”: Sobriedad, serenidad y seguridad.

“El famoso y excesivamente modesto pianista español, se decide a salir, alguna que otra vez, de su retraimiento.

Anúncianse ahora dos conciertos, que se verificarán en el teatro de la Plaza de Santa Ana y en los que ha de tomar parte José Tragó, verdadera gloria nacional, artista de corazón que, cuando toma asiento en la banqueta del piano, produce igual efecto que Sarasate en el momento de empuñar el violín, y recuerda a Gayarre, a aquel dios del Arte que convertía en Monte Tabor cualquier escenario lírico donde dejaba oír su acento incomparable.

Tres artistas españoles que representan toda una época de grandezas artísticas.

El *mecanismo* de Tragó es único en su género, y así lo han reconocido cuantos le han visto ejecutar las obras más difíciles que se han escrito para el piano. Este, cuando los dedos de Tragó recorren el teclado, conviértese en una orquesta; y lo más admirable en el pianista español es lo que pudiéramos llamar las tres *eses* características de su método, a saber: sobriedad, serenidad y seguridad en la ejecución, notándose la ausencia completa de esos desplantes de relumbrón, que convierten a algunos pianistas en verdaderos energúmenos [...]”<sup>1060</sup>.

El diario *La Época* anuncia el concierto con una reseña en la que repasa la trayectoria musical del pianista. Se traza una breve biografía de Tragó. En ella se mencionan sus estudios en los conservatorios de Madrid y París y la obtención de los primeros premios de piano de ambos centros. También se comenta su labor como profesor del Conservatorio de Madrid. Para corroborar estos apuntes biográficos, la reseña añade algunos párrafos del conocido artículo de Peña y Goñi en el que el

---

<sup>1058</sup> Las fechas de los conciertos posteriormente se trasladan a los días 21 y 29 de mayo.

<sup>1059</sup> *El Día*, año XXI, nº 7106, martes 8-V-1900. La misma noticia aparece en *El Mundo Artístico Musical*, nº 1, jueves 10-V-1900, p. 6.

<sup>1060</sup> *Marcos Bomba*, “Instantánea. José Tragó”. *El Día*, año XXI, nº 7116, sábado 19-V-1900.

malogrado periodista realizaba una interesante descripción sobre la personalidad y talento artístico de Tragó<sup>1061</sup>.

“Esta noche volverá a presentarse ante el público madrileño, en el teatro Español, el eminente pianista señor Tragó.

Y esto, que bien puede considerarse como un verdadero acontecimiento artístico, no se ha conseguido fácilmente.

Es la resultante de larga serie de ruegos y súplicas insistentes que los amigos y admiradores del gran artista han tenido que poner en juego para vencer su modestia y el inconcebible retraimiento en que vive, con relación a las demostraciones públicas de su talento y habilidad.

Si Tragó se decidiese a dar conciertos fuera de España, bien pronto veríamos su nombre a la altura de los Sarasate, Planté y otros artistas de fama universal.

Hoy apenas hay un millar de personas que aprecien en toda su extensión el incomparable mérito de nuestro gran pianista.

José Tragó y Arana tiene en la actualidad cuarenta y cuatro años. Es madrileño [...]”<sup>1062</sup>.

El crítico M. Barber en el mismo periódico comenta al día siguiente el desarrollo del concierto. La crítica no escatima calificativos para valorar la buena interpretación del pianista. Se elogia la perfección de su técnica que le permite vencer pasajes difíciles con gran naturalidad. Los comentarios sobre la interpretación de las obras del programa son favorables y se subraya especialmente la ejecución del segundo tiempo del concierto de Saint-Saëns, que mereció los honores de la repetición. También destaca la dirección de orquesta realizada por Bretón.

“El primero de los conciertos organizados por el eminente pianista Sr. Tragó se celebró anoche en el teatro Español, con un éxito brillantísimo.

Cuantos asistieron a esta fiesta musical quedaron admirados de la prodigiosa habilidad, del arte exquisito y de la naturalidad con que el insigne maestro vence las dificultades más insuperables.

Es imposible aspirar a un mayor grado de perfección. Tragó ha llegado, en el dominio del piano, a un límite que consideramos supremo, y bien puede afirmarse que su arte supera a cuanto nuestro público ha tenido ocasión de admirar.

El selecto programa que anoche interpretó nuestro gran pianista le proporcionaba ancho campo para lucir todo su talento y habilidad. El triunfo alcanzado fue tan grande como merecido [...]”<sup>1063</sup>.

Alejandro Saint-Aubin en el *Heraldo de Madrid* comenta la gran afluencia de público que acudió al concierto y describe el entusiasmo que produjeron todos los números del programa. Lamenta que Tragó no se decida a dar conciertos en el extranjero, pues considera que el nivel interpretativo del pianista Tragó es comparable al de grandes concertistas como Liszt, Rubinstein o Paderewsky.

---

<sup>1061</sup> De este artículo también se había hecho eco el diario sevillano *El Porvenir*, año L, nº 15169, miércoles 14-IV-1897.

<sup>1062</sup> “El concierto de esta noche. José Tragó”, *La Época*, año LII, nº 17941, lunes 21-V-1900.

<sup>1063</sup> M. Barber: “Teatro Español. Concierto Tragó”. *La Época*, año LII, nº 17942, martes 22-V-1900.

“[...] El incomparable mérito de Tragó, las generales simpatías y la respetabilidad que ha conquistado para su nombre, explican en absoluto que anoche no quedara una localidad vacía. Muchos maestros formados por las sabias lecciones de Tragó acudieron para admirarle en el concierto y rendir un tributo de cariño al grande artista.

Tragó es una gloria nacional, y para obtener iguales triunfos que alcanzaron Liszt, Rubinstein y los que hoy obtiene el famoso concertista Paderewsky sólo falta a nuestro compatriota resolverse y pasar a la frontera y adquirir la *pose* que le falta, y que tanto detesta.

Decir en qué momento ni en qué número del programa hizo mayor alarde de su prodigioso mecanismo, sería cosa difícil, y por igual en todos ellos el entusiasmo del público se manifestó con estruendosas salvas de aplausos y calurosas ovaciones.

El soberbio concierto de Saint-Saëns dejó, por su belleza y la ejecución, maravillada a la concurrencia, repitiéndose el originalísimo *scherzo*.

¡Bravo, maestro! Unimos nuestro voto al del público, que solicita la repetición del concierto de Saint-Saëns.

Terminados los números del programa, Tragó ejecutó un estudio de Chopin, el vals de Liszt y otras composiciones, a instancias del público, que no se cansaba de escuchar y aplaudir”<sup>1064</sup>.

El periodista Vicente Sanchís, con el pseudónimo *Miss-Teriosa*, realiza en *El Día* la crítica sobre el concierto. Comenta el empeño que pusieron los amigos del concertista para convencerle a que realizara estos conciertos. El periodista considera que es necesario que Tragó ofrezca audiciones más a menudo, pues conviene que se de a conocer entre el público que no le ha escuchado todavía. En la crítica se elogia la ejecución de todas las piezas del repertorio. Se subraya especialmente la interpretación de la fantasía de Schubert y del concierto de Saint-Saëns, obras en las que tanto el pianista como Bretón, al frente de la orquesta, estuvieron muy acertados.

“[...] Grandes esfuerzos ha costado a los amigos de José Tragó conseguir que éste abandone, por breves instantes, ese retraimiento que es corolario de una excesiva y rara modestia; pero el entusiasmo del público, la cantidad y calidad de éste y el éxito grandioso que alcanzó la jornada artística de anoche, habrá convencido a aquellos de que su labor no ha sido infructuosa y de que era preciso refrescar la memoria de los aficionados a dirigir la vista hacia el sistema planetario del mundo musical, para que éstos no olviden que, aquí en España, existe un astro de primera magnitud, que no vacilaremos en llamar “el primer pianista hoy conocido”, y que se llama José Tragó. [...]

Hay muchos que conocen a Tragó *de oídas*, pero que no *le han oído* tocar el piano. Para que éstos se enteren de algo que a todos interesa, es preciso que el gran pianista español, aparezca en público más a menudo.[...]

Tres partes tenía el programa para el concierto de ayer. En la primera figuraba una pieza única, a saber, la *Fantasia* de Schubert-Liszt para piano y orquesta; y en la segunda el *Concierto en sol menor* de Saint-Saëns, en igual forma. Ambas piezas fueron ejecutadas magistralmente por el señor Tragó y por la orquesta que dirigía el maestro Bretón, repitiéndose, entre grandes aplausos, el *allegro scherzando* de la segunda, y a no ser tan largo, se hubiera repetido todo el *concierto* de Saint-Saëns, que produjo en el público un efecto indescriptible. [...]

El público, poseído del mayor entusiasmo, tributó al *virtuoso* del piano una ovación de las que forman época en la carrera de un artista y a buen seguro que Tragó estará convencido a estas

---

<sup>1064</sup> Saint-Aubin, Alejandro: “Teatro Español. El maestro Tragó”. *Heraldo de Madrid*, año XI, nº 3479, martes 22-V-1900.

horas de que son fervientes admiradores suyos, *todos* los verdaderos amantes del arte lírico [...]”<sup>1065</sup>.

El crítico E. en el diario *El Español* coincide con sus homólogos en señalar la labor de los amigos y admiradores de Tragó para que el pianista venciera su modestia y se decidiese a tocar estas sesiones. En la crítica se nos informa de aspectos curiosos como la poca atención que prestó el público al segundo movimiento de la fantasía de Schubert. También se menciona la falta de cortesía que tuvo parte del público al abandonar la sala antes de que el concertista hubiera finalizado su actuación.

“[...] En la *Gran Fantasía*, que Liszt arregló para piano y orquesta, admirable composición de Schubert, que tiene delicadezas y dificultades, hizo el Sr. Tragó primores admirables. Y, por si vale, será bueno decir que el respetable público tuvo a bien no enterarse del encanto maravilloso, de la dulzura ideal que puso Tragó en la interpretación del *adagio*, que pasó casi inadvertido.

El *concierto en sol menor*, de Saint-Saëns produjo entusiasmo extraordinario. Su segundo tiempo, el delicioso *allegro*, fue repetido, y el *presto*, ovacionado con frenesí. Aquella agilidad, aquel decir incomparable asombran verdaderamente.

Las dos obras, de que se ha hablado, las acompañaron varios profesores de la Sociedad de Conciertos, bajo la batuta del maestro Bretón. Justo es consignar que la labor de éste y de aquellos es digna de aplauso.

En la tercera parte figuraban sólo obras pianísticas, y de Chopin todas ellas, excepto la *segunda polonesa* de Liszt, con que el programa terminaba.

No es preciso decir aquí otra vez cómo toca el piano Tragó.

Y, además, es imposible hacer llegar al alma del lector, por medio de la prosa, la poesía de una *balada*, la melancolía de un *nocturno*, de Chopin, ejecutados por Tragó.

Eso hay que oírlo.

El vals, en *la bemol*, fue repetido [...]”<sup>1066</sup>.

*El Imparcial* considera que Tragó debe salir de su aislamiento madrileño y ofrecer todos los años una gira artística por diversas ciudades extranjeras. El periódico califica al pianista como un verdadero virtuoso que ha demostrado en su actuación un brillante mecanismo y delicada expresividad.

Para vencer la extremada modestia del gran pianista español, han tenido sus amigos y admiradores que trabajar mucho; Tragó, que podía, o tal vez fuera mejor decir que debía, hacer todos los años una excursión artística por las principales capitales del extranjero obteniendo de seguro triunfos decisivos y ganando una fortuna, se conforma gustosamente con esa labor ingrata y oscura del profesorado, y parece como que renuncia a la fama y a la gloria. [...]

Tragó lució en estas composiciones su mecanismo prodigioso, su delicadeza incomparable, su maestría y su buen gusto, cualidades todas que hacen del artista español un verdadero *virtuoso*.

No es cosa de enaltecer de nuevo los altos méritos de este pianista ilustre. El público los conoce de antiguo y los ha premiado con ovaciones tan cariñosas y halagadoras como las de anoche, que obligaron a Tragó a interpretar otras obras fuera del programa, correspondiendo de este modo a aquel incesante coro de aclamaciones y de alabanzas [...]”<sup>1067</sup>.

<sup>1065</sup> Sanchís, Vicente: “Teatro Español. Concierto Tragó”. *El Día*, año XXI, n° 7118, martes 22-V-1900.

<sup>1066</sup> E. “En el Español. Conciertos Tragó”. *El Español*, año III, n° 509, martes 22-V-1900.

<sup>1067</sup> *El Imparcial*, año XXXIV, n° 11889, martes 22-V-1900.

*El Correo* menciona un libro del crítico francés Albert Soubies en el que se considera a Tragó como uno de los primeros pianistas españoles. Para este periódico Tragó hizo honor a las palabras del crítico francés, luciendo un mecanismo perfecto y un acertado modo de frasear.

“En un libro extranjero, debido al reputado crítico francés Albert Soubies, quien trata, con gran conocimiento y muy discreto juicio, de la historia de la música española, se leen estas frases en el tomo tercero, acabado de salir de las prensas de París: “La España verdaderamente contemporánea, por entero abierta a las influencias del arte moderno, vivificada por la resurrección de las verdaderas tradiciones, cuenta hoy con pianistas de primer orden. Uno de los más notables es M. Tragó, que interpreta con la misma perfección las obras de todos los estilos, desde los dravinistas como Rameau y Scarlatti, hasta las pintorescas páginas de Grieg; desde Bach y su fantasía cromática, hasta Chopin y Schumann [...]”<sup>1068</sup>.

La crítica de *El Correo Español* guarda gran similitud con las de otros diarios madrileños. Destaca prácticamente los mismos aspectos de la técnica de Tragó que otros periódicos. Hace referencia a la calurosa acogida del público y al esmero mostrado por Bretón en la dirección de la orquesta, especialmente en el concierto de Saint-Saëns.

“[...] La fecha de ayer puede señalarse como un acontecimiento artístico. El programa era selecto: La *Fantasia* de Schubert-Liszt, el concierto en *sol menor* de Saint-Saëns, del que se repitió el *allegro scherzando* y varias composiciones del ideal Chopin, así como la *Segunda polonesa* de Liszt, tuvieron en Tragó un admirable intérprete, a quien el público no cesó de aplaudir y de celebrar con ruidoso entusiasmo, llamándole infinidad de veces al proscenio a la terminación de cada una de las composiciones tan magistralmente ejecutadas por el gran artista. Tragó lució en ellas su mecanismo prodigioso, su delicadeza incomparable, su maestría y su buen gusto, cualidades que le adornan y que le acreditan como uno de los mejores pianistas que hoy existen. El teatro presentaba un aspecto brillantísimo, y se hallaba completamente lleno [...]”<sup>1069</sup>.

*El Liberal* prácticamente recoge las mismas impresiones. El periódico realiza una crítica breve en la que manifiesta su satisfacción ante el regreso de Tragó a los escenarios.

“Hacia mucho tiempo que no teníamos el placer de oír en público al eminente concertista Sr. Tragó. Pero tras un largo silencio, en modo alguno justificado, el insigne artista hizo anoche en la escena del Español nueva gala de su talento indiscutible y de las maravillosas cualidades que le adornan y que le acreditan como uno de los mejores pianistas que hoy existen. No es cuestión de descubrir ahora a Tragó, cuya fama es universal y cuyos méritos relevantes son por todos reconocidos. El concierto celebrado anoche constituyó una brillante fiesta musical, de la que guardarán gratísimo recuerdo cuantos tuvieron la fortuna de asistir a ella [...]”<sup>1070</sup>.

---

<sup>1068</sup> *El Correo*, año XXI, nº 7316, martes 22-V-1900.

<sup>1069</sup> *El Correo Español*, año XIII, nº 3522, martes 22-V-1900.

*El Globo* comenta que Tragó superó las expectativas que se esperaban de su actuación. Comenta que el pianista realizó una actuación elogiosa en todas las obras del programa que el público colmó de aplausos.

“[...] Superó el éxito a cuanto podía esperarse, y eso que las esperanzas, tratándose de artista del fuste de Tragó, pueden ir todo lo lejos que se quiera. El programa era escogido de verdad. Figuraban en él obras notabilísimas de los más grandes maestros; y en cuanto a la interpretación, bastaría con decir que estuvo a cargo del gran pianista, para quien sólo puede haber elogios, y de la orquesta, dirigida por el maestro Bretón. Pero es justicia consignar algo más que los nombres. Hay que dar cuenta de los aplausos, que fueron entusiásticos y atronadores, justísimos y continuados. Las ovaciones que tributó el público a los artistas, sobre todo en el concierto en *sol menor*, de Saint-Saëns, ejecutado en la segunda parte, son de las excepcionales por la unanimidad en el entusiasmo. De no ser tan larga la composición, hubiérase repetido seguramente [...]”<sup>1071</sup>.

Ricardo Blasco realiza en *La Correspondencia de España* una extensa crítica en la que habla de varios aspectos. Menciona el carácter extremadamente modesto del artista que hasta el momento le ha apartado de los escenarios. Lamenta que Tragó prive al público de su talento. Piensa que debe ofrecer estas audiciones más asiduamente, ya que contribuyen a ampliar la cultura musical tanto de los artistas en periodo de formación como de los ya consagrados.

“[...] Cuando se posee una naturaleza de artista tan privilegiada y un dominio tan prodigioso del mecanismo, esa exageración de la modestia, ese alejamiento del público, ese secreto en que venía Tragó encerrando los tesoros de su *virtuosidad*, es verdaderamente culpable. No hay derecho a privar a los inteligentes que con las manifestaciones del arte pueden deleitar su espíritu, a la masa del público que en ellas encuentra elemento de cultura y ambiente donde afinar el gusto, a la pléyade de artistas en formación- sin contar muchos ya formados- que escuchando a maestro de tal valía reciben sana enseñanza y noble estímulo, no hay derecho a privar a unos y a otros de tales beneficios morales. [...] Ya que su carácter, sus gustos y su profesorado le retengan en su país y no quiera pasear por el extranjero con su arte y sus triunfos lo que es gloria nacional, al menos no nos prive a nosotros de pasar unas cuantas horas en la gloria escuchándole interpretar al piano las obras de los grandes maestros [...]”<sup>1072</sup>.

El periodista realiza una amplia descripción sobre la técnica pianística de Tragó. Entre otras características comenta la elegancia en el fraseo, la delicadeza, la corrección y la sobriedad que imprime a las interpretaciones, sin caer en artificios que buscan fácilmente los aplausos del público.

---

<sup>1070</sup> *El Liberal*, año XXII, n° 7534, martes 22-V-1900.

<sup>1071</sup> *El Globo*, año XXVI, n° 8935, martes 22-V-1900.

<sup>1072</sup> Blasco, Ricardo: “Concierto Tragó”, *La Correspondencia de España*, año LI, n° 15449, martes 22-V-1900.



“Esa corrección impecable, esa limpieza, esa *pulcritud* características en Tragó, son cualidades que rarísima vez hemos visto igualar y quizás nunca superar en los grandes *virtuosos* del piano que hemos tenido la fortuna de oír en nuestras peregrinaciones por esos mundos de Dios; y anoche volvimos a admirarlas singularmente en la Fantasía de Schubert, y en el primero y último tiempo del hermoso *Concierto* de Saint-Saëns, obra maestra, por cierto, que constituye una verdadera sinfonía con piano en la cual nunca la orquesta, con todo el interés y la importancia que ha sabido darle el compositor, esconde ni impide hacer brillar, antes al contrario, al pianista.

La delicadeza, la elegancia del fraseo, las primorosas filigranas de una ejecución magistral, reveladas por Tragó más especialmente en el *allegro scherzando* de este concierto, son imponderables y produjeron tal entusiasmo que Tragó se vio obligado a repetirlo. [...]

La tercera parte fue de piano solo y se componía de obras de Chopin y de Liszt.

En ellas hizo gala Tragó de esa sobriedad, ese clasicismo, esa delicadeza de expresión, de esa *virtuosidad*, para condensarlo en una sola palabra, que le han colocado entre los primeros maestros del piano de nuestro tiempo [...]<sup>1073</sup>.

El segundo concierto en el Teatro Español tiene lugar el martes 29 de mayo de 1900. En un principio la actuación estaba fijada para el lunes 28. Casualmente la fecha coincidía con un eclipse solar que había despertado una gran expectación en la sociedad madrileña. Este fenómeno astrológico hizo que Tragó retrasase la velada para el día siguiente. Aunque el eclipse se produjo en las horas de la tarde muchos madrileños se desplazaron en tren hacia los lugares en los que el fenómeno podía apreciarse en su totalidad. El interés despertado por el eclipse fue de tal magnitud que se colapsaron desde las primeras horas de la madrugada los andenes de la estación del Mediodía y de las Delicias. La prensa madrileña comenta que en ese día viajaron en tren con el propósito de divisar el eclipse alrededor de 7500 viajeros, mientras que las calles de la capital quedaban prácticamente vacías<sup>1074</sup>.

---

<sup>1073</sup> *Ibidem*.

<sup>1074</sup> “Hora del eclipse. El eclipse comenzará, en Madrid, a las dos horas, treinta y seis minutos y cuarenta y dos segundos. En ese momento se verificará el primer contacto que será poco apreciable. La disminución de luz no comenzará a hacerse notable hasta las tres, y la mayor intensidad del fenómeno, durante el cual sólo será visible un pequeñísimo filete del sol, llegará a las tres horas, cincuenta y tres minutos y seis segundos. El eclipse terminará a las cinco próximamente; pero desde las cuatro y media la claridad volverá muy rápidamente”. *El País*, año XIV, nº 4705, lunes 28-V-1900.

“En la estación del Mediodía. A las seis y media el andén de la estación del Mediodía estaba completamente lleno de gente. El tren preparado para hacer el primer viaje veíase totalmente ocupado, siendo ensordecedor el ruido que los bulliciosos viajeros promovían. Continuamente llegaban coches repletos de viajeros a las puertas de la estación, siendo tal la aglomeración de gente en el andén a las siete menos cuarto, que hubo un momento en que era completamente imposible dar un paso. [...]

Total de viajeros. Por la estación del Mediodía salieron para Alcázar y Argamasilla 2638 viajeros. Por la de las Delicias para Navalmoral de la Mata, 4900. Total: 7538 [...]

A las dos de la tarde. En el centro de Madrid, a la hora de comenzar el eclipse, notábase escasa animación; casi todo el público callejero que a diario discurre por las calles adyacentes a la Puerta del Sol, había marchado en los trenes de la mañana a los puntos “estratégicos” donde el fenómeno podía apreciarse en su totalidad. Grupos de gente se dirigían a las Vistillas, el Retiro y los Viveros [...].” *El País*, año XIV, nº 4706, martes 29-V-1900.

“Conciertos Tragó.- Accediendo a los ruegos de muchas personas que el lunes próximo piensan ausentarse de Madrid para ir a presenciar el eclipse, es casi seguro que el segundo concierto en el teatro Español, anunciado por el pianista Sr. Tragó, se aplazará para el martes”<sup>1075</sup>.

“El concierto del Sr. Tragó anunciado para hoy lunes, en el teatro Español, se aplaza definitivamente hasta mañana, a las nueve y media de la noche [...]”<sup>1076</sup>.

Al día siguiente del fortuito acontecimiento, el pianista ofrece el concierto previsto en el que interpretó el siguiente programa.

“TEATRO ESPAÑOL

Concierto Tragó

He aquí el programa del segundo concierto que dará el eminente pianista español, mañana martes a las nueve de la noche.

PRIMERA PARTE

a. Preludio y fuga cromática, Bach.

b. Fantasía (op. 28). Con motto agitato. Allegro con motto. Presto, Mendelssohn.

SEGUNDA PARTE

Concierto en “fa menor” (op. 21). Maestoso. Larghetto. Allegro vivace; Chopin. Piano y orquesta.

TERCERA PARTE

a. Rondó, de la segunda sonata (op. 2), Beethoven.

b. Barcarola, Rubinstein.

c. Le Coucou, Daquin.

d. Canto de amor, Liszt.

e. Rapsodia (núm. 12), Liszt.

Dirigirá la orquesta el maestro Bretón”<sup>1077</sup>.

La mayoría de las obras presentadas en este concierto constituían una novedad en el repertorio del pianista. Estas nuevas incorporaciones resultan significativas, ya que en estos momentos Tragó poseía un repertorio pianístico bastante amplio y podía haber recurrido a partituras ejecutadas en anteriores conciertos. Sin embargo, el pianista opta por el estudio de nuevas composiciones, quizás con el propósito altruista de ampliar la cultura musical del público madrileño.

En la primera parte Tragó ejecuta por primera vez el preludio y la fuga cromática de Bach. Las obras del compositor alemán no eran habituales en su repertorio. Tragó daba preferencia a los compositores románticos y sólo de manera esporádica ejecutaba obras del barroco. En las sesiones de música clásica de piano de 1895 había interpretado la fantasía cromática y fuga en *re menor* y desde aquel año no había vuelto a ejecutar ninguna obra del músico alemán. La segunda obra del concierto era otra primicia en los

---

<sup>1075</sup> *El País*, año XIV, nº 4701, jueves 24-V-1900.

<sup>1076</sup> *La Época*, año LII, nº 17948, lunes 28-V-1900.

<sup>1077</sup> *El Día*, año XXI, nº 7123, lunes 28-V-1900.

programas de Tragó. La fantasía en *fa sostenido menor* op. 28 de Mendelssohn. Había sido compuesta por el músico alemán en 1833. Comienza con un preludio en arpeggios de fusas que da paso a una melodía popular de cierto encanto sentimental. La obra finaliza con un pasaje con movimientos rápidos de semicorcheas.

La segunda parte del programa estaba representada por el concierto para piano y orquesta número 2 en *fa menor* op. 21 de Chopin. Tragó solía interpretar en todos sus programas alguna obra del músico polaco. El pianista no había ejecutado esta obra en público hasta el momento. En anteriores ocasiones, como las sesiones de música clásica de piano de 1894 y 1895, había interpretado el concierto número 1 del mismo autor. El segundo concierto de Chopin había sido estrenado por el propio compositor en 1839 en Varsovia. La plantilla orquestal que requiere no es muy numerosa: madera a dos, dos trompas, dos trompetas, un trombón, timbales y la cuerda<sup>1078</sup>. Ello nos hace deducir que la orquesta que acompañó a Tragó en este concierto era pequeña. Quizás esta escasez de efectivos orquestales fue lo que provocó que más adelante se realizaran arreglos en la orquestación como el de Alfred Cortot.

La tercera sección del concierto comenzaba con el cuarto tiempo, *rondó*, de la sonata nº 2, op. 2 en *la mayor* de Beethoven. Tragó había tocado algunos tiempos de esta sonata en la *Sesión Beethoven* que inauguraba las sesiones de música clásica de piano de 1894. Suceden a este enérgico rondó dos obras ya interpretadas anteriormente: la barcarola de Rubinstein y el rondó en *sol mayor* titulado *Le Coucou*, del clavecinista francés Louis-Claude Daquin. Tragó escoge para finalizar el concierto dos obras de Liszt nuevas en su repertorio. La primera lleva por título *Canto de amor* y corresponde al último número de la colección *Armonías poéticas y religiosas*. Es una pieza sobria, sin ostentaciones de virtuosismo en la que el canto va surgiendo poco a poco, hasta abarcar todos los registros del piano con suntuosidad. La última obra del programa es la rapsodia número 12 en *do sostenido menor* del compositor húngaro. En claro contraste con el *Canto de amor*, esta obra es muy virtuosística, de ritmos vivos como el del brillante *Allegro a la zingarese* y el de la difícil *strette* con la que finaliza la obra. Para corresponder a los aplausos del público Tragó volvió a ofrecer como propina las

---

<sup>1078</sup> Tranchefort, François René (dir): *Guía de la música sinfónica...* Op. cit., p. 281.

partituras que había tocado en la sesión anterior, el nocturno en *fa sostenido* de Chopin y el *vals capricho* de Rubinstein.

Al igual que en el anterior concierto las críticas sobre la sesión son muy numerosas. Muchos de los periódicos madrileños dedican bastante extensión a la reseña del concierto de Tragó. Este es el caso de la crítica realizada por *Allegro* en el diario *El País*, que al no poder haber realizado en su momento la crónica de la primera sesión, aprovecha la ocasión para comentar los dos conciertos a la vez. Este crítico valora la dificultad que entrañaba para Tragó organizar estas sesiones de piano. El pianista debía compaginar el estudio del repertorio de los conciertos con su labor pedagógica en el Conservatorio y como profesor particular.

“[...] Tragó vive entre nosotros, ha nacido en nuestro suelo y hace una vida modesta y casi retraída que le perjudica extraordinariamente.

Dedicado a la diaria labor de la cátedra, labor ingrata y oscura; las lecciones particulares, en cuyo desempeño, llevado de nobilísimos sentimientos que denuncian al artista de corazón, atiende más a la satisfacción de generosas aspiraciones que al lucro personal, desmedido y sin conciencia, aún encuentra en medio del fatigoso ajeteo que suponen tantas y tan variadas ocupaciones, tiempo y humor, para organizar conciertos tan brillantes como los celebrados últimamente en el Teatro Español [...]”<sup>1079</sup>.

*Allegro* elogia la variada composición del programa. Realiza una exhaustiva descripción de la técnica interpretativa que el pianista desarrolló en las diferentes obras del repertorio.

“[...] Programa confeccionado con inteligencia, en el que había piezas de todos géneros y para todos los gustos. A modo de aperitivo figuraba un *preludio* y *fuga cromática* de Bach, suficiente para poner de relieve el prodigioso mecanismo de Tragó; los pasajes de mayor dificultad, de más inexplicable ejecución, son abordados por el distinguido concertista con una seguridad pasmosa.

Independencia e igualdad en el *ataco*, seguridad y nitidez en escalas y arpegios, con un conjunto de precisión y exactitud verdaderamente matemáticas, son cualidades que avaloran el trabajo artístico de *Pepito Tragó*.

Que no excluye la elegancia en la manera de decir, ni las filigranas de expresión derrochadas en la *fantasía* (op. 28) de Mendelssohn, y en el concierto en *fa menor* (op. 21) de Chopin, cuyo tiempo *larghetto* tuvo que repetir por aclamación [...]”<sup>1080</sup>.

A continuación comenta una pequeña polémica suscitada en el Conservatorio de Madrid con el fin de realizar un obsequio a Tragó. Los profesores de la escuela de música quisieron abrir una suscripción para el regalo, y para ello quisieron contar con el

---

<sup>1079</sup> *Allegro* “En el Teatro Español, Concierto Tragó”, *El País*, año XIV, nº 4707, miércoles 30-V-1900.

<sup>1080</sup> *Ibidem*.

beneplácito de Ildefonso Jiménez de Lerma, director en aquellos años del conservatorio. Sin embargo, para su asombro, éste se negó a tal actividad, por lo que la suscripción se tuvo que realizar fuera de las dependencias del centro, en un almacén de música.

“[...] Al Sr. Tragó le fue ofrecido por sus profesores un artístico bronce en recuerdo de sus últimos triunfos.

Por cierto que, a propósito de este regalo, oímos la relación de un *sucedido* que nos resistimos a creer por lo absurdo, aunque quizás en esta misma circunstancia tenga su razón legítima de ser.

Abierta una suscripción por los profesores del Conservatorio, admiradores del talento de su distinguidísimo compañero y creyendo honrarse honrándole con el delicado recuerdo de referencia, invitaron al director de aquel centro docente a secundar sus propósitos entusiastas prestándole el apoyo moral de su autoridad y prestigios.

Cual no sería el asombro del profesor encargado de tal misión al verse rechazado por el director con palabras mal sonantes y peor olientes.

La indignación y pequeñez de miras, de tan violenta manera expresadas, hizo que la suscripción tuviera que refugiarse en los almacenes de música, fuera de los dominios del malhumorado director.

Al que sin duda un alma caritativa hizo advertir de lo ridículo y mezquino de su actitud, por cuanto a última hora trató de remediar en lo posible la *pitada* [...]”<sup>1081</sup>.

Alejandro Saint-Aubin en el *Heraldo de Madrid* valora todos los años que Tragó ha dedicado al estudio del piano. La memoria del concertista es una especie de archivo en el que se encuentran las mejores obras de música de piano escritas hasta el momento. El pianista ha vuelto a hacer gala en este concierto de sus excepcionales facultades, e incluso, su interpretación en esta sesión ha sido más brillante que en anteriores ocasiones.

“[...] Muchas veces, en grandes conciertos y en artísticas sesiones íntimas, hemos admirado el prodigioso *doigté* y la memoria portentosa que le convierten en un archivo viviente de cuanta música buena se ha escrito. Siempre nos han maravillado sus excepcionales facultades; pero anoche, respondiendo tal vez el maestro a las manifestaciones del público que llenaba totalmente la sala, alcanzó en la ejecución de los números que componían el programa los límites de lo verdaderamente asombroso.

No hay más allá, ni cabe mayor perfección. Cada frase de las composiciones provocaba interminables murmullos de admiración; en algunos momentos el aplauso interrumpía el concierto, y las ovaciones fueron tan vivas como innumerables las salidas al proscenio en el final de todos los números. [...]

Saludando al maestro en uno de los entreactos, le decíamos:

- Es asombroso... y casi irritante. ¡Ni un solo tropezón en el concierto de Chopin!

- Por milagro- nos contestó-; en esa obra son todo esquinas [...]”<sup>1082</sup>.

Saint-Aubin comenta con cierta ironía el regalo que hicieron a Tragó sus compañeros, ya que la escultura entregada no guardaba ninguna relación con la temática musical.

---

<sup>1081</sup> *Ibidem*.

<sup>1082</sup> Saint-Aubin, Alejandro: “Grandes artistas españoles. Teatro Español”, *Heraldo de Madrid*, año XI, nº 3487, miércoles 30-V-1900.

“[...] La Escuela de Música ofreció al famoso concertista un grupo en bronce que, si no recordamos mal, representa el triunfo de la Electricidad, la Astronomía, la Navegación, la Agricultura y no sabemos cuantas cosas más; en fin, el triunfo de todo, menos aquello que tenga relación con el pentagrama.

Afortunadamente, las figuras son bonitas, y por ello quitan ocasión para que se pueda decir que resulta un obsequio tan apropiado como el par de pistolas ofrecido al santo del cuento [...]”<sup>1083</sup>.

M. Barber en *La Época* califica el mecanismo del pianista como perfecto e insuperable. Menciona que ante los aplausos de la concurrencia Tragó se vio obligado a repetir el segundo tiempo del concierto de Chopin y a añadir varias obras al programa. El periodista comenta que ante la gran afluencia de público que acudió al concierto hubo personas que se quedaron sin entrada para poder asistir. Ante esta circunstancia se hicieron ruegos a Tragó para que ofreciese una nueva sesión.

“[...] Mecanismo asombroso, perfecto, nunca superado por pianista alguno; dicción irreprochable e inverosímil; aptitud para realizar todo género de primores y filigranas; tales son, en síntesis, las circunstancias que se reúnen en tan excepcional artista, sin rival hoy en su género.

Tragó consiguió anoche un éxito inmenso. Cada una de las obras que figuraban en el programa producía una explosión de entusiasmo. [...]

El teatro se hallaba completamente lleno, siendo muchas las personas que no pudieron asistir al concierto por haberse agotado las localidades. Por esta causa se ha rogado al Sr. Tragó que dé algún concierto más; pero es dudoso que pueda acceder a estos deseos, por lo avanzado de la estación y las ocupaciones que en esta época del año impone al gran maestro su cátedra del Conservatorio [...]”<sup>1084</sup>.

El periodista Vicente Sanchís en *El Día*, comenta la resistencia que opuso Tragó ante las propuestas de sus amigos para que organizase estas dos veladas. La crítica destaca, al igual que en el diario *La Época*, la ejecución del segundo tiempo del concierto de Chopin. Este crítico augura a Tragó grandes triunfos en el extranjero si se decidiera a realizar una gira de conciertos.

“[...] No es posible concebir un éxito más grande que el obtenido en las dos jornadas artísticas que han logrado organizar los amigos de Tragó, venciendo las resistencias que éste oponía para abandonar su retraimiento que, en un artista de su categoría, en un *coloso del teclado*, como lo es nuestro insigne compatriota, merece el calificativo de imperdonable. [...]

Vino después el *gran número* de la noche, o sea el *Concierto en fa menor*, de Chopin, que ocupaba la segunda parte del programa. No es posible describir cómo tocó el insigne pianista esta hermosísima página musical del gran maestro. El segundo tiempo, es decir, el *largo* tuvo que repetirse en medio de una ovación estruendosa, y a no ser porque la consideración se imponía al entusiasmo, se hubieran repetido también el *andante maestoso* y el *allegro vivace*, que fueron interpretados con una seguridad y maestría que rayaban en lo incomprensible. [...]

---

<sup>1083</sup> *Ibidem*.

<sup>1084</sup> M. Barber: “Teatro Español. Concierto Tragó”, *La Época*, año LII, nº 17950, miércoles 30-V-1900.

Apurado el vocabulario de los elogios, lo único que puede añadirse a cuando se ha dicho hasta ahora, es que a José Tragó le aguardan grandes éxitos en el extranjero. En Francia, en Alemania, en Inglaterra y en los Estados Unidos, se rinde culto al mérito de los grandes artistas y a los *virtuosos* del piano, que han logrado esclavizar este instrumento como lo ha hecho Tragó, no se les regatean los honores del triunfo [...]”<sup>1085</sup>.

En *La Correspondencia de España*, el crítico Ricardo Blasco describe el buen desarrollo del concierto. Comenta la interpretación del pianista en las diferentes piezas del programa, elogiando la ejecución de todo el repertorio.

“[...] Una corrección verdaderamente clásica en el *Preludio y fuga cromática*, de Bach; un asombro de mecanismo y agilidad en la *Fantasia* (op. 28), de Mendelssohn, saludadas con aplausos ruidosos en la primera parte del programa.

La segunda parte la constituía el hermosísimo *Concierto en fa menor* (op. 21), de Chopin, [...] Fue una maravilla de arte, de verdadera *virtuosidad*, la interpretación que supo darle el Sr. Tragó. El primer tiempo fue ya interrumpido por aplausos entusiastas, imposibles de contener ante aquel mecanismo, aquella claridad, aquel brío.

El segundo tiempo, en que casi constantemente *canta* el piano riquísima y poética melodía, fue dicho por Tragó con tal delicadeza y tan admirablemente sentido, que los bravos y murmullos de admiración subrayaban cada frase y una tempestad de aplausos al terminar obligó al artista a repetir este delicioso *largo*.

El tercer tiempo, de un corte muy original y marcado carácter polaco, se presta a las maravillas de agilidad que realizó el maestro, largamente ovacionado al terminar esta segunda parte, por todos conceptos tan interesante.

En la tercera, a piano solo, muy bien compuesta por la variedad y belleza de los trozos, interpretó el *Rondó* de la segunda sonata de Beethoven, la *Barcarola* de Rubinstein, *Le Cocou* de Daquin, con primor de unas dificultades insuperables si se ha de interpretar con la claridad y limpieza que anoche lo oímos, y que tuvo que repetir; *Canto de amor* y la 12ª *Rapsodia* de Liszt, quizá la más difícil de las doce, que puso colmo a los entusiasmos del auditorio [...]”<sup>1086</sup>.

La reseña de *El Liberal* tiene una extensión bastante más breve. Menciona el éxito de público y comenta de manera general la acertada ejecución tanto del pianista como de la orquesta dirigida por Bretón.

“[...] Tragó interpretó de un modo maravilloso el *Preludio y fuga cromática*, de Bach; una *Fantasia*, de Mendelssohn, el *Concierto en fa menor*, de Chopin, obra admirable, cuyo segundo tiempo fue repetido; un *Rondó*, de Beethoven; una *Barcarola*, de Rubinstein, y otras composiciones de Daquin y de Liszt, piezas todas que fueron ejecutadas de un modo incomparable y que proporcionaron al gran artista ruidosas ovaciones y muchas llamadas a la escena. [...]

Bretón dirigió magistralmente la orquesta y participó en ocasiones de los aplausos tributados al famoso concertista [...]”<sup>1087</sup>.

---

<sup>1085</sup> Miss-Teriosa: “Teatro Español. Concierto Tragó”, *El Día*, año XXI, nº 7125, miércoles 30-V-1900.

<sup>1086</sup> Blasco, Ricardo: “Concierto Tragó”, *La Correspondencia de España*, año LI, nº 15457, miércoles 30-V-1900.

<sup>1087</sup> *El Liberal*, año XXII, nº 7542, miércoles 30-V-1900.

Tragó obtiene más comentarios favorables en el periódico *El Globo*. El periódico destaca su actuación en el concierto de Chopin y considera al pianista una de las mejores figuras de la interpretación mundial.

“Verdaderamente entusiasmado salió el público del concierto verificado en el Español. Que Tragó es un artista sobresaliente, excepcional, cosa es sabida por todo el mundo. España puede vanagloriarse de poseer a uno de los mejores, sino al mejor pianista del mundo; porque a Tragó, sin hipérboles, se le incluirá en la categoría reducidísima de los instrumentistas geniales. Anoche puso a prueba sus portentosas condiciones en todos los números por él interpretados, con el concurso de algunos profesores de la Sociedad de Conciertos, dirigidos con su habitual maestría por D. Tomás Bretón. El *largo* del hermoso concierto en *fa menor*, de Chopin, produjo en el auditorio una explosión de entusiasmo; se repitió el tiempo citado de la magnífica obra, y se hubieran repetido todos los números del programa si hubiera sido posible satisfacer los deseos de la concurrencia [...]”<sup>1088</sup>.

La reseña de *El Correo* coincide con las demás críticas en señalar el dominio que el pianista posee de la técnica del instrumento, y cómo adecua ésta a los diferentes estilos de los compositores.

“Satisfecho puede estar el Sr. Tragó del éxito alcanzado en los dos conciertos de este año, celebrados ante numerosa y selecta concurrencia de inteligentes y aficionados a la buena música. Lo mismo anoche que en el anterior concierto, mostró el distinguido profesor aquel dominio del piano, aquel mecanismo perfecto y aquel primor de ejecución, que en grado eminente formaron sus grandiosas cualidades artísticas. Aparte de esto, interpretando con igual maestría las composiciones de más diverso carácter y los autores cuyos estilos difieren mucho, ha demostrado una vez más su conocimiento de los autores y el haber penetrado, mediante no interrumpido estudio, el pensamiento de cada uno, su manera especial, para luego hacerla patente en la ejecución, de un modo claro, siguiendo la idea del compositor, sin fantasear sobre ella [...]”<sup>1089</sup>.

La adecuación de la técnica pianística a las exigencias de los diferentes estilos compositivos es una característica que también comenta *El Imparcial*.

“[...] Artista cuyas facultades extraordinarias han sido completadas por un estudio incesante, domina por igual todos los estilos y todas las escuelas. Más bien que un concierto, la velada de anteanoche parecía un ejercicio en el cual hubieran sido vencidos muchos grandes profesores. Tragó triunfó con igual facilidad en las obras clásicas de Bach y de Mendelssohn que en las de Chopin, Rubinstein y Liszt, siendo su admirable labor recompensada con incesantes ovaciones y con delirantes aplausos del público, que llenaba por completo el teatro [...]”<sup>1090</sup>.

*El Español* destaca la ejecución de las obras de la primera y segunda parte del programa. Subraya principalmente la ejecución de la última sección de la fantasía de Mendelssohn y del *largo* del concierto de Chopin.

<sup>1088</sup> *El Globo*, año XXVI, n° 8943, miércoles 30-V-1900.

<sup>1089</sup> *El Correo*, año XXI, n° 7324, miércoles 30-V-1900.

<sup>1090</sup> *El Imparcial*, año XXXIV, n° 11898, jueves 31-V-1900.



“[...] Comenzó la sesión con el *Preludio y Fuga cromática*, de Bach. La precisión más absoluta, la más exquisita pureza clásica resplandecieron en la ejecución de este primer número, que no será “de público” jamás, y ofrece en cambio dificultades mecánicas y artísticas superiores a la de la mayor parte de esos *scherzos* y *romanzas de bis* seguro e indiscutible.

En la *Fantasia* de Mendelssohn (op. 28) hizo Tragó verdaderos prodigios.

El *presto* con que termina la obra fue convertido en un *presto agitato* abrumador, de velocidad incomprensible. La ovación comenzó antes del último acorde del *presto*.

El puesto de honor en el programa estaba reservado al *Concierto en fa menor*, de Chopin, con acompañamiento de orquesta.

Esta obra, cuya importancia es extraordinaria, tiene en Tragó un intérprete admirable de todo punto.

Las dificultades asombrosas del *maestoso*, con que comienza, fueron dominadas por el artista con tal seguridad, con tal frescura, que el auditorio, vencido por aquel mecanismo genial, interrumpió la ejecución, no pudiendo contener su entusiasmo hasta el fin del tiempo.

Y luego, el *largo*, de intenso efecto dramático, cuya ejecución perfecta está reservada a los artistas de corazón apasionado y exquisita sensibilidad, produjo, dicho por Tragó, una de las emociones más profundas que pueden idearse.

En el original y característico *allegretto* final del *Concierto* volvió el pianista insigne a mostrar su agilidad estupenda y su irreprochable escuela [...]”<sup>1091</sup>.

El éxito del concierto tuvo tanta repercusión que incluso la prensa bilbaína informa sobre la sesión, por medio de un telefonema enviado por el corresponsal en Madrid:

“En el Teatro Español se verificó anoche el segundo de los concierto a cargo del eminente pianista español señor Tragó.

El programa fue escogidísimo, figurando en él obras de Bach, Chopin, Beethoven, Rubinstein y Liszt.

El éxito del ejecutante fue extraordinario.

Se vio obligado a repetir el andante del concierto en “fa menor”, de Chopin, y otros números.

Se le hizo objeto, repetidas veces, de ovaciones entusiastas.

El teatro estaba lleno de inteligente público”<sup>1092</sup>.

Un amplio comentario sobre los dos conciertos celebrados en el Teatro Español lo encontramos en el *Boletín del Centro Instructivo y Protector de Ciegos*. Los hermanos Tragó tenían una estrecha vinculación con ésta entidad. Nicolás Tragó ostentaba el cargo de presidente de la misma y su hermano José era uno de los consejeros. Tragó había tenido la deferencia de invitar a los miembros de la sociedad a las dos sesiones musicales. El centro de enseñanza agradece este detalle con la publicación de un trabajo literario sobre Tragó en su boletín, escrito por Yerro y López Debesa. En este artículo se explican algunos de los rasgos técnicos del pianismo de Tragó, que los estudiantes y aficionados del instrumento deben de tener en cuenta durante su aprendizaje. La extensa descripción que se realiza en esta comunicación nos refleja, aunque de manera escrita, la manera en la que Tragó emplearía las diferentes articulaciones de la mano y el brazo,

<sup>1091</sup> *El Español*, año III, n° 517, miércoles 30-V-1900.

<sup>1092</sup> *El Nervión*, año X, n° 3327, miércoles 30-V-1900.

el juego de los pedales, la digitación y la utilización de los matices y otros elementos expresivos.

“[...] La maestría del Sr. Tragó en el conjunto con la orquesta, nos manda ir bien preparados al aprendizaje del piano de los preliminares y generales preceptos del arte de la música para que la absoluta precisión de medidas, el perfecto conocimiento de los aires o tiempos, y la inteligencia del objeto y empleo de los matices y signos de expresión nos disponga a interpretar de aquella admirable manera con que resultaron el *Adagio* de la “Gran Fantasía” (op. 15) de Schubert-Liszt y el *Largueto* del concierto, en *fa menor* de Chopin [...]

El Sr. Tragó nos manda atender con especial cuidado los primeros rudimentos del estudio del piano, demostrándonos que la absoluta independencia de los diferentes *juegos de dedos*, de *muñeca*, de *brazo* y *antebrazo* permiten ejecutar, con la casi incomprensible independencia general de efectos, que él usó en la “Fuga cromática” de Bach en que materialmente se sentían instrumentos diversos diciendo las diferentes *repeticiones* o *motivos* que constituyen esa verdadera joya del género fugado pianístico. Y completas y perfectas muestras de pureza e independencia en los *doites*, *juegos*, y combinación de pedales, nos dio en la “Balada en Fa menor” (op. 52) de Chopin, en el “Canto de Amor” de Liszt y en “Le Cocou” de Daquin en los que señaló con mucha sobriedad, tanto los cantos matizados en diferentes y variadas graduaciones de fuerza, como las glosas y las armonías señaladas.

El Sr. Tragó, como suyo y muy suyo, nos propone un importantísimo estudio de aplicación de los pedales, haciendo múltiples combinaciones de ellos de tan maravillosa factura, que, por lo pronto, el arte de la música, tan completo y perfecto en su escritura, no cuenta medios determinados de señalar en la forma precisa con que matiza de *piano a fuerte* una nota o un acorde, consigue el símil de *portamento* o arrastre de los instrumentos de cuerda y de la voz, y obtiene vibraciones onduladas de sonidos que simulan los timbres de los instrumentos de orquesta a que imita.

El detalle de efectos de ejecución y colorido es en el Sr. Tragó una escuela de detenido y profundo estudio en el que cada circunstancia o particularidad supone un curso especial: así, por ejemplo, al interpretar un pasaje de notas articuladas con *Stacatto* efectúa un *doble-juego de muñeca* tan puro y perfecto unido a otro de *brazo*, no menos exacto en precisión, en combinación ambos, que herida la tecla y retirada la mano con increíble rapidez, resulta herida la *cuerda* por el *macillo* sin mover el *apagador* y con ello un sonido seco apagado de vibración instantáneamente [...]<sup>1093</sup>.

Para celebrar el éxito de estos últimos conciertos se organizó un homenaje a Tragó en el Hotel Inglés de Madrid. La iniciativa de esta celebración había sido del director de la publicación *La España Musical*, el señor Serra Bernabé. Al acto acudieron personas vinculadas al mundo de la música, de la literatura y el periodismo. Entre los asistentes se encontraban compositores y numerosos profesores del Conservatorio de Madrid como Valentín Zubiaurre, Rogelio Villar, Antonio López Almagro, Valentín Arín, José Pinilla, y los hermanos Apolinar y Melecio Brull. También acudieron periodistas como el propio impulsor de la iniciativa Serra Bernabé, Ricardo Blasco de *La Correspondencia de España*, Alejandro Saint-Aubin de *El Heraldo de Madrid* o M. Barber de *La Época*. Se hallaba además entre los presentes Nicolás Tragó, hermano del homenajeado y aunque no les fue posible asistir, mandaron su adhesión Tomás Bretón,

---

<sup>1093</sup> Yerro y López Debesa: “Los conciertos del Sr. Tragó o una gran lección de piano”, *Boletín del Centro Instructivo y Protector de Ciegos*. Álbum de prensa de José Tragó. Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial.

que se encontraba en Granada, Navarrete desde Bilbao y los señores Justo Blasco y Sanchís. La prensa recoge los momentos más significativos del homenaje:

*La Correspondencia de España*<sup>1094</sup> narra la manera en la que trascurrió esta celebración. En ella dedicaron sentidas palabras a Tragó varios de los presentes. El señor Serra Bernabé habló en primer lugar, trazando un retrato artístico del pianista. También tomaron la palabra Pinilla, Zubiaurre, Marzo, Nieto, Villar y Ayanarte. En sus intervenciones rogaron al concertista que mostrase más a menudo su talento interpretativo tanto en España como fuera de nuestras fronteras. Otras personas que intervinieron fueron Ricardo Blasco en nombre de la prensa, Pascual Millán que leyó unos versos y el maestro Brull que al brindar por Tragó dedicó un sentido recuerdo al recordado profesor Eduardo Compta. Finalmente tomó la palabra Tragó, dando las gracias a los presentes en un ovacionado discurso.

*Tiro Nacional* en el *Heraldo de Madrid* cuenta con cierto tono humorístico el buen ambiente que reinaba entre los comensales.

“Los Sres. Sos, Almagro, Arisu, Brull (A. y M. ), Monge, Montes, Pinilla, Llanos, Santamaría, González, Marzo, Larrauri, del Castillo, Caballero, Tragó (D. N.), Villar, Zubiaurre, Nieto, Navas, Serra Bernabé, García Llorrea, Caneja, Ollagarte, Montano, Heredia, Blasco, Barber, Pascual Millán y algunos más, cuyos nombres deploramos no recordar, reuniéronse anoche para obsequiar con un espléndido banquete al gran maestro Tragó, por el éxito de los conciertos celebrados en el Español (teatro hoy huérfano de la paternal gerencia ofrecida por Berriatúa).

Los comensales, todos músicos o periodistas, y, sin embargo, no ocurrió nada, no se habló mal de nadie ni hubo desgracias que lamentar. [...]

Comenzó anoche el concierto culinario del hotel Inglés con la tonalidad grave y la solemnidad religiosa del *Stabat* de Pergolesi, acabando, como sucede siempre en tales casos, con las notas más agudas y brillantes del repertorio de Offenbach. [...]

El *champagne*, otros vinos y licores, desapareciendo a compasillo con los suculentos *empapantes* que formaban el sólido *menú*; *menú* tan sólido, que, por el fondo, la forma y el acierto en los detalles, podemos reputarlo como una novena sinfonía de los banquetes.

Un baturro preguntó,

lleno de mil confusiones:

- ¿Quién son esos señorones?...

- Partidarios de Tragó.

- Ya se quien son: ¡los tragones!

Así dijo el celebrado maestro Nieto, en una improvisación, cuando comenzaron los brindis, [...]

El maestro Tragó levantóse para dar las gracias, y, ¡cosa curiosa!, su hermoso discurso fue pateado y silbado sin piedad, resultando de la unánime protesta la mayor satisfacción para el orador y su incomparable mérito artístico [...]<sup>1095</sup>.

<sup>1094</sup> *La Correspondencia de España*, año LI, n° 15474, sábado 16-VI-1900. La misma noticia la encontramos en *La Música Ilustrada Hispano Americana*, n° 37, 1-VII-1900, p. 151.

<sup>1095</sup> *El Heraldo de Madrid*, año XI, n° 3504, sábado 16-VI-1900.

*El País* también da cuenta de esta celebración y comenta más brevemente el desarrollo de la misma:

“[...] Entre los concurrentes recordamos a los maestros Arín, Pinilla, Zubiaurre, Llanos, los hermanos Brull, Navas, Saint-Aubin, Montano, Barber, Blasco, Almagro, Caballero (hijo) y Bretón, que aunque ausente se adhirió al banquete. Durante toda la comida reinó la mayor cordialidad, terminando la fiesta con entusiastas felicitaciones al Sr. Tragó y elocuentes brindis de los Sres. Villar y Nieto, unos inspirados versos de Pascual Millán y unas frases elocuentísimas del Sr. Serra Bernabé, director de la *España Musical* y organizador de la brillante fiesta tan espléndida como merecida por el ilustre Tragó”.

#### 5.4.2. Los conciertos en el Teatro de la Comedia

Debemos esperar un periodo de ocho años para volver a tener noticias sobre conciertos ofrecidos por Tragó. El pianista actúa en dos sesiones ofrecidas en el madrileño Teatro de la Comedia en el mes de abril de 1908. El espacio de tiempo transcurrido entre los anteriores conciertos y estas sesiones en la Comedia era tan amplio que suscitó gran expectación entre el público madrileño. Para una parte de los aficionados madrileños estos conciertos de Tragó suponían una novedad, ya que o no habían tenido oportunidad de escuchar al pianista en otras ocasiones, o el recuerdo de las anteriores sesiones era demasiado lejano.

El primer concierto tuvo lugar el 6 de abril de 1908. La prensa anuncia con antelación el programa de la sesión y recuerda al público que se ha dispuesto un abono para los dos conciertos, cuya venta se realizará hasta dos días antes del primer concierto.

“Teatro de la Comedia

El ilustre maestro Tragó dará hoy un concierto con el siguiente programa:

Primera parte

Gran fantasía y fuga en sol menor, Bach-Liszt- Sonata en do mayor (op. 53), Beethoven.-  
Allegro con brío. Adagio molto. Allegretto moderato.

Segunda parte

Estudios sinfónicos Schumann.

Tercera parte

Barcarola (op. 60), Estudio en la menor (de la op. 25), Canto polonés (meine freuden), Mazurca en fa sostenido menor (op. 59, número 3), Gran polonesa en la bemol (op. 53) Chopin<sup>1096</sup>.

---

<sup>1096</sup> *El País*, año XXII, nº 7550, lunes 6-IV-1908.

El programa de esta sesión corresponde al de un recital para piano solista. A diferencia de anteriores conciertos, no participa una orquesta en la ejecución de alguna obra concertante. El repertorio interpretado combina obras de diferentes periodos históricos que se disponen en la estructura del programa siguiendo un orden cronológico. La sesión comienza con una obra barroca, seguida de una clásica y termina con varias composiciones del periodo romántico.

La primera obra del programa es la Gran fantasía y fuga en *sol menor* de Bach para órgano, transcrita para piano por Liszt. Continúa con la sonata nº 21 en *do mayor* op. 53 de Beethoven, conocida con el nombre de “Waldstein” o “Aurora”. Esta sonata compuesta en 1804 es un ejemplo del segundo periodo del autor, en el que se percibe una mayor libertad en los desarrollos temáticos y soltura en la escritura pianística.

Tragó toca en la segunda parte del programa los *Estudios sinfónicos* op. 13 de Schumann. Es una composición heroica que necesita un extraordinario vigor para su interpretación. La obra fue estrenada por primera vez en público por Clara Wieck. Se estructura en once estudios en los que se percibe la búsqueda del color orquestal en el piano. El compositor emplea en esta obra la técnica del tema con variaciones, convirtiendo a los once estudios en once variaciones sobre un bello tema de dieciséis compases en *do sostenido menor*.

La tercera sección del programa estaba integrada en su totalidad por obras de Chopin. La primera de ellas era la barcarola en *fa sostenido menor*, op. 60, una de las obras más modernas del compositor desde el punto de vista armónico. Chopin utiliza el ritmo característico de las barcarolas que recuerda al canto de los gondoleros venecianos; sin embargo su forma guarda semejanza con los nocturnos chopinianos estructurados en tres partes, la tercera de las cuales es una repetición modificada de la primera.

Todas las obras interpretadas en el programa hasta el momento eran desconocidas en el repertorio de Tragó. También constituían una novedad en el repertorio otras obras de Chopin como el estudio en *la menor*, op. 25, el canto polonés *meine freuden* op. 74 y la mazurca en *fa sostenido menor*, op. 59, nº 3. Por el contrario, Tragó escoge para finalizar la sesión una obra que había tocado en numerosas ocasiones durante los años

ochenta: la polonesa en *la bemol mayor* op. 53, conocida también como *polonesa heroica*. Además de estas composiciones, el concertista tocó como obra añadida al programa un nocturno de Chopin.

La prensa comunica periódicamente la celebración de estos conciertos de Tragó. Encontramos algunos de los primeros anuncios ya en el mes de marzo:

“El eminente maestro D. José Tragó dará dos conciertos de piano en el teatro de la Comedia los días 6 y 11 del próximo mes de abril. Los admiradores del afamado maestro han conseguido este acontecimiento artístico, al que concurrirán todos los aficionados a la buena música”<sup>1097</sup>.

Los críticos musicales contribuyen a crear expectación entre los aficionados. Informan con antelación de la realización de las sesiones, comentan el significado que tienen estos conciertos después de que Tragó haya estado tanto tiempo sin ofrecer ninguna actuación, y elogian las obras que el pianista ha seleccionado para los programas. El musicólogo Cecilio de Roda es uno de los críticos que anuncian este evento musical.

“El célebre pianista, tan deseado por el público, tan echado de menos, más de menos cuanto más abundante es el número de estrellas del teclado que desfilan ante nuestros oídos, sale al fin de su retiro, y anuncia dos conciertos para el 6 y el 11 del próximo abril. Los programas son excelentes, de una seriedad artística digna de ser imitada: el *Preludio y fuga en sol menor*, de Bach, transcrito por Liszt; la *Aurora*, de Beethoven; los *Estudios sinfónicos*, de Schumann, y varios números de Chopin, en el primer concierto; un *Rondó*, de Mozart; el *Preludio coral y fuga*, de César Franck; la *Sonata en si menor*, de Chopin; dos números de la *Iberia*, de Albéniz, y otros más de Liszt, Mendelssohn, etc. Se celebrarán en el teatro de la Comedia, donde está abierto el abono, que se cerrará el sábado 4 de abril, a las cinco de la tarde”<sup>1098</sup>.

Otros periodistas son mucho más extensos al informar sobre la próxima celebración. Este es el caso de *Joachim*, pseudónimo del crítico pro-wagneriano Joaquín Fesser, que escribe en *El Correo*. *Joachim* considera que Tragó en estos momentos es una novedad, al menos respecto a la curiosidad que despierta entre los aficionados el hecho de volver a escucharlo. Recuerda la importancia que tuvo para la historia de la interpretación española los recitales de música clásica de piano que ofreció en el Salón Romero, siendo el primer pianista español en ofrecer estas veladas después de que Planté las hubiera realizado por primera vez en nuestro país. El crítico valora que Tragó se halla decidido a ofrecer estas sesiones. El concertista demostraba cierta valentía ya

<sup>1097</sup> *La Correspondencia de España*, año LIX, n° 18303, lunes 23-III-1908.

<sup>1098</sup> Roda, Cecilio: “Conciertos Tragó”, *La Época*, año XI, n° 20624, martes 24-III-1908.

que hacía poco que en Madrid habían actuado las grandes figuras de la interpretación pianística y las comparaciones serían inevitables.

“[...] ¿Novedad Tragó? Suprimo los signos interrogativos, y afirmo. Tragó es una novedad. Al menos se le puede pronosticar un completo éxito de curiosidad. Él se encarga de confirmar o rebatir lo primero. [...]

Lo cierto es que enmudeció el gran pianista español; el *único* pianista español (porque Malats puede considerarse como un naturalizado extranjero); y que desde entonces Madrid ha hecho conocimiento con una o dos docenas de pianistas que constituyen la propia flor y nata de lo mucho y asombroso que en Europa ha producido en nuestros días el arte de los Chopin, de los Liszt, de los Rubinstein.

Y mientras esta sucesión de eminencias ha ido revelándonos el estado del arte pianístico europeo en sus más reputadas formas y en su más perfecta expresión. Tragó callaba, Tragó se ocultaba, Tragó se limitaba a escuchar, a observar, a comentar para sus adentros, a estudiar acaso.

Y ahora, recientes las maravillas de Saüer y de Risler, de Buzón y de Godowsky, Tragó reaparece, valiente, resuelto, alta la cabeza, temerario según algunos...

¿Temerario? No. Si por algo ha pecado Tragó, ha sido siempre por modestia, al menos en su pública manifestación. Si él se creó con fuerzas para hombrearse con los más eminentes de Europa, fue porque nuestro público se lo dijo, y le suplicó y le obligó a que así lo hiciera. Y si Tragó se resuelve a presentarse hoy para reverdecer sus laureles de antaño, es porque tiene plena conciencia de sus facultades y la convicción de que o bien el arte no ha progresado desde aquellos tiempos, o Tragó ha progresado con el arte, y se encuentra, respecto de los pianistas de hoy, en el mismo lugar que siempre ocupó, contando hoy, como ayer, con las simpatías incondicionales de los madrileños [...]”<sup>1099</sup>.

Ángel María Castell en *ABC* recuerda la labor que Tragó realizaba en aquellos años como profesor del Conservatorio de Madrid. Sin embargo, a pesar de la cantidad de discípulos que formaba en su clase, era un desconocido para muchos aficionados madrileños.

“Don José Tragó, que esta tarde da un concierto en la Comedia, sabe mucha gente que es un profesor del Conservatorio, y que alguna vez, de tarde en tarde, hace ostentación de su maestría. En el extranjero saben algo más: saben que Tragó es, sencillamente, uno de los pianistas más grandes del mundo. [...]

Claro es que los músicos profesionales y los verdaderos devotos del arte conocen y admiran a Tragó. No habría bastante con el teatro de la Comedia para juntar a todos los discípulos del gran pianista. No habría en Madrid local suficiente para contener a cuantos han sido aspirantes a su clase. Pero entre la generalidad del público, Tragó no es todavía todo lo conocido que debe serlo.

Es verdad que Tragó tiene un enemigo irreductible: Tragó mismo, que dispone de armas poderosas para reducirle.

Una de ellas es su modestia; otra, su pasión por el estudio. De aquella hace una religión; de ésta, un apostolado, y así pasan los años; lanza al mundo artístico muchos pianistas, y él sigue cumpliendo su misión de enseñar y de estudiar más, siempre más...

Insignes pianistas, verdaderas glorias, desfilan por Madrid, haciendo delirar de entusiasmo al público que les escucha; pero nunca falta entre los comentarios de los inteligentes un “*nuestro Tragó*”, tributo que brota espontáneo e irresistible de la conciencia de cuantos tuvieron la suerte de oír alguna vez al gran maestro [...]”<sup>1100</sup>.

<sup>1099</sup> Joachim: “Musiquerías”, *El Correo*, año XXIX, n° 9981, sábado 28-III-1908.

<sup>1100</sup> Castell, Ángel María: “José Tragó”, *ABC*, año IV, n° 1036, lunes 6-IV-1908, p. 13.

*El Imparcial* también menciona la dedicación del pianista a la labor pedagógica en la Escuela de Música.

“Nuestro gran pianista Tragó, voluntariamente relegado a un semiolvido por motivos de excesiva modestia y tal vez por consagrar su atención y su tiempo a los incesantes trabajos del profesorado, aparece de tarde en tarde en clase de “virtuoso” y nos regala con algunas audiciones que son nuevas demostraciones de su talento artístico y de su admirable maestría de ejecutante [...]”<sup>1101</sup>.

Alejandro Miquis en *El Diario Universal* considera que Tragó sería hoy en día uno de los concertistas de piano más famosos del mundo si hubiese desdeñado la Cátedra del Conservatorio. No obstante, su dedicación a la enseñanza no le impide que de vez en cuando dé algún concierto para demostrar al público que sigue conservando las mismas cualidades. El crítico recuerda el éxito que Tragó obtuvo en las últimas sesiones de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio y en los conciertos dados en el Teatro Español. También valora la variedad y novedad de los programas de estas nuevas sesiones, en especial la elección de dos fragmentos de *Iberia* de Albéniz.

“El maestro Tragó es evidentemente uno de los maestro más perezosos de España. Casado con la gloria desde muy joven y seguro de ella, no siente el deseo de conquistar la a diario, y sólo de vez en cuando, demasiado de tarde en tarde, siente la necesidad de reverdecer sus laureles, mostrando que no fue sin mérito como los conquistó siendo aún un muchacho. [...]”

Los programas que damos a continuación revelan cuál ha de ser el carácter de esos conciertos: Tragó no es, ni mucho menos, un efectista que busque el aplauso fácil, sin otros medios que una gimnasia desenfrenada, ni siquiera un pianista que guste de las concesiones; hace sus programas honradamente, y en ellos pone el culto al arte por encima de los talcos gratos a la galería. [...]

De las obras que en ellos figuran tienen aún interés mayor para nosotros los dos fragmentos de la “Iberia”, de Albéniz (“Evocación” y “Almería”), que oiremos en el segundo concierto. Albéniz es uno de los más grandes maestros de la música española moderna, y sus obras, infinitamente menos conocidas aquí de lo que sería de desear. [...]

Lo que Tragó hace deberían hacerlo asimismo para demostrar el movimiento andando otros muchos profesores del Conservatorio, entre los cuales los hay, en las clases de piano sobre todo, y en las superiores, aunque parezca mentira, de los que sólo los que tienen excelentísima memoria recuerdan que tocaron alguna vez, aunque no magistralmente ni mucho menos. Pero si lo hicieran, ¿no sería peor?. Hay reputaciones que no resisten al fiel contraste”<sup>1102</sup>.

Una vez celebrado el concierto encontramos numerosas reseñas al mismo en los diferentes diarios madrileños. Las críticas muestran diferentes opiniones. Si bien todas coinciden en elogiar la actuación del concertista, para algunos críticos el pianista no respondió a las expectativas que habían puesto en él.

---

<sup>1101</sup> *El Imparcial*, año XLII, nº 14736, miércoles 25-III-1908.

<sup>1102</sup> Miquis, Alejandro: “Música y músicos. Conciertos Tragó”, *Diario Universal*, año VI, nº 1880, martes 24-III-1908.



*Joachim* comenta en su crítica a este primer concierto que Tragó ofreció un ejemplo de sinceridad interpretativa ante el teclado de su Érard. El crítico expresa su impresión sobre el concierto con esta significativa frase “Tragó ha vuelto; Tragó ha tocado, y Tragó no ha vencido”<sup>1103</sup>. Tragó no ha podido en esta ocasión competir con las grandes figuras del concertismo internacional como Sauer, Busoni, Godowski, Lamond, Paderewski o Rosenthal. El pianista ha tocado con gran austeridad la fantasía y fuga de Bach y la sonata de Beethoven y ha conseguido una interpretación más expresiva en las obras de Chopin. Para *Joachim* aunque Tragó no haya vencido, sí ha triunfado pues ha conseguido una gran éxito de público y de admiración por parte de sus discípulos, de sus compañeros y de los aficionados. El crítico piensa que Tragó sigue siendo el primer pianista de España sin otra rivalidad que la de Joaquín Malats.

“[...] Si Tragó hubiera vuelto al extranjero, y allí se hubiera recriado, sería hoy un Sarasate del piano, [...]. Su carácter, su temperamento, su amor patrio, su conveniencia personal, lo que fuera, se lo impidió. Se limitó a lo necesario para adquirir crédito y reputación; a lo suficiente para asentar una personalidad en su patria y posesionarse de una rama poderosa para el *struggle for life*. Lo consiguió, y se consagró a la santa misión de la enseñanza ocupando una cátedra que ha valido para su nombre menor gloria, para su peculio menor fortuna, mas para su patria mucho mayor provecho. Y a la enseñanza lleva consagrado todo el periodo viril de su existencia. [...]

Así, pues, Tragó, reeducado por sí mismo en la escuela de la austeridad, interpretó con austeridad desacostumbrada la Fantasía y fuga en Sol menor, de Bach; la Sonata en Do, de Beethoven, y los Estudios sinfónicos de Schumann; por ser autores y obras a quienes hay que hablar con el sombrero en la mano y con tratamiento. Y al llegar a Chopin, por quien tiene especial predilección, apeó el tratamiento, aunque sin titularle, como otros, y su interpretación fue más caliente, más expresiva, más cariñosa.

Mucho se discutió en los pasillos y en el vestíbulo; pero el *suceso* fue redondo, franco y espontáneo, provocando el maestro grandes ovaciones con el Estudio en La menor, el Canto polonés o polaco, y la Mazurka en Fa sostenido menor, de Chopin el femeninamente delicado y exquisito, Chopin el genio de la fantasía y del capricho. Las obras mencionadas de Bach y de Schumann, conocidas de este público, representan para todo pianista una ímproba labor de fuerza, estudio y destreza.

No comparemos a Tragó con los virtuosos; la comparación podría establecerse con Risler, con Lamond, Bauer, Cortot; pero todos estos, sin cultivar el virtuosismo, cultivan el *más allá*, donde Tragó no ha querido penetrar [...].”

Ángel María Castell también hace referencia a la sinceridad de la interpretación de Tragó. El pianista realizó una ejecución honrada que no pretendía esconder los defectos interpretativos bajo el uso de elementos efectistas. Castell comenta que Tragó no tocó las obras del programa de memoria, sino que se presentó ante el público acompañado de un muchacho que portaba las partituras a interpretar. El crítico comenta que percibió en Tragó un nerviosismo más propio de un principiante que de un concertista consagrado.

---

<sup>1103</sup> Joachim: “Tragó-Recital”, *El Correo*, año XXIX, nº 9989, martes 7-IV-1908.

Esta reseña periodística del *ABC* va acompañada de una caricatura muy ilustrativa de la sencillez con la que el pianista se mostró ante el auditorio.

“Sin una localidad vacía, lleno el teatro de la Comedia, salió Tragó a la escena, el auditorio le acogió con una nutrida salva de aplausos y él saludo gravemente, ceremoniosamente. Sentado ante el piano comenzó, sin perder minuto, la gran fantasía y fuga en *sol* menor, de Bach, arreglada por Liszt. A su lado se sentaba un joven que llevaba los papeles con la carga enorme de corcheas, fusas y semifusas que había de tocar el gran artista. Hubo momento en el curso del concierto que oímos a Tragó preguntar a su joven mentor: “¿Qué va ahora?” Todo, todo era nuevo allí. Un pianista sin melenas, sin pañuelo cerca de las teclas para llevárselo coquetonamente de vez en cuando y sin necesidad a las mejillas; sin dislocarse en inverosímil gimnasia, sin estudiada *pose*, en la que entra por mucho dirigir melancólicas miradas al cielo, que no es cielo, sino bambalinas de pintado lienzo; un pianista, en fin, que tiene a su lado un auxiliar para salvar flaquezas de memoria incompatibles con el virtuosismo, y que empieza a tocar con el miedo que sentiría de fijo cuando se examinó de primer año de piano, ¿no ha de ser nuevo para un público acostumbrado a oír pianistas de imponderable mérito, pero también de imponderable escena? Pero efectismos no hay que pedirle a Tragó. Es la verdad misma; es la sinceridad tocando el piano [...]”<sup>1104</sup>.



La interpretación poco dada a efectismos y el nerviosismo mostrado por el pianista en algunos momentos del concierto, son algunos de los aspectos que señala el periodista de *El País* en su crítica.

“[...] Consagrado ya hace muchos años a la enseñanza, contribuyendo con su constante y diaria labor a la formación de una brillante pléyade de futuros artistas, honra del maestro, los contactos del eminente *virtuoso* con el público no son tan frecuentes que le hayan hecho desaparecer la nerviosidad que ayer se le advirtió en la interpretación del programa, erizado de dificultades, que formaba el primer concierto.

---

<sup>1104</sup> Castell, Ángel María: “Figuras del día. D. José Tragó. Concierto Tragó”, *ABC*, año IV, nº 1037, martes 7-IV-1908.

Hay en la labor artística del Sr. Tragó una sinceridad, una *honradez* a la que tampoco nos tienen acostumbrados los cultivadores, por recurso y sistema, del efectismo y la *pose* que promueven el aplauso irreflexivo y cimentan la notoriedad.

Cariñoso entusiasmo despertó el ilustre maestro en la difícilísima fuga de Bach (Liszt) verdadero alarde de prodigioso mecanismo, renovándose las muestras de aplauso en los estudios sinfónicos de Schumann, a pesar de su aridez, y en la tercera parte, consagrada a Chopin con variedad de géneros de un eclecticismo recomendable.

El Sr. Tragó vióse precisado a ejecutar dos piezas de *gracia* [...]"<sup>1105</sup>.

Miguel Salvador en *El Globo* comenta también el nerviosismo que invadió al concertista en el momento de la actuación. El crítico muestra su pesar, ya que pensaba escuchar al pianista de otras ocasiones con su espléndido mecanismo y en esta ocasión Tragó no estuvo a la altura de su reputación, fallándole en algunas ocasiones su técnica. Así mismo, el crítico señala que el público no percibió estas vacilaciones y que premió al concertista con grandes ovaciones.

"[...] Tragó es modestísimo y desconfiado de sí mismo. Por él, nunca estaría suficientemente preparado. Sale al público con el miedo que uno de sus discípulos que él tuviera que examinar. Y se le ve en el banquillo intranquilo, desasosegado, presa, a veces, de un verdadero *crack*, fuera de sí, sin poderse dominar. [...]

¿Podemos juzgar a Tragó después del concierto del lunes pasado? No; mi impresión fue dolorosa: aquel artista era mucho más grande, mucho mejor de lo que realmente aparecía en su *recital*. Él es un primoroso mecanista y su mecanismo a veces le falló, él es un artista de sentido- puesto que ha orientado con segura visión y se lo ha influido a muchos- y, parecía, sin embargo, a ratos perplejo, vacilante; él siempre ha tenido una garra potente y en algunos sitios, a pesar de ello, la echábamos de menos.

Pero... ¡quizás recargo la nota injustamente por lo muchísimo que a mí mismo me había prometido! Quizá yo perdí por mi culpa la serenidad de quien luego va a juzgar. Por eso tengo buen cuidado de decir que el público no notó intranquilidades ni desasosiegos, turbaciones ni otro género de desventajas en el artista. Y así constantemente lo proclamó con las ovaciones más entusiastas, y le hizo repetir obras y le pidió pitanzas y... ¡todos volveremos el sábado a su segundo concierto para hacer lo mismo!

¡Mucho me alegraré de oírlo a su altura, de hallarlo como yo sé que es, de no tener en dónde poner un pero!- Por más que para artista de su altura los peros son siempre relativos y la admiración, la estimación, los elogios, que parece que se olvidan, están siempre delante, reconocidos, otorgados, como yo se los otorgo"<sup>1106</sup>.

Cecilio de Roda realiza en el diario *La Época* una cariñosa descripción del pianista. La crítica no se detiene en comentar aspectos sobre la ejecución de las obras del concierto, sino que traza una semblanza sobre aspectos de la personalidad del concertista. Debemos tener en cuenta que Cecilio de Roda era, además de un erudito crítico musical, compañero de Tragó como profesor del Conservatorio de Madrid y miembro, al igual que el pianista, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El trato fluido entre los dos músicos aportaba a Cecilio de Roda elementos

---

<sup>1105</sup> L. A. "Dos conciertos. En la Comedia.- D. José Tragó", *El País*, año XXII, nº 7551, martes 7-IV-1908.

<sup>1106</sup> Salvador, Miguel: "De música. José Tragó en la Comedia", *El Globo*, año XXXIV, nº 11696, jueves 9-IV-1908.

suficientes para escribir este retrato. En él comenta la labor pedagógica de Tragó en el Conservatorio, su trayectoria interpretativa tanto en la música de cámara como intérprete solista, y menciona cualidades del concertista como la modestia, la discreción, el amor y la dedicación hacia su madre, su interés por la cultura musical y por escuchar a las nuevas promesas de la interpretación.

“Entre los profesores que más honran a nuestro Conservatorio de Música, figura en primera línea don José Tragó. Él ha formado casi a dos generaciones de pianistas; cuando sus discípulos aparecen en exámenes, en concursos, en oposiciones, basta oírles tocar los primeros compases, para deducir por la solidez de su escuela, por lo seguro de su orientación, que la mano, los consejos y las lecciones del gran maestro han pasado por allí.

Tragó fue primero el colaborador de Monasterio en las sesiones inolvidables del Salón Romero; fue después el colaborador de Arbós y de Rubio en aquella segunda Sociedad de Cuartetos que nos trazó una bocanada de arte moderno; fue después el artista suelto, aislado, que fenecidas las dos Sociedades de música de cámara, no se resignaba a dejar de hacer arte, y a privar al pequeño núcleo artístico, que conservaba el deseo de oír, de aquellas sesiones íntimas donde, alejados de todo ambiente de moda, íbamos un medio centenar de devotos a admirar las obras maestras del genio.

Después desapareció Tragó de la escena. Devoto del amor a su madre, el gran amor de su vida, se consagró a cuidarla y a instruir a sus discípulos, que crecían y crecían en número, hasta el punto de absorberle todo su tiempo; pero allá, en su interior, siguió adorando el arte y haciendo de su misión de profesor, no el oficio con el que se cumple, sino el deber que se realiza por irresistible vocación. Y en vez de alejarse del ambiente artístico, siguió cultivándolo, y en la Filarmónica, en los *recitals*, dondequiera que había una manifestación musical, allí seguía viéndose a Tragó, estudiando, oyendo a todos, señalando siempre las cualidades excelentes de los artistas, callado como un muerto cuando sus interlocutores comenzaban a hacer las relaciones de defectos.

He conocido pocas personas más modestas que Tragó. Para él todos eran superiores. En cualquier éxito de sus discípulos o de sus alumnos, había siempre una nota extraña a Tragó, que descartaba la eficacia de la labor del maestro. Recuerdo que hace dos años, cuando Julia Parody, una discípula suya, se presentó al concurso de extranjeros como opositora a una plaza de alumna de piano, obteniendo el segundo puesto entre 200, al felicitar al maestro por el triunfo sólo se le ocurrió decir:

-¡Qué temperamento tiene esa muchacha!

[...] salió ayer a tocar con un miedo horrible, con una especia de terror, mayor aún que el que sus alumnos sienten al presentarse ante el tribunal que ha de concederles o negarles el premio de piano. Y acabó el concierto sin que él se acabara de tranquilizar”<sup>1107</sup>.

En la prensa encontramos otras críticas que son más benevolentes con la actuación de Tragó. Este es el caso de la reseña escrita en *El Mundo* por el crítico y compositor Manuel Manrique de Lara. Éste comenta con detenimiento la ejecución y las características musicales de las obras del programa. Elogia la interpretación del pianista en la fantasía y fuga de Bach, obra que dice que “fue vencida por el Sr. Tragó con facilidad y gallardía sólo asequibles a artistas de su talla”<sup>1108</sup>. Califica como admirable la ejecución de la sonata de Beethoven y comenta que Tragó ha sabido vencer las

---

<sup>1107</sup> Roda, Cecilio: “Teatro de la Comedia. primer concierto de Tragó”, *La Época*, año LX, n° 20638, martes 7-IV-1908.

<sup>1108</sup> Manrique de Lara, Manuel: “Teatro de la Comedia”, *El Mundo*, año II, n° 169, martes 7-IV-1908.

dificultades de los Estudios sinfónicos de Schumann gracias a su perfecto y prodigioso mecanismo. Valora también la ejecución en las obras de Chopin y lamenta que Tragó no se prodigue con más frecuencia en los escenarios españoles.

“Un gran triunfo alcanzó ayer el ilustre pianista español. El programa de su concierto estaba formado en su totalidad por obras de capital importancia entre las dedicadas al piano, sin que, en medio de ellas, apareciese ninguna de esas frívolas concesiones al público, y por tal medio, conseguir arrancarle fáciles aplausos. El Sr. Tragó tiene demasiada conciencia de lo que debe al arte y a su nombre para incurrir en tales procedimientos, que si pueden estar justificados cuando se trata de deslumbrar a un público indocto, nada hay que lo legitime ante los aficionados madrileños, tan avezados ya, desde larga fecha, a las obras más elevadas en todos los órdenes de la producción musical. [...]

Cinco obras de Chopin componían la tercera parte. Sabido es la predilección que todos los pianistas sienten hacia el delicado compositor polaco, inventor de un nuevo género de obras para el piano, que en sus dimensiones restringidas, encerraban una gran delicadeza y estaban embellecidas por un tinte casi uniforme de apasionada ternura. El Sr. Tragó es una gran intérprete de Chopin, cuya música aparece con toda su poesía de penumbra crepuscular. Ciertos trozos de ejecución que Chopin prodiga a manera de fermatas, salen de manos del Sr. Tragó como cascadas de perlas y despiertan siempre un murmullo de asombro [...]<sup>1109</sup>.

Para *La Correspondencia de España* Tragó es el brillante pianista de siempre. El concertista no ha mermado en absoluto sus excepcionales facultades con respecto a sus anteriores actuaciones. El periódico elogia la ejecución del pianista en todas las obras del programa y destaca especialmente la interpretación de las obras de Chopin, compositor que el pianista interpreta con una expresividad personal.

“[...] El público era selecto, inteligente y numeroso, hasta rebasar el número de las localidades y agruparse en puertas y pasillos. Los aplausos entusiastas y las ovaciones estruendosas podrán decir a esta gloria española del piano, mejor que nada, lo incomprensible de su retrimiento, que cabe achacar a pereza, no a disminución de facultades, pues Tragó ha brillado de nuevo ayer tarde y brilló como nunca.

Oyéndole arrancar al teclado, sobre cuyo dominio jamás se pone el sol de su genio y maestría incomparables, ya murmullos de poesía tierna y delicada, ya tempestades de salvaje pasión, [...]

Y concluyó el concierto con lo que Tragó comprende y toca como nadie en el mundo: “¡Chopin!” La barcarola, apacible, serena, tranquila, saturada de lamentos, con su canto, lleno de riqueza y sonoridad, hacen de esta obra, nacida en el mejor periodo de inspiración, un completo poema. El célebre estudio, el canto polonés, típico, precioso, revelando las nostalgias del patriota ferviente: la mazurca (muy poco oída), afilegranada y coqueta, acariciadora y vaporosa, y la popular polonesa, todo, todo, fue dicho y ejecutado tan primorosamente, que, sin poderlo remediar, acudía a la mente la imagen de aquel polaco sin rival, que Tragó canta y dice cual si sufriera el influjo de un prodigioso avalar [...]<sup>1110</sup>.

Alejandro Miquis en el *Diario Universal* valora que el pianista haya puesto sus facultades técnicas al servicio de las composiciones y no para su propia vanidad

---

<sup>1109</sup> *Ibidem*.

<sup>1110</sup> J. “De música. Concierto Tragó”, *La Correspondencia de España*, año LIX, nº 18318, martes 7-IV-1908.

personal. Encuentra en Tragó a un pianista que ha depurado su gusto artístico hacia un pianismo más serio que profundiza en el estudio de las obras.

“[...] Su labor fue la que era de esperar: labor de músico serio, que hace de la gimnasia y del mecanismo medios y no fines, y que, teniendo admirable dominio de ellos, no los utiliza para servir a su propia vanidad con fáciles triunfos sobre los bobos, sino para servir a las obras que ejecuta con sincero amor de verdadero artista.

Tragó, desde la última vez que le oímos, ha depurado aún más su gusto artístico; parece que penetra aún más en el espíritu de las obras y eso le permite, utilizando sus potentes medios expresivos, presentar las obras con absoluta claridad y hacer que todos las sientan y comprendan claramente también.

Todas las obras que ejecutó valieron al maestro muchos aplausos; pero, singularmente, una fuga de Bach-Liszt, obras de Schumann y las de Chopin. Además, ejecutó dos obras de gracia, y le valieron otras dos ovaciones ruidosísimas [...]”<sup>1111</sup>.

Para *El Imparcial* en el pianismo de Tragó hay un respeto absoluto hacia las obras que interpreta. El sentimiento, la fuerza y los diferentes matices que el concertista supo imprimir a las composiciones, fueron valoradas por el público con constantes aplausos.

“[...] Tragó es el pianista de la corrección, de la pureza de estilo, del respeto absoluto y profundo a las obras que interpreta.

Jamás se permite una innovación, un cambio que casi siempre resulta irrespetuoso. Su misma actitud frente al piano denota una atención, un cuidado, un interés, como si aquel acto fuera ante todo y sobre todo, íntima satisfacción del artista capaz de sentir y destacar las supremas bellezas de una obra [...]”<sup>1112</sup>.

*El Heraldo de Madrid* define la ejecución de Tragó como una combinación del virtuosismo técnico con el rigor y el respeto hacia las composiciones.

“Satisfecho deberá estar el eminente pianista español del resultado obtenido en su primer concierto. Pocas veces ofrecerá la sala de la Comedia más brillante aspecto que el que ayer ofrecía, y pocas veces, también, escuchará un artista más constantes y unánimes ovaciones que las escuchadas por el notable profesor del Conservatorio. Y es que Tragó no es solo el *virtuoso* que nos asombra con sus prodigios de mecanismo y sus alardes de ejecución; antes y mejor que tal cosa es el temperamento privilegiado y espléndido que sabe conmovernos con los primores de una interpretación seria y fidelísima, que sólo atiende a exteriorizar con noble expresión y puro sentimiento cuanto dentro de cada obra puso el artista que la creara [...]”<sup>1113</sup>.

El segundo concierto en el Teatro de la Comedia tiene lugar el día 18 de abril. En un principio la sesión estaba prevista para el día 11, pero una indisposición del concertista obligó a retrasar su celebración. El programa de la sesión aparece mencionado en la prensa, aunque de manera poco detallada.

---

<sup>1111</sup> Miquis, Alejandro: “En la Comedia. Concierto Tragó”, *El Diario Universal*, año VI, nº 1894, martes 7-IV-1908.

<sup>1112</sup> *El Imparcial*, año XLII, nº 14750, miércoles 8-IV-1908.

<sup>1113</sup> *El Heraldo de Madrid*, año XIX, nº 6340, martes 7-IV-1908.

“Rondó en *la menor*, Mozart.- Preludio, coral y fuga, César Franck - Sonata en *si menor* (op. 58). Chopin. Allegro maestoso. Scherzo. Molto vivace. Largo. Presto non tanto. Scherzo del *Sueño de una noche de verano*. Mendelssohn- Saint-Saëns.- Estudio de concierto en *fa menor*, Liszt – Evocación y Almería (de la colección *Iberia*), Albéniz - Vals Capricho en *do mayor*, Strauss- Tausig”<sup>1114</sup>

Tragó vuelve a renovar su repertorio con motivo de este concierto. La mayoría de las composiciones del programa son tocadas por primera vez por el pianista o habían sido ejecutadas en pocas ocasiones. El programa del concierto comienza con el rondó en *la menor* de Mozart. Tragó había interpretado esta obra como propina de la sesión dedicada a Beethoven en las sesiones de música clásica de piano del año 1894. El rondó y el vals capricho en *do mayor* de Strauss, arreglado por Tausig son las dos únicas obras del programa que el pianista había tocado anteriormente.

La segunda obra del programa era el Preludio, Coral y Fuga de César Franck. Esta obra había sido editada en 1885, fecha bastante próxima a la realización de estos conciertos. En ella César Franck abandona el clásico díptico del prelude y fuga que Bach había llevado a su más alta perfección, e incorpora entre ambos un coral. Esta obra es de carácter cíclico, ya que en ella aparece un tema de manera recurrente en los tres movimientos. A continuación Tragó interpreta la sonata en *si menor* op. 58 de Chopin. El pianista había tocado en anteriores ocasiones la sonata en *si bemol menor* op. 35 del mismo autor. Esta obra había alcanzado gran celebridad, especialmente gracias a la *marcha fúnebre* que se ubicaba en el tercer tiempo. Mientras que la sonata op. 35 es una obra visionaria e imbuida en el tema de la muerte, la sonata en *si menor* op. 58 es una página resplandeciente de energía y vida. La sonata op. 58 suponía una novedad para el repertorio de Tragó al igual que la transcripción de Saint-Saëns sobre el scherzo del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, que el pianista tocó a continuación.

El estudio de concierto en *fa menor* de Liszt interpretado en esta sesión forma parte de una colección de tres estudios de concierto también denominados Caprichos poéticos. Estos tres estudios llevan por título *Il lamento*, *La leggierezza* y *Un sospiro*. El estudio en *fa menor* corresponde al segundo de ellos. Haciendo honor a su nombre, *la leggierezza* se configura como un ejercicio para los cinco dedos con rápidas figuraciones diatónicas y cromáticas. Sabemos también que el pianista interpretó como obras

---

<sup>1114</sup> *La Correspondencia de España*, año LIX, nº 18306, jueves 26-III-1908.

añadidas al programa, composiciones que ya había tocado en anteriores ocasiones como el estudio en *do sostenido menor*, nº 7, op. 25 de Chopin, la rapsodia número 2 en *do sostenido menor* de Liszt y el nocturno en *fa sostenido* de Chopin.

Uno de los motivos que dotan de mayor trascendencia a este concierto es la inclusión en su programa de dos obras del repertorio español coetáneo, pertenecientes a la magistral colección *Iberia* de Albéniz en cuatro cuadernos. Tragó interpreta *Evocación*, número 1 del primer cuaderno y *Almería*, nº 2 del segundo cuaderno. La colección *Iberia* consta de doce “impresiones” compuestas entre 1905 y 1908, repartidas en cuatro cuadernos de tres piezas cada uno. *Evocación* fue finalizada en París el 9 de diciembre de 1905. Se trata de una melodía de ambiente nostálgico y nocturnal en tiempo de  $\frac{3}{4}$ . El tema inicial es descrito a veces como un fandanguillo, aunque en él se puede vislumbrar también cierta relación con la jota. Las armonías recuerdan al impresionismo y se establecen sobre un ambiguo juego entre los modos mayor y menor de la tonalidad de *la bemol*. La partitura está llena de indicaciones de expresión. El compositor amplía el abanico sonoro de las dinámicas, incluyendo anotaciones que abarcan desde un pianísimo con cinco pes (ppppp) hasta un fortísimo de tres efes (fff). *Almería* fue terminada en París el 27 de junio de 1906. La partitura se inicia con ritmos inspirados en la taranta, popular canto minero originario de Almería y Murcia. Posteriormente irrumpe una copla que representa uno de los pasajes melódicos más hermosos del piano de Albéniz. En la interpretación de *Almería* se debe combinar el ambiente ensoñador con el carácter popular en el que la obra está inspirada. El propio Albéniz anota al pie del primer pentagrama una explicación sobre cómo se debe ejecutar esta partitura: “Todo este trozo debe ser tocado de una forma indolente y flexible, pero bien ritmada”<sup>1115</sup>.

La inclusión de estas partituras en el repertorio del concierto nos demuestran el interés que Tragó tenía por difundir la música española contemporánea. Los cuatro cuadernos de *La Iberia* fueron estrenados en Francia por la pianista Blanche Selva<sup>1116</sup>.

---

<sup>1115</sup> En francés el original: “Tout ce morceau doit être joué d’une façon nonchalante et molle, mas bien rythmée”. Citado en Romero, Justo: *Isaac Albéniz*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 219.

<sup>1116</sup> Blanche Selva fue una pianista francesa que mantuvo un estrecho contacto profesional con Isaac Albéniz. Escribió un texto teórico titulado *L’Enseignement musical de la Technique du piano*, que constituye una referencia para cualquier acercamiento al pianismo de Albéniz. En este tratado estudia los diversos tipos de ataque en función de la sonoridad que producen. Fue esta pianista la que estrenó la colección *Iberia* de Albéniz. El primer cuaderno fue estrenado en la Sala Pleyel de París el 9 de mayo de 1906. El segundo cuaderno el 11 de septiembre de 1907 en la población francesa de San Juan de Luz. El tercer cuaderno el 2 de enero de 1908 en París en el Palacio de la Princesa de Polignac. El cuarto



El primer cuaderno fue presentado por vez primera por esta pianista francesa en la Sala Pleyel de París el 9 de mayo de 1906. Fue ella misma quien estrenó los dos primeros números del segundo cuaderno, *Rondeña* y *Almería*, en San Juan de Luz el 11 de septiembre de 1907. El tercer número de este cuaderno *Triana* fue estrenado por el pianista catalán Joaquín Malats el 5 de noviembre de 1906 en el Teatro Principal de Barcelona y cinco semanas más tarde, el 14 de diciembre, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Al año siguiente volvió a actuar en el Teatro Principal de Barcelona, interpretando *Triana* y *El Puerto*. Como observamos, fue Malats el intérprete responsable del estreno de la obra en España. Albéniz había concebido esta obra para que fuese interpretada por el pianista catalán. Esta idea queda reflejada en una carta que Albéniz escribe a Malats tras la conclusión de la composición del tercer cuaderno en diciembre de 1906: “desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de *Triana* puede decirse que no escribo más que para ti; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*”<sup>1117</sup>.

A pesar de que el estreno español de la obra corresponde a Malats podemos afirmar que es José Tragó el encargado de mostrar por primera vez al público madrileño las composiciones *Evocación* y *Almería* de la suite *Iberia*. El concertista comenta a Albéniz esta interpretación en una carta fechada el 29 de junio de 1908: “No sé si sabrás que en abril di dos conciertos y en uno de ellos toqué dos cosas tuyas de *Iberia*: La *Evocación* y *Almería*. La obra que estás realizando con *Iberia*, me parece admirable y de un alto valor artístico”<sup>1118</sup>.

Dos meses más tarde el pianista envía una carta a Albéniz desde el balneario de Mondariz, lugar donde Tragó pasaba en aquel año sus vacaciones estivales. En la epístola le comunica que ha recibido su envío de los dos últimos cuadernos de *La Iberia*. Tragó trasmite su felicitación al compositor por la obra que ha realizado y le comenta que está estudiando nuevos números de la misma.

---

cuaderno fue estrenado también en París el 9 de febrero de 1909 en el Salon d'Automne de la Société Nationale de Musique.

<sup>1117</sup> García Martínez, Paula: “Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 16, Madrid, ICCMU, 2008, p. 134.

<sup>1118</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Madrid 29-VI-1908. Legado Albéniz. Biblioteca de Cataluña. M. 986.

“[...] Recibí el 3º y 4º cuaderno de Iberia que me enviaste desde París y que te agradezco mucho. Tengo pues, la obra completa.

No tienes que darme las gracias por haber tocado dos números de la citada obra en los conciertos que di en Madrid en el mes de Abril. No sé si la interpretación sería la más adecuada, pero si puedo asegurar que lo toqué con buena voluntad y con cariño porque la cosa me gusta de verdad.

Últimamente tenía en estudio Triana, el Puerto, el Albaicín que los tocaré en cuanto la ocasión se presente.

Te repito mi agradecimiento por tu cariñosa carta y por los ofrecimientos que en ella me haces. Siempre he reconocido y reconozco en ti, aparte de tus brillantes cualidades de talento, otras no menos brillantes de carácter y de corazón que estimo y sé apreciar en todo lo que valen [...]”<sup>1119</sup>.

La relación profesional entre Tragó y Albéniz era bastante fluida desde hacía años, a pesar de que el músico catalán solía residir en el extranjero y Tragó en España. La admiración de ambos músicos era mutua. Este sentimiento queda patente en la correspondencia mantenida entre los músicos y en las partituras que Albéniz dedicó al intérprete. Entre las partituras de la biblioteca particular de José Tragó se han localizado composiciones de Albéniz con dedicatorias manuscritas a Tragó, en las que el músico catalán reconoce en Tragó a un maestro consagrado de la interpretación y a un amigo.

En algunas de las danzas de la *Suite Anciene*, compuesta por Albéniz observamos dedicatorias manuscritas del autor como la siguiente que acompaña a la *Gavota* “A mi buen amigo Tragó afectuoso recuerdo del autor”; o la que encontramos en el *Minuetto* “A mi querido amigo y Maestro Pepe Tragó. El Autor. Madrid [...]”. Albéniz también escribió dedicatorias en las partituras correspondientes a la *Seconde Suite Anciene*. En su danza número 1, *Sarabande*, el compositor escribe “Al eminente pianista Pepe Tragó. El Autor”; y en la *Chacone* “A mi amigo y Maestro Pepe Tragó. El Autor”. En el *Estudio-Impromptu para piano*, compuesto por Albéniz encontramos la siguiente dedicatoria: “A Pepe Tragó en recuerdo de las buenas lecciones que le dio al Autor. Madrid 29 11/82”<sup>1120</sup>. Las palabras de esta última dedicatoria parecen indicar que Albéniz hubiera sido discípulo de Tragó durante algún tiempo. Sin embargo en esta época Albéniz ya había alcanzado la madurez en su formación pianística. La dedicatoria es más bien un reconocimiento de Albéniz hacia la figura de Tragó como un maestro reconocido de la interpretación pianística.

---

<sup>1119</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Mondariz (Pontevedra) 20-VIII-1908. Legado Albéniz. Biblioteca de Cataluña. M. 986.

<sup>1120</sup> Estas partituras pertenecían a la biblioteca personal de José Tragó. Actualmente pertenecen a los fondos de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Otra de las partituras que Albéniz dedicó a Tragó fue el Primer estudio en *do mayor*, perteneciente a los siete estudios para piano en los tonos naturales mayores, op. 65. Compuesto en 1886 contiene la siguiente dedicatoria “al eminente pianista y muy querido amigo y maestro D. José Tragó”<sup>1121</sup>. El compositor catalán dedica también a Tragó su Primer concierto para piano y orquesta en *la menor*, op. 78, titulado *Concierto fantástico*. La obra, estrenada el 21 de marzo de 1887, lleva la siguiente dedicatoria “a mi buen amigo José Tragó, en recuerdo de admiración y cariño”<sup>1122</sup>. Curiosamente Albéniz pidió a Tragó que estrenase este concierto pero el pianista no accedió. “Vino Albéniz y me dijo había estado en casa de Tragó, que éste se negaba a tocar su concierto”<sup>1123</sup>. Finalmente fue el propio compositor quien lo estrenó en el Salón Romero acompañado por la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por Bretón.

El propio Bretón escribe en su diario un pequeño malentendido que surgió entre Albéniz y Tragó días antes de que el compositor catalán pidiera al pianista que estrenase su concierto. Quizás fue este incidente lo que provocó la negativa de Tragó a interpretarlo.

“[...] Por la noche fue a los cuartetos, ejecutaban uno de piano de Brahms en Sol menor. [...] El señor Tragó (Pepe) me dijo que tenía que hablarme y me dio otro buen rato. Muy alterado, nervioso y descompuesto me preguntó si era cierto que la Sociedad de Conciertos ¡no quería que él tocara en ellos! “¡Qué dice Vd.!””, le repuse. “Sí, porque eso se dice por ahí; lo va extendiendo un amigo de Vd. y mío, el señor Albéniz! Pues Albéniz no sabe lo que dice ni lo grave y trascendental de sus ligerezas. Le dije mil cosas y pareció calmarse; pero por mi santo patrón ¿hay más desgracias ni más injustas?; yo que quisiera que todo el mundo tocara... Llegado a casa, escribí una tarjeta a Albéniz diciéndole que viniera mañana por la idem para tener una explicación [...]”<sup>1124</sup>.

“[...] Albéniz vino a las siete de la noche, dijo no ser verdad lo que se le imputaba y añadió que ¡la razón de todo es el odio y envidia, añadía, que nos tienen al Conde, a él y a mí, los Tragós, Chapí y sus amigos...!; ¡no sé por qué! Delante [de] mí escribió a Tragó, después le escribí yo también [...]”<sup>1125</sup>.

El reconocimiento de Tragó hacia la labor creativa de Albéniz se hace patente en las cartas que el pianista madrileño escribe al compositor. En diciembre de 1899 Tragó escribe una carta a Albéniz en la que muestra su agradecimiento por el envío de su

<sup>1121</sup> Romero, Justo: *Isaac Albéniz...* Op. cit., p. 133.

<sup>1122</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>1123</sup> 30 enero 1887. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*, edición estudio e índice de Jacinto Torres, Vol II, Fundación Caja de Madrid, Editorial Acento, 1995, p. 588.

<sup>1124</sup> 28 enero 1887. Tomás Bretón, *Diario...* Op. cit. p. 587.

<sup>1125</sup> 29 enero 1887. Tomás Bretón, *Diario...* Op. cit., p. 588.

partitura titulada *La Vega*. Esta partitura había sido compuesta en 1897, pero no se estrenaría hasta enero de 1899 en París. Meses más tarde, el propio Albéniz dio a conocer la partitura en Madrid. Aunque el envío de la partitura no es cercano a la fecha de composición, Albéniz probablemente obsequió a Tragó con un ejemplar con el propósito de difundir su obra en España.

A pesar de los constantes contactos entre los dos músicos y el intercambio de impresiones y composiciones, Tragó solamente interpretó en público las dos obras de Albéniz que figuran en su último concierto del Teatro de la Comedia. Quizás este rechazo a incorporar las obras de Albéniz a su repertorio se debiera a que consideraba a estas composiciones demasiado adelantadas a su tiempo para tocarlas ante el público español. Así parece manifestarlo en esta carta.

“Sr. D<sup>n</sup>. Isaac Albéniz.

Mi querido amigo:

Recibí oportunamente el primer tiempo de la Suite “La Alhambra” titulado *La Vega*<sup>1126</sup>.

Mucho te agradezco la atención que has tenido al enviarme dicha composición. Ya he ojeado un poco y desde luego se advierte a su vista que el autor, al escribir obra semejante, conoce profundamente todos los secretos de la técnica y domina perfectamente las dificultades de la armonía, contrapunto, etc.

Hay pasajes bellísimos en tu composición. Se adivina en ella algo del ambiente embalsamado, tranquilo, de la vega granadina; se oyen de vez en cuando sonidos lejanos, producidos por instrumentos árabes; hay algo de soñador y poético en todo ello y siempre se advierte la nostalgia y el deje de nuestras hermosas canciones andaluzas.

Mucho me gusta, en fin, y mucho gusto tendría en tocarlo, si en ocasión se presentara, por más que no se me oculta que la cosa resulta para aquí un poquito avanzada [...]”<sup>1127</sup>.

Las críticas de los periódicos madrileños sobre el segundo concierto en el Teatro de la Comedia dedican comentarios bastante dispares sobre las dos composiciones de Albéniz.

Cecilio de Roda en *La Época* menciona el estado nervioso en el que Tragó volvió a aparecer ante el público, aunque menos cohibido que en la sesión anterior. El crítico lo achaca quizás a la poca asiduidad con la que el pianista se presentaba en público. Este estado provocó que Tragó no mostrase toda la plenitud de su técnica pianística. Aún así, Cecilio de Roda valora especialmente la interpretación de la sonata de Chopin y cree acertada la elección de las obras de Albéniz. El musicógrafo valora favorablemente

---

<sup>1126</sup> Esta partitura había sido concebida originalmente como el primer número de una suite pianística denominada *La Alhambra*; sin embargo el proyecto no llegó a realizarse.

<sup>1127</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Madrid 10-XII-1899. Legado Albéniz. Biblioteca de Cataluña. M. 986.

estas dos composiciones aunque no las considera tan acertadas como *Triana*, obra perteneciente al segundo cuaderno de *Iberia* que había tocado anteriormente Malats en Madrid.

“[...] Tengo a Tragó por uno de los pianistas que tienen derecho a figurar en primera línea entre los grandes virtuosos del mundo. [...] Al querer volver ante el público se impuso un trabajo: el de forzar su mecanismo con un estudio incesante, con una labor diaria de muchas horas, llegando en él a una depuración, a un perfeccionamiento del que sólo pueden tener idea los que le hayan oído estudiar.

Pero al salir ante el público le acometió el terror, el terror de su modestia, y aunque las ovaciones fueron grandes y el entusiasmo grandísimo, mayores hubieran sido si Tragó, en posesión de sus nervios, hubiera podido exhibir toda la fortaleza, la bondad, y sobre todo la solidez admirable de su temperamento y de su escuela.

En el concierto de ayer comenzó menor cohibido que en el anterior, y hasta llegó a ser dueño de sí por completo en la sonata de Chopin que ejecutó en la segunda parte. [...]

Y ya siguió así. El *estudio*, de Liszt, me encantó por la transparencia; en el *scherzo* de *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, transcrito por Saint-Saëns, si eché de menos una mayor aproximación, como color, al color de la orquesta, lució Tragó toda la pujanza de su mecanismo, puesta aún más de relieve en el *vals-carpricho*, de Strauss-Tausig.

Tuvo el buen acuerdo de incluir en su programa dos composiciones de Albéniz- *Evocación y Almería*-, partes de la *suite Iberia*, de este compositor.

No me gustan tanto como la *Triana* que nos dio a conocer Malats. *Evocación* es más sincera; la melodía andaluza surge en ella con su contorno propio y en su propio ambiente, oponiéndosele la nota de debussismo como contraste, quizá no muy justificado.

En *Almería*, quizá demasiado larga, el debussismo envuelve la idea principal entre copla de jota y canto de malagueñas, robándole parte de su carácter y de su personalidad. Muy bien hechas ambas, no encuentro en ninguna el acierto feliz de *Triana*: parécenme, más que españolas de España, españolas para la exportación [...]<sup>1128</sup>.

Miguel Salvador en *El Globo* considera que la interpretación de Tragó fue más acertada en esta segunda sesión que en la primera. Se muestra contrario a que aparezca al lado de Tragó un muchacho que sirva al concertista como apuntador. Coincide con Cecilio de Roda en señalar el *largo* de la sonata de Chopin como una de las ejecuciones más brillantes del concierto. También elogia la interpretación de la obra de César Franck y de las dos partituras de Albéniz.

“[...] Tras dos suspensiones dio Tragó su segundo *recital* con un lleno grande, con un éxito no menor, lisonjero, cariñoso. Si la impresión del primer día fue penosa por la evidente inferioridad de sí mismo en que se presentaba, ayer, sin que pueda decirse que estuvo completamente dueño de sus facultades, porque el público siempre le impresionará, al menos era Tragó.

Algo nos chocó el verle tocar con apuntador, o, al menos, tener a su lado a un muchacho leyendo mientras ejecutaba las obras que iba tocando; el primer día hizo lo propio, y confieso que no se me alcanza la razón. Si no tiene memoria debe tocar con papel, que esto a nadie desdora, y si posee esa facultad, debe de dejar el apuntador.

Las notas principales que del concierto pueden darse, son: la sonata en sí menor, de Chopin, como la mejor interpretación y ejecución de cuanto ha tocado en los dos días; en el *Largo* me

---

<sup>1128</sup> Roda, Cecilio: “Teatro de la Comedia. Segundo concierto de Tragó”, *La Época*, año LX, nº 20649, domingo 19-IV-1908.

sentí plenamente convencido: serenidad, poesía, delicioso sonido; los primero y último tiempos muy justos, y el *Scherzo* un encaje.

César Franck con su preludio, coral y fuga, dio la impresión más importante después de la anotada. [...] La interpretación de Tragó, seria y concienzuda, quizás demasiado seria.

Del rondó en la menor de Mozart no sacó el partido de sonido a que se presta.

La última parte estaba elegida para deslumbrar, según tienen por costumbre los virtuosos: el arreglo Saint-Saens del scherzo del *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn; el estudio en fa menor de Liszt, el arreglo Tausig del vals-capricho en do mayor, de Strauss. También puede entrar en la calificación ésta la rapsodia de Liszt que tocó como propina. En todas estas obras hizo alardes de ejecutante, siendo ovacionadísimo.

Aparte he de consignar lo mucho que me gustaron los dos trozos de la colección "Iberia", de Albéniz (Evocación- Almería), y la excelente versión que dio del estudio 7 de la op. 25 de Chopin, versión de excelente maestro [...]"<sup>1129</sup>.

Más benevolente en su crítica es Manuel Manrique de Lara en *El Mundo*. El crítico celebra la actuación del pianista, considerándola un éxito mayor aún que el del concierto anterior. Casi todas las obras del programa reciben comentarios favorables. Se destaca la solemne interpretación de la obra de César Franck, y la ejecución del tercer tiempo de la sonata de Chopin. Manrique de Lara no realiza ninguna valoración sobre las obras de Albéniz, limitándose a nombrarlas como parte del programa interpretado.

"[...] En la primera parte del concierto figuraban un *Rondó en la menor*, de Mozart, y el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck. El Sr. Tragó supo traducir toda la gracia ingenua de la primera y toda la austera grandeza de la segunda composición, una de las que mejor revelan la inspiración severa del autor de *Las Beatitudes*. En ella son aterradoras las dificultades del mecanismo, y sin embargo, en manos del Sr. Tragó parecía empresa que no ofrecía ninguna la de interpretar tan hermosa obra. Acaso no la he oído nunca impregnada de una religiosidad tan solemne ni dignificada por un sentimiento tan elevado y tan sincero.

Una sonata de Chopin, la en *si menor* (op. 58), llenaba la segunda parte.[...] La interpretación que el Sr. Tragó acertó a prestarla fue una verdadera maravilla. Lo mismo en el *allegro maestoso*, que en el *scherzo*, que en el *presto* final, el eminente pianista demostró la perfección prodigiosa de su mecanismo y dio la medida de su talento. Pero donde alcanzó un momento de emoción verdaderamente admirable fue en la ejecución del *largo* que forma el tiempo expresivo de la sonata. Es imposible, sin una inspiración que arranque de lo más profundo, remontarse a la región del arte donde anida tan pura belleza. El sonido, la expresión, la ponderada relación de matices, el sentimiento del *tiempo*, todo fue en ese instante asombroso y perfecto. [...]

La tercera parte del concierto estaba dedicada a obras de *virtuosidad*, como la transcripción, hecha por Saint-Saens del *scherzo* del *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn; un *Estudio* de Liszt, dos melodías de Albéniz y un *vals* de Strauss, transcrito por Tausig. Cada una de estas obras, donde el Sr. Tragó lucía la diversidad de su asombroso mecanismo, fue objeto de aclamaciones. Tan grandes fueron las que coronaron al final del concierto, que el Sr. Tragó se vio precisado a ejecutar, fuera de programa, un *nocturno* de Chopin y una *rapsodia* de Liszt [...]"<sup>1130</sup>.

Para *Joachim* la interpretación de Tragó se desarrolló a lo largo de la sesión de manera desigual. El crítico de *El Correo* califica la interpretación de la primera parte del

---

<sup>1129</sup> Salvador, Miguel: "De música. Tragó en la Comedia", *El Globo*, año XXXIV, nº 11705, domingo 19-IV-1908.

<sup>1130</sup> Manrique de Lara, Manuel: "Teatro de la Comedia. Segundo concierto de Tragó", *El Mundo*, año II, nº 180, domingo 19-IV-1908.

concierto como inexpressiva. La ejecución del pianista fue creciendo en calidez, sensibilidad y efectismo conforme iba tocando las obras del programa. *Joachim* describe la calurosa ovación con la que el público obsequió a Tragó. El concertista fue aplaudido por los asistentes con una aclamación que ni siquiera habían logrado los grandes concertistas internacionales en sus actuaciones en Madrid. *Joachim* comenta que gran parte de este afectuoso público eran mujeres, probablemente alumnas del pianista.

“[...] Tragó se despidió el sábado, por ahora... ¿Por ahora? ¿Hasta cuándo? De su público no puede quejarse, porque le trata cada vez con más cariño. Las ovaciones del sábado fueron de las que satisfacen y halagan al más exigente.[...] Empezó frío e inexpressivo. El *rondó* de Mozart hubiera podido matizarse mejor con una pianola; y el artista no puso gran cosa de su parte para repujar la grandeza y el vigor, para enfatizar la majestad de factura y sentimiento dramático íntimo, del tan hermoso como difícil Preludio, Coral y Fuga de César Franck; la obra mejor y más importante de todo el concierto. En cambio se creció en la sonata de Chopin, y en toda la tercera parte del programa, sobre todo en el Estudio de concierto, de Liszt, donde tuvo agilidades, velocidades, limpiezas y delicadezas casi inverosímiles, y no superadas por la asombrosa mano derecha del propio Saüer. Y tanto en la sonata como en la mencionada tercera parte del recital, compuesta, como siempre, de obras de menor importancia y mayor efecto, abandonó la implacable austeridad con que había tratado a Franck y hasta a Mozart, demostrando calor de expresión y hasta algo así como malicias de virtuosismo que no se habían manifestado en el primer concierto. Quisiera decir unas palabras acerca de las dos composiciones pseudo-españolas y en cierto modo pseudo-musicales, de Isaac Albéniz, tituladas *Evocación* y *Almería*. Pero me regatean las cuartillas y debo a Arbós las pocas que me quedan [...]”<sup>1131</sup>.

Alejandro Miquis realiza una breve crítica en el *Diario Universal*. En ella resume ideas que en otras críticas se exponen más detalladamente. Considera que la interpretación de Tragó fue mejor en esta sesión que en la primera. Valora especialmente la ejecución de la sonata de Chopin, y cree muy oportuno que el pianista haya dado a conocer las obras de César Franck y Albéniz, composiciones que hasta la fecha no se habían escuchado.

“[...] El *clou* de la fiesta fue la *Sonata* de Chopin, que Tragó dijo maravillosamente, interpretando toda la obra con raro acierto y haciendo en toda ella, pero singularmente en su último tiempo, prodigios de mecanismo. El resto del programa también fue admirablemente ejecutado, y de él merecen mención especial las obras de Franck y Albéniz; estas últimas, desconocidas, por raro que parezca, para nuestro público, gustaron mucho y fueron aplaudidísimas. Al terminar el concierto Tragó oyó calurosísimas ovaciones, que le obligaron a tocar tres piezas de gracia [...]”<sup>1132</sup>.

---

<sup>1131</sup> *Joachim*: “Conciertos Tragó-Arbós”, *El Correo*, año XXIX, nº 10000, lunes 20-IV-1908.

<sup>1132</sup> Miquis, Alejandro: “Concierto Tragó”, *Diario Universal*, año VI, nº 1906, lunes 20-IV-1908.

Matilde Muñoz comenta en *El Imparcial* la inquietud que sufrió Tragó al presentarse de nuevo ante el público después de tantos años. La periodista elogia el gran mecanismo y expresividad que el pianista imprimió a todas las partituras que interpretó.

“El ilustre profesor del Conservatorio dio ayer el segundo de los dos únicos conciertos ofrecidos a sus devotos y entusiastas. Luego volverá a sus oscuros trabajos de maestro bien hallado con una paz y una tranquilidad a las que le empujan su timidez y su inverosímil modestia.

Tragó ha sufrido en estas dos sesiones musicales, tan interesantes y tan bellas, todas las emociones, todas las angustias del artista que empieza. Es condición invencible de su ánimo ese hondo temor al juicio del gran público, que siempre ha rendido ante el pianista insigne su admiración y su aplauso.

Tragó interpretó ayer de un modo primorosísimo, y en ocasiones de un modo insuperable obras de Mozart, de César Franck, de Chopin, de Liszt, de Mendelssohn, de Albéniz y de Strauss, y luego, para corresponder a una ovación inacabable, tocó otras páginas de diversos estilos, luciendo en unas el mecanismo asombroso, en otras la dicción pura y apasionada y la expresión correctísima y justa en todas [...]”<sup>1133</sup>.

Para Ángel María Castell, crítico del *ABC*, el concertista se mostró mucho más sosegado ante el público que en el concierto anterior, llegando en algún momento de la sesión a esbozar una inusual sonrisa. Elogia la selección de obras del programa y destaca la interpretación de la obra de Chopin, autor que Tragó trasmite y siente de una manera especial.

“Tragó estaba ayer tranquilo; sus nervios se habían calmado. No necesita otra cosa nuestro gran pianista para triunfar, porque arte soberano le sobra, y triunfó.

Triunfó ruidosa, unánime, definitivamente, como puede triunfar un artista de sus condiciones, de su historia, de esa historia compendiada en la tercera página de los programas al apuntar los “Estudios, ordenados, anotados y digitados por José Tragó”, más de doscientas composiciones de Bach, Bertini, Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Dussek, Haendel, Heller, Kessler, Moscheles, Mendelssohn y Schumann. [...]

Chopin es el autor que más siente Tragó. Acaso el espíritu sombrío, elegíaco, de aquel gran poeta de la música, tiene más compenetración con el de nuestro pianista; pero con ser esa música más “suya” que las demás, las grandezas de César Franck, que siempre las hay en todas las páginas de este genio, hallan en Tragó intérprete portentoso. El preludio, coral y fuga ejecutados ayer lo proclaman así.

Los prodigios de ejecución y la pureza de dicción contribuyeron a enloquecer al público, que de pie y batiendo palmas aclamaba al insigne pianista en imponente homenaje de admiración y de cariño; pero también- no lo dude Tragó- en imperioso interrogante que quería decir: ¿Hasta cuándo, maestro, hasta cuándo?

Porque volver al retraimiento sería una crueldad”<sup>1134</sup>.

L. A. en *El País* también señala la actitud más relajada de Tragó ante el público. El crítico valora favorablemente la interpretación del pianista. Resulta curiosa su opinión

---

<sup>1133</sup> Muñoz, Matilde: “En la Comedia. El pianista Tragó”, *El Imparcial*, año XLII, nº 14760, domingo 19-IV-1908.

<sup>1134</sup> Castell, Ángel María: “El Concierto de Ayer”, *ABC*, año IV, nº 1048, domingo 19-IV-1908, p. 8.



respecto a las composiciones de Albéniz, a las que califica como incoherentes y de efectismo vago.

“[...] Más dueño de si mismo, y vencida la nerviosidad del temperamento, que es la peor enemiga de un concertista, se mantuvo el insigne Tragó toda la tarde sencillamente admirable. [...]

En la primera parte se destacó por sus dificultades de mecanismo, al propio tiempo que la avidez melancólica de sus efectos, que no son precisamente para todos los paladares, el prelude Coral y Fuga de César Franck.

La brillantez y elegancia de Chopin, subrayadas por un artista de tantos méritos como *Pepito* Tragó, se destacaron poderosamente en la sonata en *si* menor, (op. 58)

La tercera parte era, por regla general, de *vía libre*.

Delicioso el efecto, claro, límpido, del popular scherzo de Mendelssohn; de cuidado el estudio de Liszt, como todo lo de este autor; las dos nonadas de Albéniz, de un efectismo vago e incoherente, y el vals-capricho de Strauss-Tausig, dejando agradable remembranza al elemento femenino, en gran mayoría [...]<sup>1135</sup>.

Una opinión más favorable sobre la obra de Albéniz la encontramos en *La Correspondencia de España*. La crítica considera que la riqueza armónica y las dificultades técnicas de estas obras sólo pueden ser interpretadas por pianistas como Tragó. La reseña realiza comentarios elogiosos también sobre la interpretación de las demás obras del programa.

“[...] El rondó en “la menor” de Mozart, que encabezaba el programa, y fue dicho con la más elegante soltura, sucedió la composición de César Franck “Preludio coral y fuga”. Tragó lo interpretó admirablemente.

De la sonata en “si menor” de Chopin guardarán cuantos la oyeron recuerdo imborrable. ¡Qué derroche de poesía y qué alarde de facultades!

El presto con que concluye valió al artista una ovación entusiasta.

Tragó, vaporoso, delicadísimo en el “scherzo” del “Sueño de una noche de verano”, de Mendelssohn, transcrito por Saint-Saëns, convirtió el piano en orquesta ideal, acometiendo luego el estudio de Liszt con bravura y brío poderosos.

De propósito dejamos para lo último el tratar de “Almería” y “Evocación”, dos composiciones de Albéniz, de la colección “Iberia”. Las armonías más extrañas se dan allí con riqueza y colorido que subyugan; sus múltiples dificultades las caracterizan en verdaderas piezas de concierto; pero sólo Tragó, español hasta la médula, es capaz de tocarlas así [...]<sup>1136</sup>.

En el *Heraldo de Madrid* se menciona la correcta interpretación que el concertista realizó de los diferentes estilos a los que pertenecían las obras del programa. Se valora favorablemente la interpretación de Tragó a pesar de que en algunos momentos haya estado frío y comedido en su actuación.

---

<sup>1135</sup> L. A.: “En la Comedia. Segundo y último concierto de Tragó”, *El País*, año XXII, nº 7563, domingo 19-IV-1908.

<sup>1136</sup> *La Correspondencia de España*, año LIX, nº 18330, domingo 19-IV-1908.

“El nuevo y definitivo triunfo ha sido para el eminente pianista español su segundo concierto, celebrado esta tarde en el teatro de la Comedia. El programa, exquisita selección de cuanto más artístico y brillante ofrece la vasta *literatura* del piano, ha obtenido todo él una ejecución exquisita, correctísima, de estilo altamente severo.

Mozart y César Franck, este último con su asombroso *Preludio, Coral y Fuga*; Chopin, con su romántica *Sonata en si menor*; Mendelssohn, Liszt, Albéniz y Strauss, tan distintos entre sí por el estilo y el espíritu de sus composiciones, han sido interpretados por Tragó con justa y sincera expresión, prueba segura de que el artista ha buscado, al estudiar estos autores, algo más que la forma exterior que se ofrece al ejecutante; ha buscado y conseguido traducir el fondo íntimo, la esencia expresiva, que constituye el alma de la melodía.

Acaso pudiera notarse en algún instante poca intensidad, falta de arrebató en las interpretaciones del maestro Tragó; pero nada significa este leve reparo ante los amplios y completos elogios que merece el artista por las excelencias y perfecciones artísticas que nos ha hecho saborear en estas dos interesantísimas sesiones”<sup>1137</sup>.

Los conciertos en el Teatro de la Comedia serían los últimos que José Tragó tocaría en público. A partir de este momento el pianista sacrifica su actividad de concertista para dedicarse de lleno a la enseñanza en el Conservatorio.

---

<sup>1137</sup> *Heraldo de Madrid*, año XIX, nº 6350, sábado 18-IV-1908.

## **CAPÍTULO 6. APORTACIONES DE JOSÉ TRAGÓ A LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA**

### **6.1. LA LABOR INTERPRETATIVA EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS DE MADRID. PRIMERA ETAPA DE COLABORACIÓN (1886-1889)**

José Tragó desarrolló una intensa actividad profesional durante el año 1886. A principios de ese año había obtenido por oposición la Cátedra de Piano de la Escuela de Música y Declamación. Coincidiendo con el comienzo de su etapa docente, recibe la invitación de la Sociedad de Cuartetos para que preste su colaboración como pianista de la agrupación, sustituyendo al desaparecido Juan Guelbenzu.

La Sociedad de Cuartetos era un cuarteto de cuerda fundado por el intérprete, compositor y profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Jesús de Monasterio en 1863. La idea inicial que concebía Monasterio de la agrupación era la de un cuarteto de cuerda, pero por indicación de su amigo Basilio Montoya, decidió incluir en la formación a un pianista, representado en la persona de Guelbenzu.

En enero de 1886 sucede la inesperada circunstancia del fallecimiento de Juan Guelbenzu, músico del que Tragó había recibido valiosos consejos sobre la interpretación en el piano. Jesús de Monasterio decide invitar a dos pianistas para que se ocupen de interpretar la parte de piano. Estos dos músicos eran Dámaso Zabalza, que ya había tocado con la Sociedad de Cuartetos en los años 1866, 1870 y 1871, al hallarse ausente temporalmente Guelbenzu de Madrid; y José Tragó para quien sería su primera colaboración con la agrupación.

La colaboración de Tragó con la Sociedad de Cuartetos continuará hasta enero de 1894, fecha de la disolución de la entidad. Solamente habrá un paréntesis en la actividad interpretativa de Tragó con esta formación, durante los años 1889 y 1890. En este tiempo, el pianista abandona la Sociedad de Cuartetos para intervenir en las sesiones de la Sociedad de Música Clásica di Camera; y se incorpora nuevamente a la agrupación de Monasterio en la temporada de 1891.

En 1890, Monasterio escribió un texto, que constituye una valiosa fuente para el conocimiento de la gestación y desarrollo de la Sociedad, así como de los intérpretes que hasta la fecha habían colaborado. Este documento manuscrito forma parte de las actas de la Sociedad de Cuartetos correspondientes al año XVII (1889-1890), y en él encontramos interesantes referencias de Monasterio sobre la labor que Tragó desempeñó en la Sociedad de Cuartetos.

“Fundé la Sociedad de Cuartetos en Madrid el año 1863, invitando para formarla a D. Rafael Pérez (2º violín) a D. Tomás Pló (viola) a D. Ramón Castellano (violoncello) y a D. Juan Guelbenzu, como pianista.

Este último, por indicación de mi amigo y ex-tutor D. Basilio Montoya, pues mi intención primera había sido constituir la Sociedad solamente con el Cuarteto de instrumentos de cuerda. [...]

Habiendo fallecido Guelbenzu en Enero de 1886, se invitó a D. José Tragó y a Zabalza para que se encargasen aquel año de la parte de piano [...]

El XXIV año social 1886 a 87 se reorganizó la Sociedad, a propuesta mía, y se nombró definitivamente socio a Manuel Pérez, para ocupar el puesto de 2º violín que había quedado vacante por fallecimiento de Rafael Pérez. Tragó continuó desempeñando él solo la parte de piano [...]

El año 1887, desempeñaron la parte de piano Tragó en unión con Beck. [...]

El año 1888 siguió Tragó desempeñando solo la parte de piano [...]”<sup>1138</sup>.

La siguiente carta, escrita por Tragó a Jesús de Monasterio muestra como éste acepta la invitación del violinista para interpretar la parte de piano en las sesiones de la Sociedad; y su disposición para compartir esta labor con Dámaso Zabalza, intérprete de dilatada y brillante trayectoria.

“Excelentísimo Señor Don Jesús de Monasterio.

Mi querido y buen amigo.

Me ha enterado mi padre de la conversación que ha tenido usted con él y por mi parte sólo le diré que tendré muchísimo gusto en que también tome parte en los cuartetos mi amigo el Sr. Zabalza.

En definitiva usted sabe que estoy a la disposición de esa Sociedad para que de mi disponga como la plazca.

Solamente me permitirá usted le pida el favor de que si llega el caso, entere a mi buen amigo Zabalza del contenido de esta carta.

Queda como siempre a las órdenes de usted su afectísimo amigo y seguro servidor.

Q. S. M. B.

José Tragó.

Enero 86”<sup>1139</sup>.

En los años en los que Tragó participó en los programas de la Sociedad de Cuartetos estuvo acompañado por otros pianistas. En la temporada XXXIII correspondiente al año 1886 intercaló sus interpretaciones con las del pianista Dámaso

---

<sup>1138</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII. 1889 a 1890. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>1139</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Zabalza. El pianista Carlos Beck también compartió con él algunas de las sesiones de la temporada del año 1887. Al año siguiente la Sociedad invita a este mismo pianista para que participe en dos de las sesiones programadas, pero la colaboración no llega a realizarse; y la interpretación de todas las sesiones recae en José Tragó<sup>1140</sup>.

La incorporación de Tragó a la Sociedad de Música Clásica di Camera, durante los años de 1889 y 1890, obligó a la Sociedad de Cuartetos a buscar un sustituto para la parte de piano. En un primer momento se propuso como candidato a Isaac Albéniz, pero sus compromisos en el extranjero, le imposibilitaron su cooperación con la agrupación<sup>1141</sup>. Finalmente Monasterio confió la parte de piano para la temporada 1889-1890 a su discípula M.<sup>a</sup> Luisa Chevallier y al pianista Genaro Vallejos. Monasterio lo describía así en el resumen que realizó sobre las actividades de la Sociedad:

“[...] El año 1889, con motivo de haber organizado Enrique F. Arbós, en unión de Tragó, otras Sesiones o Conciertos de Música di camera, juntamente con Urrutia, Gálvez y Rubio, invitamos a Isaac Albéniz para que sustituyese a Tragó como pianista nuestro; pero no habiendo podido aquél aceptar, bien a pesar suyo, por tener ya compromisos anteriormente contraídos en Inglaterra, desempeñaron aquel puesto, mi

---

<sup>1140</sup> Durante la trayectoria de la Sociedad de Cuartetos se produjo la incorporación o sustitución de algunos de sus miembros. Desde 1863, Juan Lanuza realiza colaboraciones como viola segunda. Tras la partida de Guelbenzu a San Sebastián a consecuencia de la Revolución de 1868, y hasta su retorno en 1871, se encomiendan las intervenciones pianísticas a Dámaso Zabalza y Manuel Mendizábal. Otras sustituciones son las del violoncellista Ramón Rodríguez Castellanos por Víctor Mirecki a partir de 1875, y del segundo violín Rafael Pérez, retirado debido a problemas de salud, por Manuel Pérez, después de 1878. También intervinieron ocasionalmente otros intérpretes como Adolfo de Quesada (en 1868), Mariano Vázquez (1868), el violinista y compositor Miguel Carreras (1869), el clarinetista Antonio Romero (1875), el violoncellista Agustín Rubio (1881) y el violinista Enrique Fernández Arbós, que participa en los conciertos ofrecidos en Lisboa en 1882.

Otros de los colaboradores durante los últimos años de la Sociedad fueron además de los pianistas mencionados Tragó (1886-1889, 1891-1894), Zabalza (1866, 1870-1871, 1886), María Luisa Chevallier (1889-1890), Carlos Beck (1887) y Genaro Vallejos (1889-1890); el violinista Pedro Urrutia (1884), los violistas Santiago Gálvez (1886) y Feliciano Cuenca (1889). También se producen las colaboraciones esporádicas de los violinistas Andrés Goñi y Manuel Pardo y del violoncellista Pedro Sarmiento.

La diversidad de intérpretes que tomaron parte en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos y otros aspectos referentes a la trayectoria de esta agrupación de música de cámara, han sido estudiados en el artículo de Mónica García Velasco “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, Madrid, SGAE, 2001, pp. 149-193

<sup>1141</sup> En las actas de la Sociedad del año XXVII. 1889-1890, se conserva esta carta de Albéniz a Monasterio, en la que el pianista lamenta no poder colaborar con la agrupación:

“Mi querido maestro: adjunto el telegrama que acabo de recibir; no quiero llevárselo en persona, tal es el disgusto que me produce.

En todas ocasiones que me necesite, y avisándome con anticipación, sabe será para mí, no tan sólo un honor, sino un placer del alma, el ponerme incondicionalmente a sus órdenes: el mismísimo diablo, parece que en esta ocasión ha enredado las cosas de manera que no pueda tener efecto lo que durante tantos años ha sido mi sueño dorado.

Siempre de VD, respetuosísimo discípulo y amigo

Isaac Albéniz

Madrid 10 10/89”

discípula de mi clase de música de cámara, Srta. María Luisa Chevallier, y D. Genaro Vallejos [...]»<sup>1142</sup>.

Durante la dilatada trayectoria de la Sociedad de Cuartetos se produjeron variaciones en aspectos como los intérpretes participantes, la periodicidad y ubicación de las sesiones musicales, y también en su estructura organizativa y económica. Mónica García Velasco<sup>1143</sup> distingue en la cronología de la Sociedad de Cuartetos dos etapas. La primera comprendería los años 1863-1883. En este periodo las sesiones de la Sociedad se celebraban en el Salón del Conservatorio. En la segunda etapa, 1884-1894, las sesiones cambian de ubicación celebrándose en el Salón Romero, propiedad del prestigioso editor e intérprete de clarinete Antonio Romero, que había sido inaugurado el 30 de abril de 1884.

La participación de Tragó como intérprete de la Sociedad de Cuartetos se enmarca dentro del segundo periodo de la Sociedad. Comienza su colaboración con esta agrupación el 5 de febrero de 1886, en el concierto correspondiente a la tercera sesión del año XXIII de la Sociedad. La presentación de Tragó como pianista invitado de la sociedad tiene lugar en el Salón Romero, lugar que será el escenario de todos los conciertos que el pianista ofrezca junto a la agrupación dirigida por Monasterio.

Unos meses antes de este primer concierto de Tragó, el 18 de octubre de 1886, la Sociedad de Cuartetos aprueba unas Bases Fundamentales para la reorganización de la Sociedad de Cuartetos<sup>1144</sup>, que limitan el número de socios a los componentes del

---

<sup>1142</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI. 1888 a 1889. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>1143</sup> García Velasco, Mónica: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico*. Tesis Doctoral realizada bajo la dirección del Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Oviedo, 2003.

<sup>1144</sup> Estas bases se encuentran en las Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV. 1886 a 1887. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

“Bases fundamentales para la reorganización de la Sociedad de Cuartetos.

Esta se compondrá únicamente de cuatro socios:

Un 1<sup>o</sup>. violín, que será a la vez Director de la Sociedad.

Un 2<sup>o</sup> violín.

Un viola, y

Un violoncello.

Además de los referidos socios, contratará la Sociedad a cuantos artistas estime conveniente para tomar parte en sus Sesiones, abonándoles por cada una de ellas un tanto fijo, que será en proporción de la mayor o menor importancia del cargo artístico que hubieran de desempeñar.

El producto líquido de todas las Sesiones que la Sociedad celebre, ya por su cuenta, o ya contratada, se distribuirá entre los citados cuatro socios y en la forma siguiente:

El 1<sup>o</sup>. violín Director percibirá el 40%

El violoncello “ el 30 id.

El viola “ el 15 id.

cuarteto de cuerda: Monasterio (violín primero), Manuel Pérez (segundo violín), Tomás Lestán (viola) y Víctor Mirecki (violoncello). Los socios acuerdan distribuirse los beneficios de la forma siguiente: el primer violín percibirá el 40%, el violoncello el 30%, y el viola y segundo violín el 15% cada uno.

La Sociedad acuerda contratar a los artistas que estime convenientes para tomar parte en sus sesiones, abonándoles por cada una un tanto fijo en proporción a la importancia de la parte musical que desempeñaran. Se decide pagar 100 pesetas por sesión a los pianistas que la Sociedad contrate, éste era el caso de José Tragó. Para los músicos que solamente desempeñasen partes secundarias en las sesiones se les abonarían 25 pesetas por sesión.

Este era el reparto de los beneficios de la agrupación, que se obtenían en parte del público abonado a las sesiones; y por la venta de las entradas vendidas directamente en taquilla. De estos bienes obtenidos habría que descontar unos gastos de mantenimiento como el alquiler del salón, la compra de partituras, el transporte de instrumentos o el envío de circulares con los programas.

En la temporada de 1891, en la que se produce el regreso de José Tragó a la Sociedad de Cuartetos, se vuelven a modificar los estatutos de la Sociedad. Sus actas muestran que Tragó deja de ser uno de los pianistas invitados por la agrupación, para convertirse en uno de sus socios junto a Monasterio, Mirecki, Lestán y Pérez. La inclusión de Tragó en la Sociedad supone un reparto diferente de los beneficios que ahora pasan a dividirse proporcionalmente entre sus cinco miembros. Los porcentajes de ganancias varían. De esta manera Monasterio reduce su porcentaje inicial del 40 % y

---

El 2º violín “ el 15 id.

Con el fin de dar la mayor publicidad posible a cuanto fuera beneficioso a la Sociedad, ésta tendrá (cuando lo conceptúe necesario), un agente-periodista, que estará encargado de redactar y hacer publicar en la prensa periódica los sueltos, anuncios, y demás noticias relacionadas con las Sesiones.

Madrid 17 de Octubre de 1886

El 18 del mismo mes, di lectura (previa citación en mi casa) de las precedentes Bases, a mis únicos consocios Lestán y Mirecki y después de algunas explicaciones mías y observaciones suyas, aprobaron dichas bases con la única alteración de que el socio violoncello percibiría el 30% en lugar del 25 que yo le asignaba, y el viola sólo percibirá el 15 % (como el 2º violín) en lugar del 20.

Se acordó además, que al pianista o pianistas que contratemos en lo sucesivo se les pagase 100 ptas por cada Sesión en que tomasen parte, y a los otros artistas que sólo hubiesen de desempeñar partes secundarias se les abonase 25 ptas por Sesión, como lo veníamos practicando.

Finalmente, convinimos, en invitar en primer lugar a Manuel Pérez, para ocupar la plaza vacante de 2º violín de la Sociedad.

J. de M.”.

recibe un 31% de los beneficios, Tragó y Mirecki reciben cada uno un 23%, y Lestán y Pérez el 11,5 % respectivamente.

José Tragó intervino en ocho series de conciertos de la Sociedad de Cuartetos, participando en un total de 45 sesiones a lo largo de su trayectoria como pianista de esta agrupación. Tocó por primera vez en la temporada XXIII, ofreciendo cuatro conciertos en febrero y marzo de 1886. Tragó interpreta su primer concierto el 5 de febrero de este año<sup>1145</sup>. Los otros músicos participantes fueron el violinista Jesús de Monasterio, el violoncellista Víctor Mirecki, Tomás Lestán como viola, y Pedro Urrutia en la parte de segundo violín. Este último acompañaría años más tarde a Tragó, en las sesiones de la Sociedad de Música Clásica di camera.

El programa estaba dividido en tres partes, estructura que era la habitual en las sesiones de la sociedad y en los conciertos de esa época. Las secciones primera y tercera estaban destinadas a la ejecución de dos cuartetos de cuerda. En la primera parte Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki interpretaron el *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 n° 2* de Haydn, y en la tercera los mismos intérpretes ejecutaron el *Cuarteto de cuerda n° 4 en mi menor op. 44 n° 2* de Mendelssohn. Tragó intervino en la sección central del concierto interpretando la *Sonata para piano en do sostenido menor op. 27 "Claro de Luna"* de Beethoven, que contrastaba con las restantes secciones del concierto al tratarse de una obra de repertorio solista.

Jesús de Monasterio anotaba habitualmente en las hojas de los programas de los conciertos sus impresiones sobre el desarrollo de la velada. Estas anotaciones manuscritas constituyen una fuente que proporciona información directa sobre la opinión de Monasterio sobre el desarrollo de las sesiones. Los apuntes que Monasterio escribió sobre este concierto comentan los siguientes aspectos:

“Se repitieron los números señalados. Tragó fue generalmente aplaudido en la Sonata, cuyo Adagio fue lo que mejor tocó, pues en el Allegretto y sobre todo en el Presto, le

---

<sup>1145</sup> Según comenta la prensa coetánea, Tragó sufrió en aquellos días una indisposición que pudo retrasar el comienzo de sus intervenciones en las sesiones de la Sociedad. “Encontrándose el distinguido profesor de piano, Sr. Tragó, restablecido de la dolencia que le aquejaba, tomará ya parte en la próxima sesión de la sociedad de Cuartetos, que se efectuará el viernes 5 del corriente. En ella, según nuestras noticias, se repetirá, a petición de muchos aficionados, el magnífico cuarteto de Mendelssohn que tanto entusiasmo produjo en la primera sesión de aquella artística sociedad”. *La Correspondencia de España*, año XXXVII, nº 10180, jueves 4-II-1886.



encontré falto de colorido y de claridad siendo causa de esto último el abuso que hizo del pedal fuerte.

El Cuarteto de Mendelssohn produjo todo él un efecto mayor aún que la primera vez.- La ejecución en general de las obras fue más esmerada que en la Sesión anterior y yo también estuve más afortunado.

La concurrencia fue poco menos numerosa que la segunda sesión”<sup>1146</sup>.

Como se puede percibir, Monasterio no se siente del todo conforme con la interpretación del pianista, al que achaca el abuso que hace entre otras cosas del pedal. El director de la formación admiraba la técnica interpretativa de Tragó; sin embargo en muchos de sus comentarios expresa su descontento con ciertas características de la interpretación del músico. Anota que Tragó ha tocado demasiado fuerte, con poca delicadeza, con alguna falta de expresión. Monasterio reconoce en Tragó a un pianista brillante pero frío en la expresión. No obstante, se debe tener en cuenta que las interpretaciones de Monasterio se han calificado de libres, románticas, en las que las indicaciones del autor eran traducidas según el parecer del violinista<sup>1147</sup>.

Los comentarios de la prensa sobre la sesión son más halagadores, tanto para los intérpretes del cuarteto de cuerda, como para el debutante. Según comenta *La Correspondencia de España*, Tragó tuvo que salir tres veces a escena ante los aplausos del público, superando las dificultades que le habían proporcionado la mecánica del piano de Kaps y su reciente convalecencia. Para este periódico la obra musical más sobresaliente de la sesión había sido el cuarteto de Mendelssohn, en el que Monasterio había realizado una interpretación destacada en el *scherzo*.

“[...] En la primera parte, cuarteto en re menor, obra 76 del celebrado Haydn, estuvieron tan felices y afinados como siempre, los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki, siendo muy aplaudidos en todo él, y teniendo que repetir entre aplausos el delicado andante e piu tosto Allegretto.

En la segunda parte, la sonata quasi una fantasía, en do sostenido menor, (obra 27), para piano, y una de las mejores de Beethoven, hizo su debut y fue aplaudido, teniendo que salir a escena tres veces, el reputado señor Tragó, que, a pesar de hallarse aún enfermo de la pierna izquierda, no quiso dejar de tomar parte en la sesión.

El Sr. Tragó mostró sus grandes facultades en un excelente piano de Kaps, aunque alguno de los profesores presentes hubiera deseado oír esta sonata más bien en uno de Érard.

La partitura de la noche fue, en opinión común el tercer número, cuarteto en mi menor (obra 44) de Mendelssohn, que tocaron Monasterio y Urrutia y Lestán y Mirecki con tal perfección y gusto, que no es posible pedir más.

Al llegar al lindísimo y juguetón *scherzo*, en donde Monasterio estuvo sublime en pasión, ejecución y claridad de notas, estalló una tempestad de bravos y aplausos tan unánime, que fue preciso repetir el tiempo. En el andante hubo murmullos de

---

<sup>1146</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>1147</sup> Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984, p.50.

aprobación al estarse tocando; y tanto al concluirse éste como el bello presto agitato, se aplaudió largamente [...]”<sup>1148</sup>.

*La Correspondencia Musical* destaca la corrección y la claridad sonora que Tragó logró en su interpretación. También menciona el papel destacado de Monasterio en la ejecución del cuarteto de Mendelssohn.

“[...] La segunda parte se componía de la Sonata en do sostenido (ob. 27) de Beethoven, con la que debutó el reputado pianista señor Tragó, obteniendo los incondicionales plácemes de la concurrencia por la habilidad suma con que interpretó tan delicada composición.

El señor Tragó, que lució, como de costumbre, su correctísima escuela y su limpia ejecución, fue justamente aplaudidísimo al final e interrumpido varias veces con repetidos bravos.

En la tercera parte se ejecutó el famoso cuarteto en mi menor, de Mendelssohn, que fue tocado de una manera perfecta por los señores Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.

El entusiasmo del público no reconoció límites al oír ejecutar de tan admirable modo la obra mencionada, y los concurrentes no pararon hasta que hicieron repetir el célebre scherzo, en el que Monasterio realizó verdaderos prodigios de ejecución [...]”<sup>1149</sup>.

La crítica de *Ariel* en *La Época* coincide con la opinión de Monasterio en destacar la interpretación de Tragó en el primer tiempo de la sonata. También menciona aspectos destacados en las críticas precedentes como la corrección de la ejecución de Tragó, y las malas condiciones técnicas del piano.

“[...] En la segunda parte, tocó el pianista Sr. Tragó, la hermosísima sonata en do sostenido menor, de Beethoven. Nada he de decir de esta obra admirable, espléndida manifestación del genio más grande de la música por ser bien conocida y celebrada como se merece. Nada tampoco de los méritos y condiciones del Sr. Tragó, que en más de una ocasión ha demostrado ser concertista de primer orden, y maestro como hay pocos. Ahora mismo acaba de reconocerlo por unanimidad de un tribunal inteligente, al proponerlo para una cátedra de piano después de brillantes ejercicios.

Anoche, a pesar de las malas condiciones del piano, tocó el Sr. Tragó con singular perfección y gusto. Dio al andante toda la hermosura que encierran sus notas y el carácter melancólico de la composición, sin exagerar nada, antes bien, ajustándose por entero a la índole de aquella frase sublime y admirable; atacó con brío el allegretto, luciendo su escuela correctísima, y mostró en el último tiempo toda la brillantez de aquel trozo de música, en el que retrátase con fidelidad suma el genio inmenso de su autor. Conseguir esto, paréceme haber alcanzado un señalado triunfo, y por ello merece el Sr. Tragó aplausos y enhorabuenas, que ciertamente el público no escaseo [...]”<sup>1150</sup>.

En las dos siguientes sesiones de la temporada colabora con la Sociedad el pianista Dámaso Zabalza. Este intérprete intervino en tres de los conciertos de la temporada. Al concluir la serie de conciertos de la primavera de 1886, Zabalza decide

---

<sup>1148</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVI, nº 10183, domingo 7-II-1886.

<sup>1149</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 267, jueves 11-II-1886, p. 2.

<sup>1150</sup> *Ariel*: “Sociedad de Cuartetos. Tercera sesión”. *La Época*, año XXXVIII, nº 12052, domingo 7-II-1886.

finalizar su colaboración con la Sociedad. El pianista escribe una carta<sup>1151</sup> a Monasterio en la que le comenta que entre las razones por las que toma esta decisión figuran la falta de tiempo para el estudio de las obras, y cierta insatisfacción personal ante su propia labor interpretativa. Tras la renuncia de Zabalza, Tragó permanece como el único pianista de la agrupación, recayendo en él la interpretación íntegra del repertorio pianístico durante la siguiente temporada.

Otras de las sesiones en las que Tragó intervino en la primavera de 1886, fue la sexta, que era el último del abono de la temporada, y dos sesiones extraordinarias dedicadas a Beethoven y Mozart respectivamente. En el sexto concierto, celebrado el 26 de febrero de 1886, Tragó interpreta junto al violoncellista Mirecki la *Sonata para violoncello y piano n.º 1 en re mayor op. 18* de Rubinstein. Se trataba de una obra desconocida para el público madrileño, que se interpretaba por primera vez en las sesiones de la Sociedad. Tragó había interpretado esta obra en mayor de 1879 en la Sala Pleyel de París en compañía del violoncellista Loeb, y un año más tarde en una audición particular en su domicilio en Madrid junto a Agustín Rubio. Es muy probable que Tragó sugiriese a Monasterio la incorporación de esta obra al repertorio de la sociedad, ya que Monasterio comenta no conocerla en sus anotaciones sobre la sesión. Monasterio también menciona la buena acogida que obtuvo la sonata, y la correcta interpretación de Tragó. “[...] La Sonata de Rubinstein (que yo no conocía) es muy hermosa y la interpretaron muy bien Tragó y Mirecki, distinguiéndose en ella, sobre todo el primero. Toda la obra fue oída con vivo interés y fue ruidosísimamente aplaudida [...]”<sup>1152</sup>.

La prensa madrileña refleja la grata impresión que causó en el público tanto la composición de Rubinstein como la interpretación que realizaron de la obra Tragó y Mirecki. En *La Correspondencia Musical* encontramos el siguiente comentario

---

<sup>1151</sup> “Sr. Dn. Jesús Monasterio  
Madrid y Marzo 17/86

Mi distinguido amigo. Gracias mil por la bondad que V. y los demás señores de la Sociedad de Cuartetos han tenido conmigo mandándome una cantidad que quizá no soy acreedor a recibirla; pero que lo hago porque no tiene sino más rentas que su trabajo: gracias mil y perdón pido al mismo tiempo si mi pequeñita campaña no ha sido tan buena como yo hubiera deseado.

El año que viene obren Vds. con entera libertad porque yo me voy a cortar la coleta como dicen los toreros: tengo muchísimo que trabajar, y tampoco me queda tiempo para estudiar: digo todo esto, porque como sé lo mucho q. V. me quiere, deseo dejarle en completa libertad, y no pase lo de este año.

A los pies de D<sup>º</sup> Casilda. Y V. [...] a su amigo Q. B. S. M.

D. Zabalza”. Carta recogida en las Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886.

<sup>1152</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

“[...] La obra de Rubinstein es inspirada y grandiosa, y su audición encendió desde luego el entusiasmo del auditorio. Por todas partes resonaba el aplauso, siendo general el agrado con que fue escuchada la bellísima composición del pianista moscovita [...]”<sup>1153</sup>.

La crítica de *La Correspondencia de España* también valora positivamente la sonata de Rubinstein, y considera que en la composición se percibe una influencia de los postulados compositivos de Beethoven

“[...] la magnífica y grandiosa sonata en re [...] que por primera vez se ejecutó anoche, entusiasmó hasta el delirio al auditorio, tanto por su admirable concepción, que participa, por igual, del gusto de la época y de la grandiosidad de la maestría de Beethoven, cuando por su inmejorable ejecución [...]”<sup>1154</sup>.

Algunos periódicos como *El Imparcial* dedican comentarios bastante extensos. Su crítica trata de describir literariamente la sonoridad de la composición.

“[...] Obra deliciosa y llena de encantos es la Sonata esa, sobre todo en los tiempos segundo y tercero. Son ambos un verdadero idilio, tan pronto melancólico y dulce, [...] En el moderato assai (segundo tiempo) un diálogo entre dos almas enamoradas, en que tan pronto domina la femenil delicadeza del piano como sobresale el tono airado del violoncello [...]”<sup>1155</sup>.

En ella también podemos leer comentarios sobre la interpretación bastante halagadores:

“No se halla aún el Sr. Tragó en tan buen estado de salud que le permita lucir sus grandes facultades de maestro. Parece, sin embargo, que anoche sacó fuerzas de flaqueza, pues no de otra manera se explica el primor con que en el piano interpretó la Sonata. [...] Entre aplausos atronadores acabó el segundo tiempo, que fue repetido, y no menos atronadores aplausos estallaron al terminar la obra [...]”<sup>1156</sup>.

La crítica de *Ariel* en *La Época* realiza también un comentario amplio sobre la sesión. El periodista considera que este último concierto de abono de la Sociedad de Cuartetos ha sido el mejor de la temporada, gracias a la novedad que suponía la interpretación de la obra de Rubinstein. El periodista describe cada uno de los tres tiempos de la obra, realizando una valoración sobre elementos musicales como los temas melódicos, la estructura armónica o el equilibrio entre los dos instrumentos

---

<sup>1153</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, n° 270, jueves 4-III-1886, p. 2

<sup>1154</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVII, n° 10204, domingo 28-II-1886

<sup>1155</sup> *El Imparcial*, año XX, n° 6736, sábado 27-II-1886.

<sup>1156</sup> *Ibidem*.

solistas. De sus comentarios se desprende el gusto de los críticos de la época hacia las composiciones que transmitiesen una sonoridad característica del romanticismo.

“[...] El primer allegro moderato distínguese por la elegancia del motivo y de sus variaciones, es acaso menos brillante que el último y menos delicado que el segundo tiempo; pero su estructura, si así vale decir; el trabajo del compositor en las armonías, cambios de tono y distintos episodios de la obra, son por todo extremo admirables y magníficos. Véanse más pronto las bellezas del moderato assai que le sigue, especie de cantinela, glosada con exquisito arte.

En ella la inspiración del músico ofrécese clara, notándose su frase tranquila pero apasionada y llena de melancólica dulzura. Es un canto muy hermoso, melódico y de efecto, en cuanto hace sentir cierta placidez y especie de contento semejante al que se experimenta oyendo, en medio del silencio de la noche, cualquiera de nuestros hermosos cantos populares, cantando con singular perfección. Brillante, magnífico es el último tiempo, donde revélase perfectamente al genio poderoso de Rubinstein, la novedad de sus invenciones y aquella poderosa fuerza imaginativa para la que no hay obstáculo que no se venza [...]”<sup>1157</sup>.

Concluidos los comentarios referentes a la composición de Rubinstein, esta crítica trata la labor interpretativa de Mirecki y Tragó en la sonata. Se valora de ambos solistas su ejecución correcta y respetuosa con los postulados estilísticos de la obra.

“[...] He de añadir tan sólo dos cosas: que el público la recibió con extraordinario aplauso, produciendo en él excelente efecto y que la interpretación, encomendada a los Sres. Tragó y Mirecki, fue perfectísima.

Por eso no he de escasear, ni elogios, ni aplausos. En toda la sonata los merecieron por haberla ejecutado sin amaneramientos, tal como es, y sin desnaturalizar el sentido de las frases que dijeron, lo mismo el violoncello que el piano, con admirable corrección. Anoche las bellezas de la obra nueva se impusieron por tales razones, pues no basta que una composición sea magnífica si los encargados de darla a conocer se equivocan, cambiando que les parece, y presentan al autor y su estilo tan desfigurados, que nadie acierta a conocerlos. Así es más de celebrar el celo de los Sres. Tragó y Mirecki, ambos artistas notables, cuyos méritos anoche pudieron apreciarse y el público los apreció colmándolos de aplausos, a los que he de unir el mío, que si es el que menos vale, no es el menos sincero [...]”<sup>1158</sup>.

Las sesiones extraordinarias de esta temporada se celebraron los días 5 y 12 de marzo. La primera de ellas estaba dedicada a Beethoven. Constituían su programa dos obras del músico alemán, el *Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello n° 4 en mi bemol op. 16*, y el conocido *Septeto en mi bemol mayor op. 20*, interpretado por Monasterio (violín), Lestán (viola), Fischer (clarinete), Font (trompa), Lucientes (fagot), Mirecki (violoncello) y Muñoz (contrabajo), que al ser una obra de grandes dimensiones se dividió en dos partes. La interpretación del septeto creó una gran expectación ya que esta obra no se había tocado de manera íntegra y según la concepción original del autor,

---

<sup>1157</sup> *Ariel*: “Sociedad de Cuartetos. Sexta sesión”, *La Época*, año XXXVIII, n° 12072, sábado 27-II-1886.

<sup>1158</sup> *Ibidem*.

desde un concierto sacro dirigido por Barbieri en 1859. El propio Tragó había tocado arreglos de esta obra para tres instrumentos en 1873 en el Conservatorio de Madrid, y en 1881 en el Círculo Nacional de la Juventud. La presencia del septeto en el programa atrajo una gran cantidad de público, que según Monasterio, llenó el aforo del Salón Romero y proporcionó la mayor recaudación hasta la fecha en la Sociedad de Cuartetos<sup>1159</sup>.

La participación de Tragó en la sesión dedicada a Beethoven se produjo en la primera parte, con la interpretación del *Cuarteto en mi bemol op. 16*. Esta obra es una reducción que hizo el propio Beethoven para cuarteto de piano y cuerdas, del *Quinteto para piano y vientos op. 16*, escrito para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot. Según escribe Monasterio “El cuarteto salió bien y gustó como siempre”<sup>1160</sup>. Las críticas de los periódicos madrileños corroboran esta afirmación, y mencionan que se repitió el segundo tiempo de la obra. En *La Correspondencia Musical* encontramos la siguiente referencia a la ejecución de la obra: “El gran cuarteto en mi bemol (ob. 16) fue admirablemente ejecutado por los señores Monasterio, Lestán, Mirecki y Tragó, quienes fueron aplaudidos de un modo estrepitoso”<sup>1161</sup>.

J. M. Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana* destaca la labor de Tragó y Monasterio en la interpretación de la obra: “[...] Otro tanto puede decirse del Cuarteto en *mi bemol* (ob. 16), para piano e instrumentos de cuerda, en que el mágico violín de Monasterio y el indisputable talento del pianista señor Tragó, arrancaron atronadores aplausos [...]”<sup>1162</sup>. El crítico de *El Imparcial* parece compartir la misma opinión, pues destaca la ejecución de los temas melódicos en las partes de piano y violín:

---

<sup>1159</sup> “[...] El Septeto (que yo había ensayado con el mayor esmero) aunque se oyó todo con interés, no produjo tanto efecto como era de esperar. Verdad es que el calor insoportable que hacía en el salón nos impidió de tocar con la tranquilidad y delicadeza necesarias. No obstante la ejecución fue excelente. El salón estuvo completamente lleno, habiéndose despachado todas las localidades.

Nota: El producto íntegro de esta Sesión (6.436 r<sup>s</sup>) ha sido el mayor que la Sociedad de Cuartetos ha alcanzado en los 24 años que cuenta desde que la fundé”. Comentario de Monasterio al programa de la 1ª Sesión Extraordinaria. Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886.

<sup>1160</sup> *Ibidem*.

<sup>1161</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, n° 271, jueves 11-III-1886, p. 2-3.

<sup>1162</sup> J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXX, n° IX, 8-III-1886, p. 151.

“[...] Como titanes lucharon el piano y el violín, diestramente manejados por los Sres. Tragó y Monasterio [...]. Y no se sabe quien fue el vencedor, porque si grandes prodigios hizo el Sr. Tragó, no menores los hizo el Sr. Monasterio. El tema brillantísimo del Cuarteto saltaba tan pronto del piano al violín como del violín al piano, entre la mal contenida admiración del público, traducida en bravos y aplausos al terminar cada uno de los tiempos de la obra. Al éxito de esta coadyuvaron poderosamente los Sres. Lestán y Mirecki [...]”<sup>1163</sup>.

Sin embargo, para el periodista *Ariel* de *La Época* los intérpretes destacados de esta obra fueron Mirecki y Tragó, quienes realizaron una ejecución sobria, sin efectismos que pudieran desvirtuar los elementos expresivos escritos por Beethoven.

“[...] La ejecución de esta obra fue primorosa, sobre todo el andante, en el que merecieron todos aplausos, en especial los Sres. Mirecki y Tragó, los cuales, en sus respectivas frases, demostraron naturalidad en el decir, expresando sin alardes la música y alejándose de buscar ciertos efectos, muchas veces confundidos con la delicadeza y con la expresión, que sólo denotan falsedad y poco respeto hacia el autor que se interpreta.

En la obra de que se trata justo es decir que no hubo estas cosas; antes por el contrario, los efectos se obtuvieron por buenos medios por parte de todos y en especial de los artistas citados en primer término, sin que deban tampoco omitirse los nombres de los Sres. Monasterio y Lestán, los cuales, sobre todo el Sr. Monasterio – cuyos méritos artísticos no hay par que encarecer,- dijeron con mucha maestría sus respectivas partes [...]”<sup>1164</sup>.

La segunda sesión extraordinaria de la temporada estuvo dedicada a Mozart. Tragó intervino en la segunda parte del concierto interpretando junto a Monasterio la *Sonata para piano y violín en si bemol mayor* K. 454. Sobre su ejecución el violinista escribe las siguientes palabras: “[...] Tragó tocó muy bien la Sonata; yo tampoco la eché a perder; no obstante, produjo menos efecto que el que yo esperaba [...]”<sup>1165</sup>. El público, según Monasterio, fue menos numeroso que en otras ocasiones, debido en su opinión a que la sesión se había celebrado el viernes de Cuaresma, y a que había llovido durante todo el día.

En la prensa encontramos algunos comentarios sobre la ejecución de esta sonata, si bien son más breves que los relativos al *Quinteto en sol menor para instrumentos de arco* K. 516, que concluía el programa. *El Imparcial*, centra su crítica de la sesión en la interpretación del quinteto y omite prácticamente los comentarios a las dos primeras obras de Mozart “[...] Más que en el Cuarteto en *si bemol* y en la Sonata para piano y

---

<sup>1163</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 6743, sábado 6-III-1886.

<sup>1164</sup> *Ariel*: “Sociedad de Cuartetos. Sesión Extraordinaria”, *La Época*, año XXXVIII, nº 12080, domingo 7-III-1886.

<sup>1165</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

violín el interés culminante de la sesión [...] estuvo en el magnífico Quinteto [...] De cada una de las dos primeras obras fue repetido un solo tiempo, no porque los restantes fueran menos dignos de aplauso, sino quizá por el general deseo de llegar cuanto antes a la audición del Quinteto [...]»<sup>1166</sup>. *La Correspondencia Musical* centra también su crítica en el quinteto ejecutado por Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirecki, y reserva este breve comentario a la interpretación de la sonata. “[...] En la *Sonata* en *si* bemol para piano y violín lucieron su maestría los señores Tragó y Monasterio, que fueron extraordinariamente aplaudidos por la concurrencia [...]»<sup>1167</sup>.

La crítica de *Ariel* en *La Época* contrasta con las anteriores. Centra su contenido en la ejecución de la sonata para violín y piano, y menciona brevemente la ejecución de las otras dos obras del programa, que ya habían sido tocadas en anteriores sesiones. Los comentarios de este periodista reflejan cierta crítica hacia la falta de renovación en el repertorio de la sociedad.

“[...] De lo restante del concierto he hablado en otras ocasiones este mismo año. El cuarteto en *si bemol* es uno de los mejores de Mozart, y el quinteto en *sol menor*, [...], repútase por una de las mejores, si no la más completa de las obras de música *di camera*. No pasó de regular la interpretación de ambas composiciones y parecióme igual a las otras veces que se tocaron. Con esto terminó la temporada de Cuartetos, sin que, fuera de una sonata de Rubinstein y un cuarteto de Schumann, se hayan ejecutado otras obras nuevas, ni aún de aquellos autores más conocidos [...]»<sup>1168</sup>.

El periodista destaca nuevamente de Tragó, su ejecución moderada y contraria a desmesurados efectismos.

“[...] Fue bastante cuidada la ejecución de esta sonata. El Sr. Monasterio, en el andante especialmente, lució mucho, y estuvo a la altura de su merecida fama, y el Sr. Tragó parecióme acertadísimo, y dio a la música su verdadero carácter, sin alardes de ninguna especie; puso cuidado en no exagerar efectos, para lo cual no empleó fuertes, sino en la medida que exigía la obra, y destacábanse las notas perfectamente, según es debido. Lástima grande que el último tiempo se llevase demasiado vivo, con lo cual perdiéronse no pocos detalles hermosísimos, que entran por mucho en la totalidad de la obra [...]»<sup>1169</sup>.

---

<sup>1166</sup> *El Imparcial*, año XX, n° 6750, sábado 13-III-1886.

<sup>1167</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, n° 272, jueves 18-III-1886, p. 3.

<sup>1168</sup> *Ariel*: “Sociedad de Cuartetos. Última sesión extraordinaria”, *La Época*, año XXXVIII, n° 12085, sábado 13-III-1886.

<sup>1169</sup> *Ibidem*.



Al final de la temporada de 1886, José Tragó escribe a Monasterio una carta de agradecimiento, como respuesta a un obsequio que la Sociedad había entregado al pianista:

“Sr. D. Jesús de Monasterio.

Muy señor mío y querido amigo.

Le escribo a usted para darle las gracias más expresivas y sinceras por el obsequio que la Sociedad de Cuartetos me ha entregado por mano del Sr. Mirecki y para repetirle, como ya le dije, que la honra de tocar en su compañía era para mí la mejor remuneración.

Estoy pues siempre a su disposición y me repito su siempre afectísimo y atento

S. S. Q. S. M. B.

José Tragó.

Jueves 18 de Marzo 1886.

S. C. Calle de Recoletos 19. Pral”<sup>1170</sup>.

En el año XXIV, 1886-1887, la Sociedad de Cuartetos ofrece seis sesiones de música de cámara y tres extraordinarias. Durante esta temporada se produce una renovación significativa del repertorio de la agrupación, quizás como respuesta a los comentarios de algunos periodistas que criticaban la falta de innovación en la serie de conciertos anterior. Al comienzo de la temporada 1886-87, la Sociedad anuncia su propósito de dar a conocer obras de autores coetáneos.

“Esta sociedad celebrará en la presente temporada seis sesiones de *música clásica* en las cuales figurarán obras selectas de los más famosos maestros antiguos y modernos, interpretadas por los Sres. Monasterio, Pérez, Urrutia, Lestán y Mirecki; contando además con la cooperación de otros reputados profesores, para las obras que exijan su concurso.

La parte de piano está confiada al distinguido artista Sr. Tragó.

La *sociedad* en su constante anhelo de que las sesiones tengan el mayor interés, y a fin de que el inteligente público pueda apreciar las bellezas de obras de autores contemporáneos, dará a conocer algunas de las más renombradas de Brahms, Rubinstein, Raff, Svendsen y Tchaikowsky. Las sesiones se verificarán los viernes a las nueve en punto de la noche [...]”<sup>1171</sup>.

En el transcurso de las sesiones de este año se estrenan obras de Schubert, Raff, Svendsen, Arriaga, Brahms y Chopin. Tragó interviene en todos los conciertos de la temporada y participa en la interpretación de varias obras inéditas en el repertorio de la sociedad como el *Trío para piano, violín, y violoncello en si bemol mayor op. 99, D. 898*, y la *Gran Fantasía en do mayor op. 15, D. 760* de Schubert; el *Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello n° 1 en sol menor op. 25* de Brahms; el *Nocturno en fa*

---

<sup>1170</sup> Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII. 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>1171</sup> Prospecto de anuncio de la temporada XXIV. 1886-87. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

*sostenido* y la *Polonesa en la bemol mayor op. 53* de Chopin; y la *Romanza para violín con acompañamiento de piano en re op. 26* de Svendsen. La incorporación de Tragó a la sociedad va a potenciar progresivamente un cambio en el repertorio. El pianista figura como intérprete en la mayoría de las obras que estrene la sociedad a partir de este momento.

La sesión inaugural de la temporada 1886-87 se celebra el viernes 3 de diciembre. En ella se interpretó el *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81* de Mendelssohn, la *Sonata para violín y piano n.º 2 en la menor* de Rubinstein, y el *Trío para cuerda en do menor op. 9 n.º 3* de Beethoven. Tragó interviene en la ejecución de la sonata de Rubinstein que figuraba en la segunda parte del programa. Esta obra había sido estrenada ya en la primera etapa de la sociedad (3-I-1875) por Monasterio y Guelbenzu. La composición del autor ruso había obtenido en su primera audición un gran éxito, aunque también generó división en la crítica, una parte de la cual censuraba sus excesos formales<sup>1172</sup>. Con el paso del tiempo, las opiniones contrarias al estilo compositivo de Rubinstein se fueron diluyendo. Durante la segunda etapa de la sociedad se dan a conocer varias obras de este autor ruso, que obtienen críticas muy favorables. Entre ellas figura la de *El Imparcial* correspondiente a la primera sesión de la temporada de 1886. En este periódico se comenta que el público pidió a Tragó y Monasterio la repetición del segundo tiempo de la sonata “[...] De la sonata en *la menor* (obra 19) para piano y violín, de Rubinstein, alcanzaron los honores de la repetición el *scherzo* y el *allegro*, entre muy nutridos aplausos, tributados a los Sres. Tragó y Monasterio [...]”<sup>1173</sup>. Monasterio también refleja en sus anotaciones personales la buena acogida de la obra “[...] La Sonata produjo gran efecto y el Trío también se aplaudió mucho [...]”<sup>1174</sup>.

El crítico J. M. Esperanza y Sola también muestra una opinión favorable sobre las dos obras de Rubinstein que se ejecutaron en la temporada de 1886-87. Menciona la recepción positiva que obtuvieron del público tanto la sonata para piano y violín de la primera sesión, como la sonata para piano y violoncello en *re mayor*, que Tragó y Mirecki interpretaron en el tercer concierto.

---

<sup>1172</sup> García Velasco, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”... Op. cit., p. 172.

<sup>1173</sup> *El Imparcial*, año XX, n.º 7014, sábado 4-XII-1886.

<sup>1174</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la primera sesión de la temporada 1886-87. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

“[...] Las obras que de él se han oído en las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, y han sido las sonatas en *re* y en *la menor* (ob. 18 y 19), para piano y violoncello la primera, y para aquel instrumento y el violín la segunda, son elocuente muestra de su gran valor. Ambas llevan impreso el sello de grandeza y severidad que caracteriza las obras de su autor; en ambas resalta la pasión y el sentimiento de que está dominado Rubinstein, así como la mucha ciencia que posee; y en ambas, por fin, se ve marcada la garra del león, como de Beethoven se ha dicho. Interpretadas por los Sres. Tragó y Mirecki la una, y la otra por dicho distinguido pianista y Monasterio, produjeron honda sensación en el público, que recompensó sus esfuerzos con incesantes y merecidísimos aplausos [...]”<sup>1175</sup>.

La *sonata para piano y violoncello n.º 1 en re mayor op. 18* había sido estrenada con gran éxito en la temporada anterior. La obra volvió a obtener críticas muy favorables en la temporada de 1886-87, como ésta de *El Globo*: “[...] La sonata en *re* (obra 18) de Rubinstein, es una de las más hermosas composiciones del célebre maestro. La frase melódica es inspiradísima; los motivos, siempre bellos, se suceden sin interrupción, sobresaliendo el que sirve de tema al *moderato assai* por su sencillez y originalidad [...]”<sup>1176</sup>. En *El Día* se valora positivamente la interpretación de la obra “[...] la sonata [...] tuvo en los Sres. Tragó y Mirecki notabilísimos intérpretes. Extraordinariamente aplaudidos por el público, se repitió el magnífico *moderato assai*, en que rayaron a gran altura [...]”<sup>1177</sup>. *La Correspondencia de España* destaca del programa de la tercera sesión la ejecución de la sonata de Rubinstein y del *Cuarteto en re menor para instrumentos de arco* de Arriaga. Sin embargo, comenta que el *Cuarteto op. 192* de Raff, que se había estrenado en la primera parte de la sesión, no satisfizo por completo al público, aunque se aplaudieron alguno de sus tiempos. “[...] Fuera de Rubinstein, cuya preciosa sonata en *re* (ob. 18) entusiasmó al auditorio, que hizo repetir el magnífico *moderato assai*, en que rayaron a gran altura los señores Tragó y Mirecki, oyendo nutridos aplausos. Los honores fueron para nuestro malogrado compatriota vascongado Arriaga [...]”<sup>1178</sup>. Tampoco muestra una opinión muy favorable a la obra de Raff el diario *El Imparcial* “[...] Parécenos, sin embargo, que ese cuarteto no es de los destinados a ganar fama ni a inmortalizar el nombre del fecundísimo Raff. La interpretación, encomendada a los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, no fue tan

---

<sup>1175</sup> J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, año IX, n.º IX, 8-III-1887, p. 162.

<sup>1176</sup> *El Globo*, año XII, n.º 4068, domingo 19-XII-1886.

<sup>1177</sup> *El Día*, n.º 2378, sábado 18-XII-1886.

<sup>1178</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVII, n.º 10497, sábado 18-XII-1886.

afortunada como era de esperar en tan excelentes maestros [...]”<sup>1179</sup>. Ésta contrasta con los comentarios escritos en la misma crítica sobre la obra de Rubinstein:

“[...] La sonata en *re* (ob. 18) para piano y violoncello, de Rubinstein, tuvo en los Sres. Tragó y Mirecki intérpretes tan incomparables que seguramente no tienen rival. El mismo Rubinstein se habría asombrado de la precisión, el gusto, la agilidad y la extraordinaria maestría de que el Sr. Tragó hizo maravilloso alarde, admirablemente acompañado por el Sr. Mirecki.

En el segundo tiempo ambos ejecutantes fueron objeto de entusiasta y atronadora ovación, que los obligó a repetir el *moderato assai*, a veces interrumpido por la admiración y los aplausos del público.

El último tiempo (*moderato*) valió otra nueva ovación a los Sres. Tragó y Mirecki, quienes fueron personal y entusiastamente felicitados por la infanta doña Isabel.

Por lo que toca a las bellezas musicales de esa obra magistral, nada hemos de decir. Cuantos conocen esa sonata saben que es una de las mejores del repertorio clásico. Y con esto queda dicho todo [...]”<sup>1180</sup>.

En la segunda sesión de la temporada, celebrada el 10 de diciembre de 1886, Tragó estrena con Monasterio y Mirecki el *Trío para piano, violín y violoncello en si bemol mayor op. 99, D. 898* de Schubert. La recepción de la obra por parte del público es tan favorable, que la Sociedad decide repetirla en la quinta sesión<sup>1181</sup>. Tragó interpretará este trío en cuatro conciertos más de la Sociedad de Cuartetos y en otros cinco ofrecidos por la Sociedad de Música Clásica di Camera. El trío op. 99 se consolidó como una de las obras habituales en el repertorio camerístico de Tragó desde 1886 hasta 1893.

Junto al trío de Schubert, figuraban en el programa de la segunda sesión el *Cuarteto en fa mayor op. 41 n° 2* de Schumann y el *Quinteto de cuerda en sol menor K. 516* de Mozart. Las críticas de prensa sobre este concierto contienen opiniones muy acordes, que muestran la excelente impresión que causó entre los oyentes el trío de Schubert y también el quinteto de Mozart. Por el contrario, las críticas coinciden en

---

<sup>1179</sup> *El Imparcial*, año XX, n° 7028, sábado 18-XII-1886.

<sup>1180</sup> *Ibidem*.

<sup>1181</sup> La obra de Schubert también obtiene críticas muy favorables en la quinta sesión (7-I-1887)

“[...] El trío en si bemol de Schubert para piano, violín y violoncello es una maravilla. Lo sabe el público desde la primera sesión de este año en que se estrenó. Lo oyó con grandísimo placer, lo aplaudió con entusiasmo y se felicitó de que contásemos con tres artistas como los Sres. Monasterio, Mirecki y Tragó, para quienes la música no tiene dificultades que no conviertan en motivo de aplauso [...]”. *El Día*, n° 2398, sábado 8-I-1887.

“[...] El trío en *si bemol* (obra 99), de Schubert, para piano, violín y violoncello, es una de las composiciones clásicas más bellas, menos metafísicas, menor inspiradas, y que, por su especialísima estructura, más rápida y profundamente se graban en la memoria y se apoderan del ánimo del auditorio. [...] ¡Con qué fruición saboreaba el público las infinitas delicadezas de la obra, primorosamente realizadas por el Sr. Tragó, en el piano, por el Sr. Monasterio, en el violín, y por el Sr. Mirecki en el violoncello! [...]”. *El Imparcial*, año XX, n° 7048, sábado 8-I-1887.

señalar la frialdad con la que el público había vuelto a escuchar el cuarteto de Schumann, que se interpretaba por segunda vez en la Sociedad; y reflejan lo complicado que resultaba para el público de la época comprender las composiciones de este autor: “[...] la obra no satisfizo al auditorio. Hay en ella, si así puede decirse, demasiada metafísica y una sublimidad tan brumosa, que a la generalidad de las gentes no es dable comprender ni mucho menos saborear [...]”<sup>1182</sup>.

Los comentarios relativos al estreno de la obra de Schubert, interpretado a continuación del cuarteto de Schumann, son bastante más favorables. Las críticas se muestran más conformes con el estilo compositivo de Schubert, más cercano al clasicismo que Schumann, y elogian la ejecución de los tres intérpretes. “[...] El trío en *si bemol*, de Schubert, fanatizó a la concurrencia. Hay allí mucha belleza melódica y verdaderos prodigios de armonía. Tragó, Monasterio y Mirecki, interpretaron la obra a maravilla [...]”<sup>1183</sup>.

Varios periódicos madrileños destacan especialmente la interpretación de Tragó en esta obra. En *El Globo* aparece la siguiente referencia sobre el pianista: “[...] Hacemos especial mención del señor Tragó que estuvo admirable, venciendo las grandes dificultades de esta pieza musical [...]”<sup>1184</sup>. *El Imparcial* comenta que “[...] el *andante un poco mosso*, admirablemente interpretado, proporciona a los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki una entusiasta ovación, que en el *rondó* final raya en el delirio. En esta última parte, sobre todo, el Sr. Tragó hizo prodigioso alarde de sus extraordinarias facultades: realmente, él fue el héroe de la jornada [...]”<sup>1185</sup>. En otras críticas como la de *La Correspondencia de España*, se elogia la labor de Tragó como digno sucesor de Guelbenzu “[...] En la parte de piano no se echó de ver la pérdida del sentido Guelbenzu, pues Tragó estuvo inmejorable, así como Mirecki y Monasterio [...]”<sup>1186</sup>. También en *La España Musical* se dedican unas palabras de recuerdo al desaparecido pianista navarro:

“[...] No podemos menos de tributar un cariñoso recuerdo al célebre maestro Guelbenzu, maestro entre los maestros para la interpretación de la música clásica; y si

---

<sup>1182</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 7021, sábado 11-XII-1886.

<sup>1183</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 302, jueves 16-XII-1886, p. 6.

<sup>1184</sup> *El Globo*, año XII, nº 4060, sábado 11-XII-1886.

<sup>1185</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 7021, sábado 14-XII-1886.

<sup>1186</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVII, nº 10490, sábado 11-XII-1886.

la suerte nos arrebató un buen amigo y además un cariñoso maestro, hemos encontrado en el Sr. Tragó un aventajadísimo discípulo que, para bien suyo y gloria del arte, sabe cumplir dignamente con el puesto que honrosamente desempeña [...]”<sup>1187</sup>.

En la cuarta sesión, que tuvo lugar el 31 de diciembre de 1886, Tragó interviene únicamente en la segunda parte del programa con la interpretación de la *Sonata n.º 23 en fa menor op. 57* “Appassionata”, de Beethoven. En esta temporada hay una mayor presencia de obras para piano solista en los programas de la Sociedad, lo que refleja el protagonismo que Tragó estaba adquiriendo como intérprete de la agrupación, así como su labor en la difusión de este repertorio.

Según comenta la prensa, varios aficionados propusieron a Tragó que interpretase en la siguiente sesión la *Sonata en do menor op. 13* “Patética” de Beethoven; sin embargo, el pianista prefirió corresponder a esta petición con la interpretación de otra sonata del mismo autor. La sonata “Patética” no formaba parte de las obras habituales en el repertorio de Tragó, a pesar de ser una de las obras más conocidas por el público. El pianista prefirió interpretar otras sonatas de este autor en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, como la *op. 57* “Appassionata”, que interpretó en tres ocasiones, la *op. 27* “Claro de luna”, ejecutada en su primer concierto la agrupación; y la *op. 111 en do menor*, que tocó en una sesión de la temporada de 1891.

Las críticas de prensa de la cuarta sesión de la temporada contienen comentarios bastante positivos sobre la ejecución de la sonata *op. 57* “Appassionata”, que Tragó tocó en un “magnífico”<sup>1188</sup> piano Érard. *La Correspondencia de España* comenta que “[...] El número segundo, sonata *Appassionata* [...] fue tocada con suma facilidad y soltura por el señor Tragó, cada vez más notable en el piano, el cual fue muy aplaudido [...]”<sup>1189</sup>; y en *La Correspondencia Musical* se menciona que “[...] dio el Sr. Tragó nuevas pruebas del raro talento que le distingue y de la admirable maestría con que maneja el piano [...]”<sup>1190</sup>. Un poco más extensa es la referencia que encontramos en el diario *El Imparcial*:

---

<sup>1187</sup> Paquito “Sociedad de Cuartetos”, *La España Musical*, año I, n.º 2, Madrid 14-XII-1886, pp. 25-27.

<sup>1188</sup> “[...] El piano Érard, magnífico [...]”. *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, n.º 10512, domingo 2-I-1887.

<sup>1189</sup> *Ibidem*.

<sup>1190</sup> *La Correspondencia Musical*, año VII, n.º 305, jueves 6-I-1887, p. 2-3.

“[...] Había pedido una parte del público que habitualmente asiste a las sesiones la ejecución de la sonata *patética* de Beethoven; pero en lugar de ésta se nos dio la *appassionata en fa menor* (obra 57) para piano. No estamos seguros de haber perdido en el cambio, porque el Sr. Tragó hizo tales maravillas que no cabe más. Bajo aquella poderosa mano vibraban notas que salían a raudales y llenaban con sus ecos brillantes todo el salón, conmovían al auditorio y le entusiasmaban hasta un punto increíble. Era el Sr. Tragó a cada paso interrumpido por los bravos y los aplausos, y de este modo alentado, llegó al final precedido de ovación inmensa, que se reprodujo dos o tres veces.

Ovaciones bien justificadas para quien, como ese ilustre artista, ha llegado al *summum* en el difícilísimo manejo del piano [...]”<sup>1191</sup>.

Como contrapunto a estas críticas, las anotaciones de Monasterio sobre la interpretación de Tragó en la sesión parecen ser algo más objetivas. El violinista admira la técnica pianística de Tragó, aunque le reprocha cierta inexpressividad. “[...] Tragó fue muy aplaudido en el *Allegro* final de la Sonata, en que lució su excelente mecanismo, pero en general ejecutó toda la obra con algo de frialdad [...]”<sup>1192</sup>.

Otras de las obras para piano solo estrenadas por Tragó en esta temporada fue la *Gran Fantasía en do mayor op. 15 D. 760* de Schubert. Esta composición constituye la obra para piano más virtuosística del autor. Su brillantez y complejidad técnica la incluían en el repertorio habitual de los concertistas de piano de la época. Tragó había tocado en numerosas ocasiones esta obra durante los años 80 tanto en su versión para piano solo, como en el arreglo de Liszt para piano y orquesta. Entre ellas debemos recordar algunas de las interpretaciones que anteriormente había hecho de esta obra, como la ofrecida en la Sala Pleyel de París (1880), en la sala Érard (1881) junto a la orquesta de J. Padeloup, o en el Teatro de la Comedia (1884) con la orquesta dirigida por Chapí.

Tragó estrena esta obra en la primera sesión extraordinaria de la temporada, que la Sociedad de Cuartetos celebra el 21 de enero de 1887. Curiosamente no volverá a interpretarla más en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, quizás debido a que el público la recibió con cierta indiferencia, sin valorar las dificultades técnicas que entrañaba la ejecución de la partitura. Monasterio escribe sobre la recepción de esta partitura que “[...] La Fantasía de Schubert aunque se aplaudió bastante no produjo gran

---

<sup>1191</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 7041, sábado 1-I-1887.

<sup>1192</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la cuarta sesión de la temporada 1886-87. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

efecto. Tragó la tocó con brillantez pero con su acostumbrada frialdad [...]”<sup>1193</sup>. En las críticas de prensa encontramos comentarios positivos sobre la ejecución de la obra, pero que resultan bastante breves en comparación con los de otras obras de la sesión como el *Octeto de cuerda en la mayor op. 3* de Svendsen, que se interpretó para finalizar. Una de estas breves referencias es la de la crítica de *El Día* “[...] La segunda parte de la sesión estaba a cargo del Sr. Tragó, que tocó maravillosamente la difícilísima gran fantasía para piano de Schubert [...]”<sup>1194</sup>. De la misma índole es el comentario de *La Correspondencia de España* “[...] La gran fantasía en *do*, de Schubert, fue un prodigio de ejecución de Tragó, que recibió muchos aplausos [...]”<sup>1195</sup>. Referencias un poco más amplias se encuentran en la crítica de *El Globo* “[...] El Sr. Tragó hizo maravillas de ejecución interpretando la “Gran Fantasía en *Do*”, para piano, de Schubert, en la cual demostró las grandes dotes de artista que adornan a nuestro ilustre compatriota [...]”<sup>1196</sup>; o en *La Correspondencia Musical* “[...] La segunda parte de la sesión corría a cargo del señor Tragó. Tocó este artista de un modo superior a cuantos elogios pudiéramos prodigarle la gran fantasía para piano de Schubert (ob. 15), obteniendo por ello los entusiastas plácemes de su auditorio [...]”<sup>1197</sup>.

Uno de los comentarios más extensos sobre la interpretación de esta fantasía de Schubert se encuentra en la crítica de *El Imparcial*. En ella se hace mayor hincapié en la técnica interpretativa que es necesaria para la ejecución de la obra.

“[...] Es obra notabilísima y está sembrada de dificultades musicales la gran fantasía en *do* (obra 15), para piano, de Schubert. Pero para el Sr. Tragó, que fue su intérprete, puede decirse que no hay dificultades: tal es la facilidad y maestría con que interpreta las obras más intrincadas y rebeldes. De sus manos salió anoche esa fantasía con todo el esplendor que Schubert puso en ella [...]”<sup>1198</sup>.

El repertorio para piano solo interpretado por Tragó en esta temporada concluye con dos obras de Chopin: el *Nocturno en fa sostenido* y la *Polonesa en la bemol mayor op. 53*. Tragó interpreta estas dos composiciones en una última sesión extraordinaria, que la Sociedad de Cuartetos ofrece a beneficio de la Sociedad Artístico Musical de

---

<sup>1193</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la primera sesión extraordinaria de la temporada 1886-87. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1194</sup> *El Día*, nº 2412, sábado 22-I-1887.

<sup>1195</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, nº 10534, lunes 24-I-1887.

<sup>1196</sup> *El Globo*, año XIII, nº 4102, domingo 23-I-1887.

<sup>1197</sup> *La Correspondencia Musical*, año VII, nº 308, jueves 27-I-1887, p. 5.

<sup>1198</sup> *El Imparcial*, año XX, nº 7062, sábado 22-I-1887.



Socorros Mutuos el 10 de febrero de 1887. En este mismo concierto Tragó interviene en la ejecución de otras tres obras musicales, la *Sonata para violonchelo y piano en re mayor op. 183* de Raff, el *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2* de Mendelssohn y una *Romanza para violín con acompañamiento de piano en re op. 26* de Svendsen, que era un arreglo de la *Romanza para violín y orquesta op. 26* del mismo autor. Esta *Romanza*, que se estrenaba en la sesión, obtuvo una grata acogida del público, así como las restantes obras del concierto. Monasterio resume en sus apuntes el desarrollo de la sesión de la siguiente manera: “Se repitieron los números señalados. El cuarteto de Arriaga hizo menos efecto que otras veces. La preciosa Romanza de Svendsen gustó muchísimo y yo la toqué con amor y entusiasmo. El cuarteto de Mendelssohn salió muy bien y Tragó le interpretó con mucha delicadeza [...]”<sup>1199</sup>.

En la prensa encontramos bastantes referencias sobre la sesión, a pesar de que fue la menos concurrida de la temporada. No obstante, los comentarios sobre algo más breves que los de las sesiones anteriores. En *La Correspondencia Musical* encontramos el siguiente comentario sobre las obras de la segunda y tercera parte del concierto:

“[...] La segunda parte fue también notabilísima. Comenzó por dos tiempos de la sonata en *re* para piano y violoncello, de Raff, interpretada de un modo admirable por los señores Tragó y Mirecki.

El primero de estos artistas ejecutó después con extraordinaria valentía y exquisito gusto, un *nocturno en fa sostenido* y una *polonesa* de Chopin, obteniendo ruidosos y prolongados aplausos.

Acto continuo ejecutó el Sr. Monasterio, con su habilidad acostumbrada, una *romanza* de Svendsen, sumamente delicada y original bajo todos conceptos.

El concierto terminó con el célebre cuarteto en *fa menor*, de Mendelssohn, que fue muy celebrado por la concurrencia y dio lugar a que se tributara una entusiasta ovación a los artistas que con tanto esmero lo habían ejecutado [...]”<sup>1200</sup>.

También encontramos referencias sobre la ejecución de Tragó en periódicos como *El Correo* “[...] El Sr. Tragó dijo en el piano, de la inimitable manera que él sabe hacerlo, un *nocturno* de Chopin y una *Polonesa* del mismo autor, haciéndose acreedor de los justos plácemes y felicitaciones que obtuvo de la concurrencia [...]”<sup>1201</sup>; *La Época* “[...] Siguió un *nocturno en fa sostenido* y una de las famosas polacas de Chopin, ejecutadas por el señor Tragó con gran valentía y brío, demostrando que igualmente sabe manejar delicadezas y hacer filigranas que se acomoda a los grandes

---

<sup>1199</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la tercera sesión extraordinaria de la temporada 1886-87. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1200</sup> *La Correspondencia Musical*, año VII, n° 311, jueves 17-II-1887.

<sup>1201</sup> *El Correo*, año VIII, n° 2512, viernes 11-II-1887.

efectos del estilo brillante de Chopin [...]”<sup>1202</sup>; o *La Correspondencia de España* “[...] el sentido *andante* de la sonata en *re*, de Raff, por los Sres. Mirecki y Tragó, que estuvieron felicísimos; la *romanza* en *re*, bellísima melodía de Svendsen, en que hicieron furor de nuevo Monasterio y se lució una vez más Tragó [...]”<sup>1203</sup>.

En varios diarios se aprovecha la crítica de esta última sesión para realizar una valoración global sobre el desarrollo de la serie de conciertos. En *El Día* se destaca la labor de la Sociedad en la renovación de su repertorio, así como en la difusión de las obras de compositores contemporáneos.

“[...] La Sociedad de Cuartetos ha hecho este año una campaña brillante. A los que se quejaban de que no salía del antiguo repertorio, ha contestado ejecutando, por primera vez, tres cuartetos: uno de Raff, otro de Arriaga y otro de Brahms; un trío y una fantasía de Schubert, el célebre octetto de Svendsen, y, por último, la preciosa melodía de este compositor, que anoche hizo repetir el público.

Aún de las obras de repertorio ha escogido las que más podía satisfacer a los aficionados a la música moderna, como el cuarteto de Schumann y las dos sonatas de Rubinstein; una para violín y piano, y otra para violoncello y piano, que han figurado en los programas [...]”<sup>1204</sup>.

Durante la temporada de 1887-1888, la Sociedad de Cuartetos cuenta con la colaboración de José Tragó y del pianista alemán residente en España Carlos Beck<sup>1205</sup>. Ambos pianistas habían sido alumnos de Mathias en el Conservatorio de París. Beck había iniciado su carrera interpretativa en su país natal. Completó sus estudios en el Conservatorio de París obteniendo el primer premio de piano. Tras el estallido de la guerra franco-prusiana en 1870, decidió abandonar la capital francesa y trasladarse a España. Se instaló definitivamente en Madrid, donde dio varias series de conciertos desde 1872 hasta 1877 en el salón de la Escuela Nacional de Música, en colaboración de músicos como Power, Gerner, Espino, Urrutia y los Marqueses de Bogaraya y Martorell. Años más tarde ofrecería varios conciertos en el Teatro del Príncipe Alfonso. En la prensa encontramos la siguiente referencia al estilo interpretativo de esta pianista: “La delicadeza, el mecanismo perfecto y la sonoridad llena y agradable al oído lo mismo en los *pianos* que en los *fuertes*, fueron las cualidades más características de Beck, unido a los que pudiera llamarse honradez de expresión, pues pocas veces habrán

---

<sup>1202</sup> *La Época*, año XXXIX, n° 12413, viernes 11-II-1887.

<sup>1203</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, n° 10553, sábado 12-II-1887.

<sup>1204</sup> *El Día*, n° 2432, viernes 11-II-1887.

<sup>1205</sup> Carlos Beck Eichenlab (Schweighofen 29-VIII-1849; Madrid 21-VI-1915).

logrado Chopin, Schumann y Liszt, sus autores predilectos, un intérprete más fiel [...]»<sup>1206</sup>.

Su excelente trayectoria le acreditó para formar parte de tribunales de oposiciones y de concursos de piano en la Escuela Nacional de Música. En varios de estos jurados coincidió con Tragó, como en los celebrados en la década de 1900, con motivo de los concursos de piano Érard, Stela y Ortiz y Cussó. Entre sus discípulos figuran nombres como los de Anselmo González del Valle, Pilar Fernández de la Mora, Luisa y Matilde Chevallier, Clara Ribera y Vicente Zurrón.

Beck colabora con la Sociedad de Cuartetos exclusivamente durante la serie de conciertos de 1887-1888. La programación de esta temporada constaba de siete sesiones. Beck intervino en la 1ª, 3ª, y 5ª, y Tragó en la 2ª, 4ª, 6ª y 7ª, de manera que se alternaba la participación de ambos intérpretes.

“Esta sociedad celebrará en la presente temporada siete sesiones de *música clásica de cámara*, cuyos programas serán no menos variados y selectos que en años anteriores, alternando en ellos las obras de los inmortales Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, con las de Schumann, Rubinstein, Brahms y otros renombrados maestros antiguos y modernos. Interpretarán dichas obras los Sres. Monasterio, Pérez, Urrutia, Lestán y Mirecki. La parte de piano está encomendada a los distinguidos artistas Sres. Tragó y Beck [...]»<sup>1207</sup>.

El repertorio que interpretaron ambos pianistas en esta temporada se compuso fundamentalmente de obras de compositores románticos como Mendelssohn, Schumann, Brahms, Rubinstein y Chopin, así como de algunas composiciones de autores clásicos como Beethoven y Mozart, que ya habían sido tocadas en anteriores sesiones de la Sociedad<sup>1208</sup>. Durante esta temporada se produjo el estreno de tres obras:

---

<sup>1206</sup> Rosa Nombela: “Carlos Beck”, *La Última Moda*, Madrid, año XXVIII, nº 1416, 18-VII-1815, p. 16.

<sup>1207</sup> Prospecto de anuncio de la temporada XXV. 1887. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1208</sup> Repertorio para piano de la temporada 1887-1888.

Sesión I. (11/11/1887)

Beethoven: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 nº 2*. Monasterio y Beck

Sesión II. (18/11/1887)

Mendelssohn: *Sonata para violonchelo y piano nº 2 en re mayor op. 58*. Mirecki y Tragó.

Brahms: *Cuarteto de cuerda con piano nº 1 en sol menor op. 25*. Monasterio, Lestán, Mirecki y Tragó.

Sesión III. (25/11/1887)

Mendelssohn: *Sonata para piano en mi mayor op. 6*. Beck.

Schumann: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirecki y Beck.

Sesión IV. (2/12/1887)

Rubinstein: *Sonata para viola y piano en fa menor op. 49*. Lestán y Tragó.

la *Sonata para piano en mi op. 6* de Mendelssohn, interpretada por Beck en la tercera sesión (25-XI-1887); la *sonata para piano y viola en fa menor op. 49* de Rubinstein, que ejecutaron Tragó y Lestán en la cuarta sesión (2-XII-1887) y la *Sonata para piano en si bemol menor op. 35* de Chopin, interpretada por Tragó en la séptima sesión (27-I-1888).

La *sonata para piano y viola en fa menor* de Rubinstein, fue la primera y única obra que se ejecutó en la Sociedad de Cuartetos para este dúo de instrumentos. La obra no despertó un especial interés en el público, lo que pudo influir en que no volviera a ejecutarse en posteriores sesiones. Las críticas de prensa coinciden en destacar la dificultad que entrañaba la parte de piano de esta obra; si bien periódicos como *El Día* comentan que este virtuosismo pianístico relegaba a la viola a un segundo plano sonoro. Para el crítico de este diario no se percibe en la obra una homogeneidad estilística entre sus cuatro tiempos.

“[...] Esta obra es algo desigual. El primer tiempo abunda en episodios no relacionados con una idea melódica especial, resultando oscuro; el segundo es una romanza de estilo italiano, con su recitado y cadencia; el tercero, alegre y juguetón, recuerda en su segunda melodía *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, fue repetido entre grandes aplausos. En el cuarto la sonata decae bastante, a pesar de algunos cortes que con acierto le dieron los ejecutantes.

En esta obra la viola está sacrificada al piano, excepción hecha del segundo tiempo; la ocurrencia de Rubinstein de ponerla con sordina en el tercero hace que apenas sea oída. El Sr. Lestán tocó con gran corrección, quizá un poco más clásica de lo que el carácter de la sonata requiere.

El Sr. Tragó estuvo admirable, probando una vez más que merece puesto entre los primeros pianistas, no de España, sino de Europa. No hay dificultad de ejecución, y la sonata de Rubinstein las tiene enormes, que no venza con grandísimo acierto [...]”<sup>1209</sup>.

Monasterio, en sus notas al programa, también refleja la falta de equilibrio sonoro entre las interpretaciones de ambos solistas “[...] Tragó tocó bien la Sonata (sobre todo el 3<sup>er</sup>. tiempo) aunque de una manera demasiado vigorosa, así es que aplastó

---

Sesión V. (9/12/1887)

Mendelssohn: *Trío de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mirecki y Beck.

Sesión VI. (16/12/1887)

Rubinstein: *Sonata para violín y piano n.º 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Tragó.

Beethoven: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op. 16*) Monasterio, Lestán, Mirecki y Tragó.

Sesión VII. (27/01/1888)

Mozart: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K. 478*. Monasterio, Lestán, Mirecki y Tragó.

Chopin: *Sonata para piano en si bemol menor op. 35*. Tragó

Rubinstein: *Sonata para violoncello y piano n.º 1 en re mayor op. 18*, Mirecki y Tragó.

<sup>1209</sup> *El Día*, n.º 2738, sábado 17-XII-1887.

al pobre Lestán a quien a penas pudo oírsele [...]”<sup>1210</sup>. La crítica de *La Correspondencia de España* valora la labor interpretativa de Tragó y Lestán en una obra que requería gran exigencia técnica, aunque menciona que la obra de Rubinstein resultó difícil de comprender para el público. “[La] sonata [...] fue ejecutada notablemente por los Sres. Lestán y Tragó, siendo muy aplaudidos y haciéndoles repetir el *Allegro non troppo*. Es de mucha dificultad y ejecución particularmente para el piano, y su estructura acusa bien el genio enérgico a algo abstruso del famoso instrumentista y compositor [...]”<sup>1211</sup>.

Durante esta temporada Tragó interpreta dos obras más de Rubinstein, la *Sonata para piano y violín en la menor op. 19* y la *Sonata para piano y violoncello n° 1 en re mayor op. 18*. Interpreta la primera de ellas en la sexta sesión de la temporada (16-XII-1887), obteniendo junto a Monasterio uno de los mayores éxitos de la historia de la Sociedad. El violinista comenta en sus anotaciones sobre el desarrollo de esta sesión su satisfacción ante la interpretación realizada de esta obra, así como del *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 16* de Beethoven, que se ejecutó a continuación.

“[...] La sonata de Rubinstein produjo toda ella un entusiasmo indescriptible: todos sus tiempos se aplaudieron calurosamente, especialmente el Scherzo y el último Allegro, al fin del cual estalló una verdadera tempestad de aplausos. Tragó tocó con gran brillantez y precisión y a la vez con más delicadeza que nunca. Por mi parte jamás creo haber interpretado una obra con tanto vigor, variedad en el colorido y fuerza de expresión, como la que desplegué en esta Sonata (a pesar del estado tan poco satisfactorio de mi salud)- el Cuarteto de Beethoven también salió mejor que otras veces, [...] y produjo gran efecto, no obstante haberse ejecutado inmediatamente después de la Sonata. Asistió la Infanta Isabel y un público poco menos numeroso que el de la Sesión anterior. En suma, fue esta Sesión una de las más brillantes que ha celebrado la Sociedad desde su existencia”<sup>1212</sup>.

La prensa también se hace eco de la excelente interpretación realizada por los miembros de la Sociedad en la sexta sesión. Varios periódicos coinciden con la opinión de Monasterio en considerar a esta sesión como la más notable de la temporada. *El Imparcial* comienza su crítica con las siguientes palabras “Sesión verdaderamente monumental fue la de anoche, no solo por la calidad de los números que constituían el programa, sino por la maravillosa interpretación que tuvieron y el éxito que alcanzaron

---

<sup>1210</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la cuarta sesión de la temporada 1887-88. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1211</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, n° 10848, domingo 4-XII-1887.

<sup>1212</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la sexta sesión de la temporada 1887-88. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

[...]”<sup>1213</sup>; y otros diarios como *La Época* o *El Día* coinciden en calificar a esta sesión como la más brillante de la temporada. Las obras interpretadas reciben críticas muy elogiosas, como la que encontramos en *La Correspondencia de España* referente a la interpretación de la sonata de Rubinstein: “[...] Del segundo número, sonata en *la menor* (obra 19) para piano y violín, [...] se repitió el *Scherzo-Allegro* y rayaron en lo insuperable Tragó, que es un prodigio de agilidad, facilidad y expresión, y Monasterio, que lo es de sentimiento, delicadeza y finura de ritmo [...]”<sup>1214</sup>. En la del periódico *El Día* se valora también la expresividad de Monasterio y Tragó en la interpretación “[...] Pocas veces había sido ejecutada [la sonata] con tan rara perfección como lo fue anoche por los Sres. Monasterio y Tragó y pocas también habrá producido mayor entusiasmo. [...] No hubo detalle ni perfil de esta admirable obra que no resultara perfectamente expresado por el piano o el violín, con suprema elegancia o finísima delicadeza [...]”<sup>1215</sup>. En este mismo diario se comenta la buena acogida que obtuvo también el cuarteto en *mi bemol* de Beethoven “[...] Esta obra admirable gusta más cuanto más se oye, y sobre todo cuando se oye interpretar como anoche lo hicieron los señores Monasterio, Tragó, Lestán y Mirecki. Para todos y cada uno tuvo el público bravos y aplausos e hizo repetir el *andante* [...]”<sup>1216</sup>.

La crítica de *El Imparcial* considera a esta sesión como la más importante de las celebradas durante los 25 años de existencia de la sociedad. En ella no se escatiman elogios para describir la interpretación de las obras del programa:

“[...] ¡Qué atrevida, qué grande, cuán hermosa y qué colosal es la sonata en *la menor* (ob. 19) de Rubinstein!...¡Y cuán admirablemente interpretada fue por los Sres. Tragó y Monasterio! Aquel en el piano y éste en el violín, hicieron verdaderas maravillas.

El público en masa seguía atento y silencioso, conmovido, asombrado, aquel duelo artístico entre el piano y el violín aquella lucha de gigantes en que las notas musicales brillaban como chispas, relampagueaban y se engrandecían bajo la acción poderosa de los Sres. Tragó y Monasterio.

En el *allegro con moto* de la sonata el auditorio apenas podía contener su entusiasmo, que estalló, al fin, atronador, con nutrida y prolongada salva de aplausos. El *scherzo* en *allegro* proporcionó a los ejecutantes ovación inmensa, un verdadero delirio en el público. Fue el *scherzo* repetido una vez, y habríase pedido otra repetición y otra si el temor al cansancio de los artistas no hubiera calmado los deseos del público.

Nunca, seguramente, ha tenido esa obra de Rubinstein intérpretes más entusiastas más *amorosos*, ni mejores que los que tuvo anoche.

El *adagio* y el *allegro* final de la sonata levantaron nuevas tempestades de aplausos.

---

<sup>1213</sup> *El Imparcial*, año XXI, nº 7391, sábado 17-XII-1887.

<sup>1214</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, nº 10862, domingo 18-XII-1887.

<sup>1215</sup> *El Día*, nº 2738, sábado 17-XII-1887.

<sup>1216</sup> *Ibidem*.

La infanta doña Isabel felicitó personal y calurosamente a los Sres. Tragó y Monasterio.

Pálido sería cuanto se dijera en elogio del cuarteto en *mi bemol* (obra 16), de Beethoven, para piano, violín, viola y violoncello, con que los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki pusieron término a la sesión, a esa sesión que quedará como primera entre las glorias conquistadas por la Sociedad durante sus veinticinco años de existencia [...]<sup>1217</sup>.

La séptima y última sesión de la temporada de 1887-88, tuvo lugar el 27 de enero de 1888. Su celebración estaba programada para el 23 de diciembre de 1887, pero se pospuso debido a problemas de salud de Monasterio. A pesar de los diversos aplazamientos, Monasterio no llegó a tomar parte en la sesión debido a su estado de salud, por lo que se tuvieron que realizar modificaciones en el programa. Tragó interviene en todos los números del concierto, aunque en principio estaba previsto que sólo interviniese en las dos últimas obras. La ausencia de Monasterio obligó a modificar la primera obra del programa, el *Cuarteto de cuerdas en re menor K. 421* de Mozart, por el *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K. 748* del mismo autor. Los siguientes números de la sesión eran la *Sonata para piano en si bemol menor op. 35* de Chopin; y la *Sonata para violonchelo y piano n° 1 en re mayor op. 18* de Rubinstein.

Monasterio manifiesta en sus anotaciones su pesar por no haber podido tomar parte en esta sesión. Comenta la buena acogida que obtuvo del público la sonata de Chopin interpretada por Tragó, mientras que reprueba la interpretación del pianista en la sonata para violoncello y piano de Rubinstein.

“[...] haciendo un esfuerzo, ensayé el Cuarteto de Mozart, pero como esto me fatigase y excitase mis nervios, desistí de mi intento y dispuse que se hiciera la Sesión sin mí, sustituyendo éste Cuarteto con el en sol menor (ob. 478) también de Mozart, para piano, violín, viola y violoncello, el cual fue ejecutado por Tragó, Pérez, Lestán y Mirecki. Esta obra (según me informaron) se oyó con agrado pero produjo poco efecto. La Sonata de Chopin fue aplaudidísima, siendo la obra que más gustó especialmente la marcha fúnebre. La Sonata de Rubinstein hizo menos efecto que otras veces, debido a que Tragó tocó tan fuerte que ahogó al pobre Mirecki [...]

<sup>1218</sup>.

Era la primera vez que se tocaba en la sociedad la *Sonata para piano en si bemol menor op. 35* de Chopin, y también parece que fue la primera vez que Tragó tocó esta obra en público. A partir de esta fecha, el pianista incorpora esta sonata a su repertorio, interpretándola en varios conciertos durante los años 90. En ocasiones Tragó

---

<sup>1217</sup> *El Imparcial*, año XXI, n° 7391, sábado 17-XII-1887.

<sup>1218</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la séptima sesión de la temporada 1887-88. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

interpretaría la obra de manera íntegra, como en las Sesiones de Música Clásica de Piano celebradas en el Salón Romero en 1894. Sin embargo, en otros conciertos ejecutó únicamente el tercer tiempo de la obra *Marcha fúnebre*, ya que este fragmento era el más conocido de la obra de Chopin; y también porque su carácter se adecuaba a circunstancias luctuosas, como las que promovieron la organización de un concierto en el Teatro del Príncipe Alfonso a beneficio de las víctimas del naufragio del crucero Reina Regente en 1895.

La interpretación de la sonata de Chopin en esta sesión de la Sociedad de Cuartetos supuso un gran éxito para Tragó. En *El Globo* se menciona que “[...] Singularmente, el Sr. Tragó, en la marcha fúnebre de Chopin, fue objeto de una de las más grandes ovaciones que hemos presenciado en las veladas de la Sociedad de Cuartetos [...]”<sup>1219</sup>. *El Imparcial* dedica el comentario más extenso de su crítica a la ejecución de esta sonata “[...] La sonata [...] fue admirablemente ejecutada por el Sr. Tragó, quien, en la grandiosa marcha fúnebre que sigue al *scherzo* hizo prodigios tales que el auditorio en masa le interrumpía a cada paso con exclamaciones de asombro. La marcha fue repetida entre aplausos nutridísimos. Al terminar la sonata hubo otra ovación para el Sr. Tragó [...]”<sup>1220</sup>. En *El Día* se comenta que todas las obras que formaban el programa obtuvieron una recepción positiva por parte del público, si bien parece que la obra de Chopin no convenció al crítico de este periódico, que la consideraba quizás demasiado novedosa. “[...] la sonata en *si bemol menor*, de Chopin, que el Sr. Tragó tocó a maravilla, siendo repetida la marcha fúnebre. Es esta obra más pianística que clásica, porque el fantástico genio del compositor polaco se sujetaba con dificultad a las reglas del clasicismo; pero está erizada de dificultades que el Sr. Tragó venció con grandísimo acierto [...]”<sup>1221</sup>. También se hace referencia a la buena acogida que obtuvieron las obras con las que se concluía la temporada de la Sociedad, en la crítica de *La Correspondencia de España*:

“[...] se tocó el cuarteto en *sol* menor, de Mozart también, para piano, violín, viola y violoncello, que fue muy bien ejecutado por los Sres. Tragó, Pérez, Lestán y Mirecki, recibiendo muchos aplausos.

Siguió la excelente sonata en *si bemol menor* (obra 35), de Chopin, que acusa una interesante parte histórica de este afamado compositor pianista, y en ella lució el Sr.

---

<sup>1219</sup> *El Globo*, año XIV, n° 4470, sábado 28-I-1888.

<sup>1220</sup> *El Imparcial*, año XXII, n° 7432, sábado 28-I-1888.

<sup>1221</sup> *El Día*, n° 2779, sábado 28-I-1888.



Tragó sus facultades, siendo muy aplaudido y teniendo que repetir la grandiosa, magnífica y popularmente marcha fúnebre.

Y terminó la noche y con ella la temporada actual (con harto sentimiento de los muchos amadores de la música clásica y de la sociedad de Cuartetos) con la característica sonata en *re* (ob.18) para piano y violoncello, de Rubinstein, en que cumplieron, como saben hacerlo siempre, como buenos, Tragó y Mirecki [...]”<sup>1222</sup>.

Durante el año XXVI, la Sociedad de Cuartetos ofreció dos series de conciertos en el Salón Romero. La primera constaba de cinco conciertos que se celebraron durante los meses de noviembre y diciembre de 1888, y en la segunda serie se interpretaron cuatro conciertos que tuvieron lugar en los meses de diciembre de 1888 y enero de 1889.

En un principio la Sociedad de Cuartetos decidió invitar a Tragó y Beck para que tomaran parte en las sesiones, al igual que había hecho en la temporada anterior<sup>1223</sup>. Sin embargo, Beck decidió desestimar la propuesta de la agrupación<sup>1224</sup>. De esta manera, Tragó se convirtió en el único pianista que colaboró con la Sociedad durante esta temporada, interviniendo en los nueve conciertos correspondientes a las dos series de sesiones.

En esta temporada Tragó interpretó obras de Beethoven, Mendelssohn, Rubinstein, Schubert y de compositores españoles como Sánchez Allú y Bretón. Durante la misma Tragó intervino en el estreno de tres obras, el *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41* de Saint-Saëns, interpretado en la segunda sesión (30-XI-1888), el *Carnaval op. 9 “Scènes mignonnes sur Quatre notes”* de Schumann (28-XII-1888); y el *Trío de cuerda con piano en mi mayor* de Bretón (11-I-1889).

---

<sup>1222</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXIX, nº 10903, sábado 28-I-1888.

<sup>1223</sup> “Sr. D. Carlos Beck. Muy Señor mío y distinguido amigo: habiendo determinado la Sociedad de Cuartetos celebrar cuatro Sesiones que deberán dar principio en la segunda quincena del próximo Noviembre, tengo la satisfacción de dirigirme a V. por acuerdo de todos mis compañeros para manifestarle el gusto que nos causaría ver a V. tomar parte en dos de las referidas Sesiones, así como esperamos que el Sr. Tragó nos preste igualmente su cooperación para las restantes. Aprovecha esta nueva ocasión para repetirse de V. affmo amigo y atº servidor Q.S. M.B.

Jesús de Monasterio. Madrid 25 Octubre 1888”. Carta recogida en las Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI. 1888-1889.

<sup>1224</sup> “ Sr. D. Jesús de Monasterio. Muy Señor mío y distinguido amigo;

Recibí su atenta del 25 corriente y agradezco de veras la honrosa invitación que la sociedad de cuartetos y en su nombre me dirige su dignísimo director y amigo Sr. Monasterio; pero que me veo precisado a gran pesar mío no poder tomar parte en sus sesiones por falta absoluta de tiempo y por no convenirme a mis intereses artísticos [...]”. Carta de Carlos Beck recogida en las Actas de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI. 1888-1889.

El *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41* de Saint-Saëns fue la primera obra interpretada en la Sociedad de Cuartetos de este músico francés. Había sido compuesta en 1875, y estrenada en marzo de ese mismo año en la Sala Pleyel por el propio autor en la parte de piano, Sarasate, Jacquard y Alfred. En su primera audición en Francia obtuvo críticas elogiosas, sin embargo el estreno en la obra en la Sociedad de Cuartetos de Madrid no recibió una buena acogida por parte del público. Quizás la modernidad de la obra, provocó cierto rechazo entre los asistentes, ya que el público de la Sociedad de Cuartetos solía acoger con frialdad las obras musicales de estilo contemporáneo.

Las críticas periodísticas de la sesión en la que se estrenó la obra de Saint-Saëns, coinciden en valorar favorablemente las otras dos obras que formaban parte del programa: el *Cuarteto de cuerda n.º 1 en re menor* de Arriaga, que se interpretó en la primera parte de la sesión y el *Trío de cuerda en do menor op. 9 n.º 3* de Beethoven, ejecutado en último lugar. Sin embargo, emiten opiniones diversas sobre la obra del músico francés, si bien la mayoría de ellas muestran cierto rechazo a esta composición. Así, el crítico de *La Correspondencia de España* considera que la obra contiene una monotonía rítmica impropia de las obras de música de cámara “[...] Aunque la obra es excelente y tiene signos indelebles del talento, de la instrucción y de cierto genio del autor, que a veces se colinda con el impetuoso Rubinstein, es de muchísimo trabajo para todos cuatro actuantes, y en especial para el pianista; adolece de cierta monotonía en el ritmo que le hace parecer más una sonata de piano que una obra combinada entre distintos instrumentos, y recuerda en su vivísimo *allegro* la renombrada danza macabra del mismo compositor [...]”<sup>1225</sup>.

En *La Época* se valora positivamente la ejecución de los intérpretes, y en especial la de Tragó. Sin embargo, se menciona que el estilo compositivo de la obra no era acorde con el gusto del público.

“[...] El cuarteto en *si b.* (obra 41) para piano, violín, viola y violoncello, de Saint-Saëns, no obstante la maravillosa interpretación que obtuvo por parte de Tragó, que seguramente no sacaba menores efectos al piano que pudiera hacerlo el autor de *Henry VIII*, y por sus dignos colegas musicales el insigne Monasterio, Lestán y Mirecki, no satisfizo por completo. Hay realmente en la composición temas muy lindos y pasajes líricos muy bellos; pero no es enteramente del corte clásico que en esa clase de música

---

<sup>1225</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXIX, n.º 11203, sábado 1-XII-1888.

propriadamente llamada *di camera* suele agradar más a nuestro público. Fue, como va dicho, muy bien ejecutada [...]"<sup>1226</sup>.

En *El Imparcial* se comenta la aceptación que tuvo la obra entre los compositores y el público con más conocimientos musicales; y que por el contrario la composición no fue bien acogida por los aficionados y la mayor parte de los asistentes.

"[...] Allí entre los maestros que asistían a la sesión los juicios no discreparon sobre el mérito de la obra aquí desconocida: todos se lo concedieron grande desde el punto de vista de la *factura* y como producto de una inspiración *hors de ligne*. Pero en la masa del público el juicio no fue tan halagüeño para la obra del joven y ya insigne maestro. Salvo una parte del *andante* y otra parte del tercer tiempo, que realmente son notabilísimas, el nuevo cuarteto no satisfizo a la mayoría del auditorio. Y es que no basta que una composición musical esté bien hecha y muy bien ejecutada; es preciso que tenga alma, por decirlo así, para con sus arranques mover el espíritu del que la escucha. El cuarteto de Saint- Saëns no tiene alma, o la tiene muy pequeña. La obra fue a maravilla interpretada por el eminente pianista Sr. Tragó y los socios Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki, a quienes el público colmó de aplausos [...]"<sup>1227</sup>.

La crítica de *El Día* muestra una opinión más favorable sobre esta obra. En ella se valora la labor de la Sociedad de Cuartetos en la difusión de nuevas obras de música de cámara.

"[...] La Sociedad y su director el Sr. Monasterio merecen agradecimiento de los maestros y de los aficionados por haber dado a conocer el cuarteto de Saint-Saëns, ejecutándolo con gran corrección y esmero. Es preciso seguir este camino, y que el público conozca las obras de maestros que, sin ser Mozart o Beethoven, tienen inspiración, saber y talento. Así se formará un núcleo de aficionados competentes para juzgar con acierto, y las sesiones de la Sociedad de Cuartetos servirán de grande instrucción a nuestros jóvenes compositores. No hay para que decir que los Sres. Monasterio, Tragó, Mirecki, Pérez y Lestán tocaron perfectamente, ni que el público les aplaudió con entusiasmo, porque esto acontece en todas las sesiones [...]"<sup>1228</sup>.

Por último, mencionamos las palabras que Monasterio escribe en los apuntes en los que recoge sus impresiones sobre el desarrollo de la sesión. El violinista valora la ejecución de Tragó en el segundo tiempo del cuarteto de Saint-Saëns, y muestra una opinión menos favorable sobre la interpretación de éste en el tercer tiempo de la obra.

"[...] Del Cuarteto de Saint-Saëns lo que más agradó fue el 3<sup>o</sup> tiempo que se repitió. Se aplaudió bastante el Andante y los otros dos tiempos sólo obtuvieron un aplauso de cortesía. Esta obra es hermosa (especialmente el 2<sup>o</sup> y 3<sup>o</sup> tiempo) y no dudo será más apreciada a medida que se vaya conociendo. La ejecución fue bastante buena. Por lo

---

<sup>1226</sup> *La Época*, año XL, n<sup>o</sup> 13045, sábado 1-XII-1888.

<sup>1227</sup> *El Imparcial*, año XXII, n<sup>o</sup> 7735, sábado 1-XII-1888.

<sup>1228</sup> *El Día*, n<sup>o</sup> 3085, sábado 1-XII-1888.

que atañe a Tragó estuvo muy bien en el Andante (que es verdaderamente grandioso) pero en el Scherzo, le faltó finura y delicadeza [...]”<sup>1229</sup>.

El cuarteto de Saint-Saëns volvió a ser interpretado por Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki en la segunda sesión de la segunda serie de conciertos de esta temporada, que se celebró el 4 de enero de 1889. Probablemente, la segunda audición de la obra se interpretó con el propósito de habituar al público al estilo de este compositor contemporáneo. Sin embargo, según reflejan críticas periodísticas como la de *La Correspondencia de España*, la audición del cuarteto de Saint-Saëns volvió a generar opiniones controvertidas entre el público. “[...] En la segunda parte, cuarteto [...] de Saint-Saëns, que aunque de cierta grandiosidad y de difícil ejecución, perfectamente ejecutado, no satisfizo a todo el auditorio, dividiendo las opiniones, no se repitió ninguno de sus cuatro tiempos, aunque fueron aplaudidos todos, pero con más especialidad el segundo “Andante maestoso ma con moto” [...]”<sup>1230</sup>.

En el cuarto concierto de esta temporada, celebrado el 14 de diciembre de 1888, Tragó toca la *Sonata n.º 23 en fa menor op. 57 “Appassionata”* de Beethoven, obra que ya había ejecutado en una sesión del año 1886. Tragó interpreta de nuevo esta sonata en la segunda parte del programa, obteniendo un notable éxito del público y la crítica: “[...] Los honores de la sesión corresponden en primer término al Sr. Tragó, que hizo maravillas inverosímiles al interpretar en el piano la gran sonata *appassionata* en *fa menor* de Beethoven [...]”<sup>1231</sup>. La prensa comenta que Tragó accedió a las solicitudes del público y tocó fuera de programa un *Nocturno* y un *Estudio* de Chopin; sin embargo este hecho no agradó a Monasterio, quien en sus anotaciones sobre el desarrollo de la sesión muestra su malestar sobre esta iniciativa.

“[...] Tragó ejecutó la sonata *appassionata* con brillantez pero de una manera algo estrepitosa y sin dar a esta hermosa obra su carácter tan verdaderamente *apasionado*. Fue sin embargo muy aplaudido, sobre todo al terminar el último tiempo después del cual tocó un *Nocturno* y un *Estudio*, ambos de Chopin, lo cual no me gustó porque considero impropio y hasta peligroso para la seriedad de nuestras Sesiones que se ejecuten más obras que las que figuran en los programas [...]”<sup>1232</sup>.

---

<sup>1229</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la segunda sesión de la temporada 1888-89. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1230</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, n.º 11238, domingo 6-I-1889.

<sup>1231</sup> *El Imparcial*, año XXII, n.º 7749, sábado 15-XII-1888.

<sup>1232</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la cuarta sesión de la temporada 1888-89. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

A pesar de la probable oposición de Monasterio, Tragó volvió a interpretar obras para piano fuera de programa en varias sesiones más de la Sociedad de Cuartetos. Tragó tocaba estas obras en aquellos programas en los que intervenía como intérprete solista en la segunda parte de la sesión. De esta manera, finalizaba su intervención en la sección central del concierto con las obras ofrecidas de propina como complemento. Una de las sesiones en las que Tragó ofreció dos obras fuera de programa fue el primer concierto de la segunda serie de sesiones de la temporada 1888-1889, que tuvo lugar el 28 de diciembre de 1888. En este concierto Tragó estrenó en la Sociedad de Cuartetos el *Carnaval op. 9* de Schumann y ofreció fuera de programa la *Berceuse* correspondiente al nº 6 del *Albumblätter op. 124* del mismo autor, y un *Scherzo* de Mendelssohn.

En los días previos al concierto Tragó escribe una carta a Monasterio en la que le sugiere algunas de las indicaciones que cree conveniente poner en el programa sobre la obra de Schumann, como el título de cada una de las partes de esta obra y el número de opus. El pianista también propone a Monasterio que haga constar en el programa la novedad de esta obra en las sesiones de la Sociedad; sugerencia que aparece en los anuncios de la sesión en la prensa<sup>1233</sup>.

“25 Dicbre 1888

Exmo. Sr. D<sup>n</sup>.

Jesús de Monasterio.

Muy Sr. mío y amigo; a Mirecki le envié la nota de las cositas de Schumann que pienso tocar.

Todos los números son cortos y creo conveniente poner los títulos de cada pieza o escena.

Se me olvidó en la nota de Mirecki poner el número de la obra que es =op. 9= y se me olvidó! También decirle que creo conveniente poner en el programa 1ª vez.

Sin más que decir a Vd. por hoy, póngame a los pies de su Sra. e hija y disponga de su affmo. y s. s.

J. Tragó

(martes)”<sup>1234</sup>.

<sup>1233</sup> “Programa de la sesión que la Sociedad de Cuartertos dará esta noche, a las nueve, en el Salón Romero:

Trío en *do menor* (obra 9) para violín, viola y violoncello, de Beethoven, por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.

Carnaval, *scénes mignonnes sur quatre notes* (obra 9), de Schumann, por el Sr. Tragó (Por primera vez).

Quinteto en *do* (ob. 5) de Svendsen, para instrumentos de arco, por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirecki (Por primera vez)

Esta última obra ha sido expresamente enviada por el autor como obsequio al Sr. Monasterio”. *El Imparcial*, año XXII, nº 7760, viernes 28-XII-1888.

<sup>1234</sup> Carta de José Tragó a Jesús de Monasterio incluida en las Actas de la Sociedad de Cuartetos del año XXVI, 1888-1889.

En la misma sesión también se estrenó el *Quinteto en do op. 5 para instrumentos de arco* de Svendsen, interpretado en la tercera parte de la sesión por Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirecki. Tanto esta composición como el *Carnaval* fueron muy del agrado del público asistente, obteniendo ambas, críticas muy favorables de la prensa. Varios periódicos madrileños dedican comentarios elogiosos a la composición de Schumann. Éstos contrastan con las críticas negativas que obtuvieron otras obras del autor alemán interpretadas en temporadas anteriores como el *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 41 n° 2*. En *El Imparcial* encontramos la siguiente descripción de la obra “[...] El *Carnaval* es una especie de *potpourri* en que abundan las notas alegres y bulliciosas, un verdadero carnaval, con su indispensable *Pierrot*, y su *Arlequín*, al lado de *Pantalón* y *Colombine*, escenas llenas de animación y viveza, a través de las cuales parece correr el espumoso Champagne y se percibe el estruendo de Carnestolendas [...]”<sup>1235</sup>; y en *El Día* aparece también otra referencia que elogia la original concepción de la obra “[...] Es el *Carnaval*, de Schumann, obra de música descriptiva, llena de primorosos detalles en que el autor procura caracteriza tipos, estilos y sensaciones, lo mismo a *Pierrot* y *Arlequín*, *Pantalón* y *Colombina*, personajes carnavalescos, que al autor mismo con el nombre de Eusebius, uno de sus dos pseudónimos, y a su esposa Clara con el de Chiarina; así el estilo de Chopin como el de Paganini [...]”<sup>1236</sup>.

El programa de esta sesión conservado en las Actas de la Sociedad de Cuartetos y los apuntes de Monasterio relativos al desarrollo del concierto, indican que Tragó suprimió la interpretación de 3 de los 20 números<sup>1237</sup> que constituían la obra de Schumann; y también muestran que Tragó repitió el número 16, una de las secciones de ejecución más virtuosística. “[...] Del *Carnaval* suprimió Tragó los nos 6 - 8 - 9 y 13 y repitió el n° 16. Aunque esta obra la tocó bastante bien hizo, en general, poco efecto. Al final de ella, fue muy aplaudido Tragó y entonces tocó por añadidura [...]”<sup>1238</sup>.

<sup>1235</sup> *El Imparcial*, año XXII, n° 7761, sábado 29-XII-1888.

<sup>1236</sup> *El Día*, n° 3112, sábado 29-XII-1888.

<sup>1237</sup> En uno de los programas de las actas de la Sociedad de Cuartetos aparecen tachados por Monasterio los números 6, 8, 9 y 13 del programa, y subrayado el 16, indicando la repetición del mismo. “1 *Préambule*. 2 *Pierrot*. 3 *Arlequin*. 4 *Valse noble*. 5 *Eusebius*. 6 ~~*Florestan*~~. 7 *Coquette*. 8 ~~*Réplique*~~. 9 ~~*Papillons*~~. 10. *Lettres dansantes*. 11 *Chiarina*. 12 *Chopin*. 13 ~~*Estrella*~~. 14. *Reconnaissance*. 15 *Pantalon et Colombine*. 16 *Valse allemande*.- *Intermezzo*. *Paganini*- *Tempo primo*. 17 *Aveu*. 18 *Promenade*. 19 *Pause*. 20. *Marche des “Davidsbänder” contre les Philistins*”.

<sup>1238</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la primera sesión de la segunda serie de la temporada 1888-89. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

La interpretación de Tragó fue muy elogiada por las críticas de prensa. En ellas se menciona los numerosos aplausos que el pianista obtuvo del público, como sucede en esta referencia de *La Correspondencia de España* “[...] Tras del acostumbrado descanso, el Sr. Tragó, ejecutó en el piano el *Carnaval*, de Schumann con [...] tal maestría, que obtuvo una ovación, en particular en el número 12 que tuvo que repetir, así como al terminar y continuando en *crecendo* los aplausos que le hicieron salir varias veces a escena [...]”<sup>1239</sup>; o en la crítica de *La Época* “[...] La interpretación del Carnaval por el Sr. Tragó, verdadero prodigio de primor suave y de sonoridades tempestuosas, agradó sobremanera al auditorio, haciéndose repetir también una parte de la composición [...]”<sup>1240</sup>. En *El Imparcial* se hace referencia a los números que más agradaron al auditorio, así como a las obras interpretadas fuera de programa.

“[...] La escena duodécima, que empieza con un delicioso vals alemán, entusiasmó al auditorio, y el señor Tragó se vio obligado a repetirla en medio de atronadores aplausos.

Análogo efecto produjo la escena final, *Marche des “Davidsbündler” contre les philistins*, pieza verdaderamente hermosa, en que el Sr. Tragó hizo prodigios inverosímiles, que le valieron una ovación entusiasta.

Aunque no estaba anunciado en el programa, tuvo el Sr. Tragó, que ejecutar dos piezas más después del *Carnaval*, y fueron una delicada y sentimental *berceuse*, de Schumann, y un precioso *scherzo*, de Mendelssohn.

El auditorio premió la doble galantería del eminente pianista en dos ovaciones [...]”<sup>1241</sup>.

El 11 de enero de 1889, la Sociedad de Cuartetos celebra una sesión dedicada a autores españoles en la que se estrena por primera vez en público el *Trío de cuerda con piano en mi mayor* de Bretón, interpretado por Monasterio, Mirecki y Tragó. Completaban el programa de la sesión dos obras de autores españoles tocadas en anteriores ocasiones por los miembros de la Sociedad de Cuartetos: la *Sonata para violín y piano en re* del compositor salmantino Sánchez Allú, que interpretaron Monasterio y Tragó al inicio del concierto; y el *Cuarteto de cuerda n° 1 en re menor* de Arriaga, ejecutado por Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki en tercer y último lugar.

El Trío en *mi mayor* de Bretón había sido estrenado previamente en una sesión privada en el Palacio Real ante la Infanta Isabel el 20 de junio de 1888, siendo interpretado por Tragó, Monasterio y el violonchelista Sarmiento. En su primera

---

<sup>1239</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXIX, n° 11231, sábado 29-XII-1888.

<sup>1240</sup> *La Época*, año XL, n° 13071, sábado 29-XII-1888.

<sup>1241</sup> *El Imparcial*, año XXII, n° 7761, sábado 29-XII-1888.

audición pública celebrada en la sesión de la Sociedad de Cuartetos, la partitura de Bretón obtuvo un notable éxito, tal y como recoge Monasterio en sus anotaciones sobre el concierto:

“[...] Del Trío, fueron muy aplaudidos todos los tiempos, especialmente el Andante (que se repitió) y el Scherzo, al final del cual fui a buscar a Bretón para presentarle al público que le colmó de aplausos. Lo mismo hice al terminar el Trío siendo entonces Bretón objeto de una grande y merecida ovación, que a la verdad me fue también a mí muy satisfactoria. Esta obra escrita toda ella dentro del género de cámara, es de verdadera importancia, pues, si bien no carece de defectos, abundan más en ella las bellezas.- Respecto de su interpretación, a pesar de las muchas dificultades que ofrece, fue muy esmerada [...]”<sup>1242</sup>.

Las críticas de prensa también muestran unanimidad en elogiar el estreno de la composición de Bretón. En *El Imparcial* se destaca el carácter clásico de esta obra de cámara: “[...] Es el trío de Bretón -del cual sólo conocíamos el *scherzo*, ejecutado por la Sociedad de Conciertos- un verdadero prodigio de armonía. Exento de esas nebulosidades y de esas brumas en que los compositores del ultra-Rhin suelen envolver sus obras, el trío resulta diáfano, transparente e *inteligible*, sin dejar de ser clásico y puro [...]”<sup>1243</sup>; así como se valora positivamente la labor de los intérpretes: “[...] ¡Y con cuánto *amore* fue interpretado: Tragó, Monasterio y Mirecki se excedieron a sí mismos, si así puede decirse. Los tres han merecido bien del arte patrio [...]”<sup>1244</sup>. También se elogia el estilo compositivo de la partitura de Bretón en la crítica de *El Globo* “[...] El trío es una obra de corte clásico, original, inspiradísima, prodigio de instrumentación y de saber. No creemos que esté inspirada en ninguna otra semejante: si lo está, ni lo advirtió el público, ni lo advertimos nosotros [...]”<sup>1245</sup>. En *El Día* se menciona el éxito obtenido por el segundo y tercer tiempo de la obra: “[...] Los aplausos se repitieron con tanta insistencia después del bello *andante*, que fue preciso repetirlo, y estallaron con tanta energía al terminar el *scherzo*, que los Sres. Monasterio, Tragó y Mirecki sacaron al maestro Bretón a la escena, donde recibió las inequívocas muestras del entusiasmo del auditorio, repetidas al final del trío [...]”<sup>1246</sup>.

---

<sup>1242</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la tercera sesión de la segunda serie de la temporada 1888-89. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1243</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7775, sábado 12-I-1889.

<sup>1244</sup> *Ibidem*.

<sup>1245</sup> *El Globo*, año XV, nº 4818, sábado 12-I-1889.

<sup>1246</sup> *El Día*, nº 3126, sábado 12-I-1889.



Otra de las obras en las que Tragó intervino en esta sesión fue la *Sonata para violín y piano en re* de Martín Sánchez Allú. Esta obra había sido estrenada en la Sociedad de Cuartetos por Monasterio y Guelbenzu el 16 de febrero de 1868, y desde aquella fecha no se había vuelto a interpretar en las sesiones de la agrupación. La nueva interpretación de la obra ejecutada por Monasterio y Tragó obtuvo también una buena acogida por parte el público, en especial en el segundo y tercer tiempo, según refleja el violinista en sus apuntes:

“[...] La Sonata de Allú produjo una agradable impresión, aplaudiéndose más particularmente el Andante y el Scherzo. El 1<sup>o</sup>. allegro (que es el más importante y más dentro del género) se aplaudió bastante.

El Andante aunque más inferior, obtuvo mayores aplausos. El Scherzo, que es muy lindo y gracioso gustó muchísimo y se repitió, y el Final también fue muy aplaudido, no obstante ser la parte más débil de la Sonata. En suma toda la obra produjo una agradable impresión esmerándonos Tragó y yo cuanto pudimos por su buena interpretación [...]”<sup>1247</sup>.

También encontramos referencias favorables sobre esta sonata en críticas periodísticas como la de *La Época* “[La] sonata en *re*, perfectamente ejecutada por los señores Tragó y Monasterio, agradó mucho al auditorio y confirma el buen nombre que el compositor supo adquirir, merecidamente, en el mundo musical. El tercer tiempo, *Scherzo a la wals*, fue repetido, y toda la composición, muy bien armonizada y con motivos muy agradables, se aplaudió con calor y se apreció con justicia [...]”<sup>1248</sup>. Asimismo, la crítica de *El Día* valora la composición de Sánchez Allú, aunque considera que es una obra compuesta todavía en el proceso de formación del autor. “[...] La sonata de Sánchez Allú [...] acusa sin duda alguna inexperiencia en un género poco cultivado en España cuando el Sr. Allú la escribió, y tendencia muy marcada al estilo italiano, predominante entonces más que ahora; pero es una obra de mérito, que demuestra grandes condiciones en su autor. Así lo comprendió el público, que aplaudió toda la sonata e hizo repetir el *scherzo* [...]”<sup>1249</sup>.

---

<sup>1247</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la tercera sesión de la segunda serie de la temporada 1888-89. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1248</sup> *La Época*, año XLI, n° 13085, sábado 12-I-1889.

<sup>1249</sup> *El Día*, n° 3126, sábado 12-I-1889.

## 6.2. LA SOCIEDAD DE MÚSICA CLÁSICA DI CAMERA

En el año 1889 surge en el panorama musical madrileño la Sociedad de Música Clásica di Camera, una orquesta de música de cámara nacida con la voluntad de difundir este género musical y, en especial, el repertorio de reciente creación. Los integrantes de esta agrupación eran el pianista José Tragó, los violinistas Enrique Fernández Arbós y Pedro Urrutia -que interpretaba las partes de segundo violín-, el viola Rafael Gálvez y el violoncellista Agustín Rubio, gran amigo de Arbós. Este quinteto inicial se ampliaba en ocasiones con la colaboración de otros músicos como el violinista José Agudo y el viola Feliciano Cuenca.



1250

Esta agrupación nace de una idea inicial de José Tragó, quien en el invierno de 1889 propone a Fernández Arbós crear un cuarteto de jóvenes intérpretes. Tragó colaboraba entonces con la Sociedad de Cuartetos, dirigida por Jesús de Monasterio, y había concebido la idea de fundir el nuevo cuarteto con el ya existente, otorgando la dirección de las dos agrupaciones a Monasterio. El nuevo cuarteto orientaría sus interpretaciones hacia el repertorio contemporáneo, dejando el repertorio clásico para el veterano, y contemplándose, además, la posibilidad de que las dos agrupaciones

---

<sup>1250</sup> Fotografía de un ensayo de los miembros de la Sociedad di Camera. José Tragó (piano), Enrique Fernández Arbós (violín) y Agustín Rubio (violoncello). Posiblemente esta fotografía fue tomada con una cámara automática de autodisparo en el domicilio particular de José Tragó. Cortesía de José Luis Temes.

actuaran conjuntamente<sup>1251</sup>. Sin embargo, cuando Tragó expuso la idea a Monasterio, el viejo maestro de Arbós se negó a la cooperación, optando entonces aquél por la formación de un nuevo cuarteto de cuerda con vida independiente, la Sociedad de Música di Camera. Esta situación propició que durante los años 1889 y 1890 conviviesen en Madrid dos cuartetos: “el de los jóvenes”, término aplicado a la Sociedad di Camera, y “el antiguo”, que se identificaba con la Sociedad de Cuartetos.

La Sociedad de Música di Camera ofreció tres series de conciertos durante los dos años que estuvo activa. La primera, que se anuncia en la prensa como un ciclo cuaresmal, tuvo lugar durante los meses de marzo y abril de 1889, interpretándose cuatro conciertos los días 22, 29 de marzo y 5 y 13 de abril. La segunda serie se desarrolló en los meses de noviembre y diciembre de 1889 y enero de 1890, celebrándose los conciertos los días 18 y 25 de noviembre, 2, 9 y 16 de diciembre y 27 de enero. La tercera serie de conciertos se celebró durante los meses de noviembre y diciembre de 1890, realizándose las veladas musicales los días 10, 17 y 24 de noviembre y 1, 15, 22 y 29 de diciembre de 1890.

Los conciertos se celebraban a las nueve de la noche, en el Salón Romero. En 1886, tras el fallecimiento de Antonio Romero, destacado clarinetista, editor de música y fundador del salón, el músico y editor Antonio López Almagro se había hecho cargo del establecimiento. El local, situado en la calle de Capellanes, era, además, desde su fundación, almacén musical donde se vendían instrumentos, partituras y toda clase de accesorios musicales. La doble dedicación de la casa Romero permitía que durante el día el establecimiento fuera una tienda musical, y a su cierre el salón albergara sesiones de música práctica. El Salón Romero contaba con 450 butacas, pudiéndose ampliar a 750 en ocasiones extraordinarias, de las que el dueño del local se reservaba 20 con derecho de entrada<sup>1252</sup>.

---

<sup>1251</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904). Notas y Documentación gráfica por José Luis Temes*, Madrid, Alpuerto, 2005, p. 252.

<sup>1252</sup> En el *Almanaque Musical* para 1885 del Salón Romero aparece una descripción del establecimiento. “Salón-Romero: Este espacioso local, que mide 484 metros cuadrados, ostenta en su centro una cúpula sostenida por cuatro grandes columnas, de cada una de las cuales parten cuatro arcos, formando claras y espaciosas bóvedas, en las que se han pintado diversos medallones, unos con alegorías de la música sagrada, militar, de baile y dramática, y otros con los retratos de Beethoven, Mozart, Bellini, Donizetti, David, Gounod, Verdi y Gaztambide. En la cúpula central hay cuatro bustos: Eslava, Rossini, Meyerbeer y Auber, en representación del arte músico de España, Italia, Alemania y Francia respectivamente. [...]”

El Salón Romero era el lugar donde la Sociedad de Cuartetos celebraba sus sesiones desde la temporada 1884-1885. La creación de la Sociedad di Camera, que también deseaba ofrecer sus sesiones en el Salón Romero, y su coexistencia con la Sociedad de Cuartetos, obligó a ambos grupos camerísticos a compartir dicho espacio, celebrando cada una de ellas sus sesiones en un día de la semana. En la primera serie de conciertos de la Sociedad di Camera no existieron problemas de programación, puesto que al comenzar ésta, la Sociedad de Cuartetos ya había finalizado su temporada; así, el cuarteto di Camera actuó los viernes, día en que la sociedad de Monasterio solía programar sus conciertos. La coincidencia de ambos grupos en las dos series de conciertos posteriores obligó a la nueva agrupación a trasladar sus conciertos a los lunes, manteniendo la Sociedad de Cuartetos los viernes para la celebración de sus veladas musicales.

### 6.2.1. Los conciertos en Oporto. Febrero 1889

Antes de comenzar las series de conciertos en el Salón Romero, José Tragó, Enrique Fernández Arbós, Agustín Rubio y Rafael Gálvez viajan a la ciudad de Oporto para ofrecer cuatro conciertos de música de cámara los días 4, 6, 8 y 9 de febrero. Los intérpretes habían sido invitados por el Orfeón Portuense a iniciativa del músico portugués Bernardo Valentín Moreira de Sá, fundador en 1882 de dicha agrupación<sup>1253</sup>.

---

En dos zonas laterales se hallan instalados sobre 100 pianos y 60 órganos, de las mejores fábricas de Francia y Alemania, en todas clases y precios.

Además hay otros dos tapices con alegorías musicales: en uno está consignada la fecha *Junio de 1854*, fundación de este Establecimiento, y en otro la de *30 de Abril de 1884*, estreno de este grandioso Salón.

En la parte central, y separadas de las instalaciones de pianos y órganos por barandillas de hierro, con pasamanos de terciopelo, se hallan colocadas 450 butacas, barnizadas de nogal, con asientos y respaldos de rejilla. Frente a estas butacas se encuentra la exhibición de artistas en un elegante

Estrado o Escenario circular, construido con maderas finas y sonoras, capaz para 50 artistas. [...] Los departamentos anexos al Salón, son:

Gabinete Regio, ricamente decorado y embellecido con muebles del mejor gusto, para el descanso de la Familia Real.

Gabinete de artistas, que tiene comunicación con el estrado o escenario, y amueblado para el objeto a que se destina;

Salón de descanso, [...] Tocador de señoras, [...] Guardarropa y Despacho de Billetes [...]. El Establecimiento está alumbrado con gas, y cuenta un total de 287 mecheros, resultando el Salón profusamente iluminado, con 162 brazos, en elegantes aparatos de estilo griego [...]. *Salón Romero. Almanaque Musical para 1885*, Capellanes 10, Madrid, p. 40-41.

<sup>1253</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)*...Op. cit., p. 265. “Al terminar nuestra primera serie de cuartetos, recibimos una invitación del Orfeón Portuense, a cuyo frente se hallaba Moreira de Sá, para ir a tocar a Oporto. En aquella época Oporto estaba muy por delante de Lisboa en

Moreira de Sá había impulsado la difusión de la música clásica en Portugal, primero en la ciudad de Oporto y más adelante en Lisboa. La labor artística de Moreira de Sá comprendía diversas facetas. Era violinista, pianista, director de orquesta, profesor y musicógrafo. A él se debían las primeras audiciones en Portugal de todos los cuartetos de Beethoven y de las más importantes obras de Brahms, Tchaikowsky, Grieg, Rubinstein, Schubert y Schumann entre otros. Además de fundar y dirigir el Orfeón Portuense, constituyó años después la *Sociedad de música de Camera*, agrupación con la que dio a conocer las principales obras de autores contemporáneos como Debussy, Ravel, Turina o Granados.

A lo largo de su vida escribió diversos estudios sobre temas musicales como la *Théorie Mathématique de la Musique*, *Compendio de Música*, *Palestras musicales é pedagógicas* en cuyo segundo volumen realizó un estudio titulado *Joaquín Turina y el movimiento musical español contemporáneo*. Además de estas obras había escrito obras de carácter pedagógico sobre otras disciplinas como la aritmética, geometría y obras en diversos idiomas como la *Gramática inglesa*, *Conversación inglesa*, *Gramática francesa* y *Gramática y traducción alemana*<sup>1254</sup>.

Para trasladarse a Oporto y ofrecer esta serie de conciertos, Tragó y Fernández Arbós tuvieron que solicitar un permiso a la Dirección General de Instrucción Pública; pudiendo así ausentarse de su actividad como profesores en el Conservatorio de Madrid. Durante este breve periodo de licencia Tragó fue sustituido en su labor docente por Florencio Larrauri, y Fernández Arbós por el viola de la Sociedad de Cuartetos, Tomás Lestán.

“Dirección general de Instrucción pública

Universidades

Exmo. Sr.

Vista la instancia de D. José Tragó y D. Enrique Fernández Arbós, solicitando se les conceda quince días de licencia para pasar al extranjero con objeto de dar conciertos

---

cuanto a música, en gran parte debido al esfuerzo y actividad artística de Moreira de Sá, hombre en extremo simpático, profesor de la escuela politécnica, violinista y escritor. Él fue el primero en realizar lo que luego hizo Arteta en Madrid creando la Sociedad Filarmónica”.

Arbós en sus memorias fecha estos conciertos una vez finalizada la primera serie de conciertos en el Salón Romero. La consulta de periódicos portugueses nos ha demostrado que los conciertos en Oporto se realizaron en el mes de febrero, antes de las sesiones en Madrid.

<sup>1254</sup> Blanco, Pedro: “Músicos Ilustres Portugueses. Bernardo Valentín Moreira de Sá”, *Revista Musical Hispano-Americana*, año VI, nº 10-11, noviembre-diciembre 1914, p. 3-4.

organizados por una Sociedad musical de Oporto; y teniendo en cuenta la importancia que adquiere esa Escuela Nacional al ser solicitados sus profesores para tomar parte en conciertos organizados por sociedades artísticas extranjeras, así como, que para regentar las clases durante la ausencia de aquellos propone a D. Florencio Larrauri y D. Tomás Lestán, de toda confianza, aptitud y estimación de ese Establecimiento; esta Dirección general de acuerdo con lo manifestado por V. E. ha resuelto acceder a la solicitud de los interesados.

Lo digo a V. E. para reconocimiento, el de los interesados y demás efectos. Dios guarde a V. E. muchos años

Madrid 11 de Enero de 1889

El Director general

(firmado)

Sr. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación”<sup>1255</sup>.

Los intérpretes españoles ofrecen su primer concierto en Oporto el 4 de febrero de 1889 a las nueve de la noche en las Salas del Club Progresista, lugar donde realizaba habitualmente sus conciertos el Orfeón Portuense. En el primer concierto intervienen José Tragó, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio, que actuaron en la sesión tocando obras en conjunto y partituras para instrumento solista.

El concierto comenzó con la *Segunda sonata en la op. 78 para violín con acompañamiento de piano* de Joachim Raff, interpretada por Arbós y Tragó. A continuación el violinista ofreció varias piezas a solo como el *Nocturno en mi bemol* de Chopin arreglado por Sarasate, y la *Habanera* y el *Zapateado op. 23 n.º 2* del mismo autor. Estas piezas ya habían sido interpretadas anteriormente en sesiones en las que había participado José Tragó. Arbós había tocado el *Nocturno* de Chopin en los conciertos que había ofrecido junto al pianista en Barcelona en 1882. Así mismo, Tragó

---

<sup>1255</sup> Expediente personal de José Tragó. *Expedientes personales de profesores. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. El expediente de José Tragó está aún pendiente de catalogación, por lo que no podemos citar con precisión esta fuente documental. En el expediente se encuentran también otros documentos relativos a la solicitud y concesión de la licencia.

“Los que suscriben profesores de número de la Escuela de su digna dirección tienen el honor de poner en su conocimiento que desde esta fecha empiezan a hacer uso de la licencia que les fue concedida por la superioridad.

Dios guarde a V. E. muchos años

Madrid 1 de febrero 1889

(Firmado) E. Fernández Arbós, José Tragó

Excmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación”.

“Los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación que suscriben, tienen el honor de poner en conocimiento de V. E. que hoy dan por terminada la licencia que les concedió la superioridad y de que empezaron a hacer uso el día 4 del c<sup>te</sup>.

Saludan y desean dios guarde a V. E. muchos años

Madrid 14 Febrero 1889

Firmado: Enrique Fernández Arbós, José Tragó

Exmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación”.

había escuchado interpretar la *Habanera* y el *Zapateado* al propio Sarasate en las funciones en las que había coincidido con el violinista navarro en 1881 en Madrid y en 1886 en Bilbao.

Tragó ejecutó en solitario un *Estudio* de Mathias, la *Serenata Española* de Ketten y una *Polonesa* de Chopin. El pianista incluyó esta última composición en sustitución de *La Campanella* de Liszt que figuraba en el programa. Agustín Rubio también interpretó obras a solo para violoncello como la *Reverie* de Schumann, *Zum Guitare* de Popper, la *Gavota op. 42, n.º 2* de Fitzenhagen y un *Estudio de concierto* de su propia composición.

La velada finalizó con el *Trío n.º 1 op. 99, D 898 en si bemol mayor* de Schubert para piano, violín y violoncello, ejecutado por los tres intérpretes españoles. Además de las obras programadas cada uno de los solistas tocó una obra añadida al programa. Rubio interpretó un *Adagio* de Popper para violoncello, Arbós una *Mazurca* de Leschetizky y Tragó la *Segunda Mazurca* de Godard.

Como podemos apreciar, las obras del repertorio pertenecían al periodo romántico. La mayoría de ellas eran de autores extranjeros aunque hay cierto interés en mostrar al público portugués obras del repertorio español. Esta motivación por difundir la música española es más patente en Arbós, en cuyo programa como solista figuraban tres obras de Sarasate. Por el contrario Tragó y Rubio se inclinan hacia el repertorio europeo aunque incluyan composiciones como la *Serenata Española* de Ketten y el *Estudio de Concierto* de Rubio vinculadas al repertorio español.

Muchos de los periódicos de Oporto se hacen eco del desarrollo del primer concierto. El *Jornal de Noticias* comenta que en la sala en la que se celebraba el concierto había una concurrencia numerosa, formada en gran parte por señoras. El ambiente animado de la sala se transformó en un profundo silencio a la llegada de los concertistas al estrado en el que se ubicaba un piano de la marca Beckstein. El periódico describe la interpretación de los tres artistas españoles y realiza una valoración de ésta bastante favorable.

“[...] Tragó é já um artista *horsligne*; tem todas as qualidades de alma e de *virtuose*, que dão um executante superior. Som redondo e brilhantíssimo, vibrante na phrase melódica, jogo igual e um pulso admiravelmente adaptado a todos os jogos de piano. E’um verdadeiro artista. Além das peças que tocou com Arbós, Rubio, como por exemplo a *Sonata* (2.<sup>a</sup>) de Raff, com o violino (Arbós) e o Trío de Schubert (op 99) em si bemol para o tercetto em que foi o artista, *doublé* d’um mestre, extremou-se nos trechos que tocou a sós: *Estudio* de Mathias, modelo de execução igual e fácilima, *Serenata* de Ketten que foi dita com uma *verve* graciosíssima, e a esplêndida *Polacca* de Chopin, em lá, onde ha uma célebre passagem em oitavas da mão esquerda, atacada com toda a valentia. [...]

Tragó tocou ainda uma das deliciosas mazurkas de Godard.

Arbós revellou-se igualmente no violino um artista superior.

Som admiravelmente timbrado, arco extenso e firme, e de resto um mecanismo de verdadeiro mestre. Arbós arrebatou todos os que o ouviram na sonata de Raff, no tercetto de Schubert; e sobretudo nas peças a solo em que por vezes se houve de maneira a egualar os melhores violinistas.

O *Sapateado* foi executado com delicada e graciosa expressão. O que mais nos admirou na execução d’este pedaço de música tão cintilante, foi sobretudo a maneira porque o primoroso concertista, disse n’um bello *rubato* a melodia desenhada no medio da formosíssima composição de Sarasate.

Rubio tem também qualidades de grande artista, executando magnificamente o violoncello, e podendo colocar-se perfeitamente ao lado de Arbós e Tragó. Interpretou soberbamente a *Rêverie* de Schumann e um estudo seu, que foi muitíssimo aplaudido [...]<sup>1256</sup>.

*O Comércio Português* realiza una extensa crítica sobre el concierto en la que comenta la expectación que los concertistas habían creado entre el público portugués, pues sus méritos artísticos eran conocidos también en el país luso. Este diario califica como deslumbrante el aspecto de la sala en la que se hallaban presentes algunas de las señoras de la alta sociedad de Oporto como “D. María Henriqueta Viterbo, D. Isabel Vallado, D. Margarida Costa e Almeida, D. Celiza Rocha Leão Braga, mad. Katzenstein y D. Henriqueta Granada”<sup>1257</sup>. Antes de dar comienzo el concierto, Arbós y Tragó fueron acompañados al escenario por el organizador de la velada Moreira de Sá y por

---

<sup>1256</sup> *Jornal de Noticias*, año II, nº 36, 5-II-1889 “[...] Tragó es ya un artista fuera de serie; tiene todas las cualidades de alma y de virtuoso, que da un ejecutante superior. Sonido redondo y brillantísimo, vibrante en la frase melódica, juego igual y un pulso admirablemente adaptado a todos los mecanismos del piano. Es un verdadero artista. Además de las piezas que tocó con Arbós, Rubio, como por ejemplo la *Sonata* (2.<sup>a</sup>) de Raff, con el violín (Arbós) y el Trío de Schubert (op 99) en si bemol en el terceto en el que fue el artista, *doublé* de un maestro, se esmeró en los fragmentos que tocó a sólo: el *Estudio* de Mathias, modelo de ejecución igual y clara, la *Serenata* de Ketten que fue dicha con una *inspiración* graciosísima, y la espléndida *Polacca* de Chopin, en la, donde hay un célebre pasaje en octavas en la mano izquierda, atacada con toda la valentía. [...] Tragó tocó además una de las deliciosas mazurkas de Godard. Arbós se reveló igualmente en el violín como un artista superior. Sonido de timbre admirable, arco extenso y firme, y por lo demás un mecanismo de verdadero maestro. Arbós arrebató a todos los que lo escucharon en la sonata de Raff, en el trío de Schubert; y sobretudo en las piezas a solo en las que a veces se hubo de egualar a los mejores violinistas. El *Zapateado* fue ejecutado con delicada y graciosa expresión. Lo que más nos admiró en la ejecución de este fragmento de música tan deslumbrante, fue sobretudo la manera en la que el primoroso concertista, dice en un bello *rubato* la melodía dibujada en medio de la hermosísima composición de Sarasate. Rubio mostró también cualidades de gran artista, tocando magnificamente el violoncello, y pudiendo acoplarse perfectamente al lado de Arbós y Tragó. Interpretó soberbiamente la *Rêverie* de Schumann y un estudio suyo, que fue muy aplaudido [...]”.

<sup>1257</sup> *O Comércio Português*, 6-II-1889.



los señores Castro y Augusto Anthero de Magalhães. *O Comércio Português* hace una valoración muy positiva sobre la interpretación de los concertistas. Comienza hablando sobre la ejecución de Arbós, del que ensalza su gran mecanismo y correcta afinación; y se destaca especialmente la interpretación que el violinista realizó de las obras de Sarasate.

“[...] Arbós é uma figura extremosamente simpática, uma fisionomia expressiva de hespanhol, alto, bem lançado, a barba loura, com uns tons levemente dourados. Empunhando o arco com uma firmeza admirável, extrahe do violino os sons mais suaves e harmoniosos, e por mais bruscas e rápidas que sejam as transições, a arcada é sempre vigorosa e a afinação sempre justa, sendo esta talvez a mais brilhante qualidade do insigne artista. [...]

De resto, o seu modo de tocar afirma a superioridade da escola em que aprendeu; a posição da mão, o modo de lançar a arcada, a facilidade com que realiza as passagens ainda as mais erçadas de dificuldades, o mecanismo de mestre consumado [...]”<sup>1258</sup>.

También se estima la labor de José Tragó tanto como pianista acompañante en la Sonata de Raff como en las obras que interpretó en solitario. Este periódico compara la grata impresión que produjo la ejecución de Tragó con el de otras figuras importantes de la interpretación pianística que habían tocado en Oporto. Entre éstas se menciona a la discípula de Liszt, Sophia Menter, la pianista Varette Stepanoff y el famoso concertista nacido en Oporto, Arthur Napoleão dos Santos. El crítico de este diario coincide con la prensa española en destacar algunas características de la interpretación de Tragó como la diversidad de matices sonoros y la expresividad en el fraseo musical.

“[...] Tragó y Arana, o pianista, é um artista de eminentes qualidades. Depois de Sophia Menter e de Varette Stepanoff, as graciosas artistas que ha annos nos visitaram e do nosso grande artista e compositor Arthur Napoleão, nada ouvimos que tanto nos satisfizesse. Se, como acompanhador, se revelou um pianista de talento, seguro, d’uma correção surpreendente, vencendo todas as dificuldades com uma facilidade prodigiosa, como solista affirmou-se um executante admirável. O *Étude*, de Mathias, e a *Serenata*, de Ketten, foram *ditas* no piano com uma delicadeza e uma correção pasmosa, e a *Polonaise*, de Chopin, que substituiu a *Campanella*, de Liszt, obteve uma interpretação que arrancou vivos aplausos á assitência, composta na sua quasi totalidade de distintos amadores.

O ilustre *virtuose* tocou ainda uma *mazurka* de Godard, e tanto n’esta como nas outras peças, a sua surpreendente dedilhação, a facilidade enorme com que sabe tirar os maiores efeitos, a prodigiosa quantidade de som que extrai, a *nuance* que imprime a cada momento, a fina graça e a delicada intenção com que diz toda a música, e a

---

<sup>1258</sup> *Ibidem*. “[...] Arbós es una figura extremadamente simpática, una fisonomía expresiva de español, alto, bien plantado, la barba rubia, con unos tonos levemente dorados. Empuñando el arco con una firmeza admirable, extrae del violín los sonidos más suaves y armoniosos, y por más bruscas y rápidas que sean las transiciones, la arcada es siempre vigorosa y la afinación siempre justa, siendo ésta tal vez la más brillante cualidad del insigne artista. [...] Además, su modo de tocar afirma la superioridad de la escuela en que aprendió; la posición de la mano, el modo de lanzar el arco, la facilidad con que realiza los pasajes incluso las más erizadas dificultades, el mecanismo de un maestro consumado [...]”.

vibração intensa com que exprime a phrase melódica, valeram-lhe uma ruidosa ovação a que se associou, como especialmente entendida no assunto, a parte feminina da assistência.

Quando se ouvem artistas como Tragó, fica-se consolado. Ao menos valha-nos isto para nos indenizar das torturas a que por ahí nos sujeitam os nossos ouvidos... [...]”<sup>1259</sup>.

La crítica también elogia la ejecución de Agustín Rubio, del que se valora su excelente mecanismo para resolver los pasajes de dificultad técnica. El crítico llega a comparar su ejecución con la que hacía tiempo había mostrado al público portugués el violoncellista austriaco David Popper. La crítica destaca la ejecución del *Trío op. 99* de Schubert, con el que los intérpretes dieron fin al concierto. Se incide especialmente en la interpretación de los tiempos *andante* y *allegro*.

“[...] Resta-nos falar de Rubio, o violoncellista. Artista de poderosas facultades, Rubio é um mestre, e se a sua ciência fosse de sobejo afirmada no modo realmente primoroso como interpretou a deliciosa *rêverie* de Schumann, a *Zum Guitare*, de Popper e a encantadora *gavotte* de Fitzenhagen, o seu *Étude de concert* seria bastante para o impor ao respeito e a consideração da crítica. [...] De resto, que Rubio é um artista de coração, prova-o de sobejo a maneira como executou a encantadora e saudosíssima *rêverie*, de Schumann, uma página toda banhada de uma doce e suavíssima bondade... [...]”<sup>1260</sup>.

El diario *Primeiro de Janeiro* subraya la ejecución de la Sonata de Raff y el Trío de Schubert, obras en las que los intérpretes actuaron en conjunto. Posteriormente realiza un comentario sobre cada uno de los intérpretes. Sobre Arbós recuerda sus anteriores visitas a Portugal en compañía del pianista y Alejandro Rey Colaço. Estos dos intérpretes habían realizado su presentación ante el público portugués en los salones del conde Daupías, gran protector de músicos. Arbós, Colaço y Rubio habían sido

---

<sup>1259</sup> *Ibidem*. “[...] Tragó y Arana, el pianista, es un artista de eminentes cualidades. Después de Sophia Menter y de Varette Stepanoff, las graciosas artistas que hace años nos visitaron y de nuestro gran artista y compositor Arthur Napoleão, nada oímos que tanto nos satisficiera. Así, como acompañante, se reveló un pianista de talento, seguro, de una corrección sorprendente, venciendo todas las dificultades con una facilidad prodigiosa, como solista se afirmó como un ejecutante admirable. El *Estudio*, de Mathias, y la *Serenata*, de Ketten, fueron *dictadas* al piano con una delicadeza y una corrección pasmosa, y la *Polonesa*, de Chopin, que substituyó a la *Campanella*, de Liszt, obtuvo una interpretación que arrancó vivos aplausos a la asistencia, compuesta en casi su totalidad de distinguidos aficionados. El ilustre *virtuoso* tocó además una *mazurca* de Godard, y tanto en ésta como en las otras piezas, su sorprendente digitación, la facilidad enorme con que sabe sacar los mayores efectos, la prodigiosa cantidad de sonido que extrae, el *matiz* que imprime a cada momento, la fina gracia y la delicada intención con que dice toda la música, y la vibración intensa que exprime a la frase melódica, le valieron una ruidosa ovación a la que se asoció, como especialmente entendida en el asunto, la parte femenina de la asistencia. Cuando se escuchan artistas como Tragó, se queda consolado. Cuanto menos nos vale esto para compensarnos de las torturas que por ahí sujetan a nuestros oídos... [...]”

<sup>1260</sup> *Ibidem*. “[...] Nos falta hablar de Rubio, el violoncellista. Artista de poderosas facultades, Rubio es un maestro, y así su ciencia fue de sobra afirmada en el modo realmente primoroso en como interpretó la deliciosa *rêverie* de Schumann, a *Zum Guitare*, de Popper y la encantadora *gavotte* de Fitzenhagen, su *Étude de concert* sería bastante para establecer el respeto y la consideración de la crítica. [...] Además, que Rubio es un artista de corazón, lo prueba de sobra la manera como ejecutó la encantadora y nostálgica *rêverie*, de Schumann, una página toda bañada de una dulce y suavísima bondad... [...]”

compañeros de estudios en el Conservatorio de Madrid. Arbós y Colaço coincidieron más adelante en su época de formación en París, ciudad en la que el pianista Colaço estudiaba como pensionado del Vizconde Daupías<sup>1261</sup>. Tragó también había tenido la oportunidad de tocar junto al pianista portugués en varias ocasiones en Madrid. Una de ellas había sido el concierto ofrecido en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1878. Ambos pianistas habían actuado juntos también en una velada privada que Tragó había ofrecido en su domicilio.

El crítico del *Primeiro de Janeiro* elogia la actuación de Arbós. Considera que su ejecución ha mejorado más si cabe que cuando se dio a conocer en Portugal en los salones del Vizconde Daupías.

“[...] Que distinção na forma de frasear, que efeitos de delicadeza imprevista arranca do seu incomparável Stradivarius este artista tão moço, que é já hoje uma das glórias artísticas de Hespanha!

A sua qualidade principal é, como dissemos, a distinção – a maneira de dizer nunca lhe sai vulgar, não roça sequer ao de leve pola trivialidade. Correcto, delicado, com uma execução notável, não lhe falta a bravura nem a graça, como mostrou na sonata de Raff e no “Zapateado” de Sarasate [...]”<sup>1262</sup>.

También se mencionan anteriores conciertos de Agustín Rubio en Portugal. Según la prensa portuguesa el violoncellista había actuado en el país luso en compañía de Rey Colaço y el violinista Burmester.

“[...] Rubio, o violoncellista, foi também um dos artistas mais queridos do conde Daupias, que é hoje o mais inteligente protector da música em Portugal.

Foi lá que conhecemos o eminente artista, que ao tempo completava o trio com Rei Colaço e Burmester- um Sarasate de dezassete anos incompletos, com a indocilidade de um *gavroche*. [...]

Executou com uma intuição profundamente lírica a *rêverie* de Schumann, e foi de uma graça leve, indizível, na forma como tocou a *gavotte*. O seu *estudo* de violoncello, d’um corte largo e não vulgar, foi um primor d’execução[...]”<sup>1263</sup>.

---

<sup>1261</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)*... Op. cit., p. 137.

<sup>1262</sup> *Primeiro de Janeiro*, 6-II-1889 “[...] Qué distinción en la forma de frasear, qué efectos de delicadeza imprevista arranca de su incomparable Stradivarius este artista tan joven, que es ya hoy una de las glórias artísticas de España!. Su cualidad principal es, como dijimos, la distinción – la manera de tocar nunca le sale vulgar, no rozada ni siquiera levemente por la trivialidad. Correcto, delicado, con una ejecución notable, no le falta la bravura ni la gracia, como mostró en la sonata de Raff y en el “Zapateado” de Sarasate [...]”.

<sup>1263</sup> *Ibidem*. “[...] Rubio, el violoncellista, fue también uno de los artistas más queridos del conde Daupías, que es hoy el más inteligente protector de la música en Portugal.

Fue allí donde conocimos al eminente artista, que en aquel tiempo completaba un trío con Rei Colaço y Burmester- un Sarasate de diecisiete años incompletos, con la indisciplina de un *gavroche*. [famoso muchacho de la novela *Los Miserables*] [...] Ejecutó con una intuición profundamente lírica la *rêverie* de Schumann, y fue de una gracia ligera, inexplicable, en la forma como tocó la *gavotte*. Su *estudio* de violoncello, de un corte amplio y no vulgar, fue un primor de ejecución [...]”.

Este periódico deja los comentarios sobre Tragó para el último lugar, quizás porque a diferencia de Arbós y Rubio no era conocido aún por el auditorio portugués. El crítico realiza una interesante descripción sobre el aspecto físico y la impresión de hombre culto que transmitía la fisonomía de Tragó. Se destaca su interpretación en el Trío de Schubert y en las piezas que interpretó en solitario. El crítico termina su comentario considerando a Tragó como uno de los pianistas más notables que habían actuado en la ciudad portuguesa y reconociendo que la interpretación de éste había superado favorablemente sus expectativas.

“[...] Tragó, o pianista, revelou-se desde a sua apresentação um acompanhador de primeira ordem. Mas a principal surpresa estava-nos reservada para os trechos que tocou a solo e para o trio de Schubert.

É uma fisionomia severa, mas atraente, d’uma grande placidez de expressão. Ao primeiro aspecto, deu-nos a impressão d’um notável homem de letras muito conhecido na imprensa, no parlamento e na política, pela sua forte individualidade intelectual.

Começou por tocar um estudo do seu ilustre professor, Mathias, em que revelou qualidades de precisão, nitidez e admirável mecanismo.

A serenata de Ketten foi um verdadeiro prodígio de graça, de delicadeza e expressão – bastava ella para evidenciar um pianista, que chega a tornar bella uma coisa que pouco passa de banal.

A *polonaise* de Chopin, que se seguiu, é uma peça d’exame. Não ha dificuldade que não tenha. Exige bravura, *entrain*, uma grande delicadeza de gradações e de tons, um mecanismo excepcional.

Tragó realizou tudo isto, e ultrapassou, confessamol-o, a nossa expectativa. É incontestavelmente um dos maiores pianistas que têm vindo ao Porto [...]”<sup>1264</sup>.

La crítica de *A Actualidade* es más breve. En ella se destaca la brillante actuación de los tres instrumentistas que fue premiada con nutridos aplausos. Se felicita también a Moreira de Sá por haber sido el organizador de estas veladas.

“Selectíssima *chambrée* homem a audição dos distintos artistas Arbós (violinista), Rubio (violoncellista) e Tragó (pianista), no vasto salão do Orpheon Portuense.

O talento dos tres artistas foi belamente consagrado pelos aplausos da escolhida concorrência.

---

<sup>1264</sup> *Ibidem*. “[...] Tragó, el pianista, se reveló desde su presentación un acompañante de primer orden. Mas la principal sorpresa nos estaba reservada para los fragmentos que tocó a solo y para el trío de Schubert. Tiene una fisonomía severa, mas atrayente, de una gran tranquilidad de expresión. A primera vista, nos da la impresión de un notable hombre de letras muy conocido en la prensa, en el parlamento y en la política, por su fuerte personalidad intelectual. Comenzó por tocar un estudio de su ilustre profesor, Mathias, en el que reveló cualidades de precisión, nitidez y admirable mecanismo. La serenata de Ketten fue un verdadero prodígio de gracia, de delicadeza y expresión – bastaba ella para evidenciar un pianista, que llega a hacer bella una cosa que poco pasa de banal. La *polonesa* de Chopin, que siguió, es una pieza de examen. No hay dificultades que no tenga. Exige bravura, *entusiasmo*, una gran delicadeza de gradaciones y de tonos, un mecanismo excepcional. Tragó realizó todo esto, y sobrepasó, lo confesamos, nuestra expectativa. Es indiscutiblemente uno de los mayores pianistas que han venido a Oporto [...]”.

Belo terceto esse de músicos distintísimos, cuja execução prodigiosa deixa a alma embalada na mais doce *rêverie* [...]”<sup>1265</sup>.

*A Provincia* destaca prácticamente los mismos aspectos:

“Realizou-te hontem a primeira audição dos tres distintos concertistas Fernández Arbós, Agostinho Rubio e Tragó y Arana, que a direção do *Orphéon Portuense* convidou para tres saraus.

Este soberbo trio de distintísimos artistas foi alvo de calorosas ovações no fim de cada trecho, que era executado com um verdadeiro primor. A consagração dos espectadores, que enchiam a sala, foi justíssima, porque os tres artistas hespanhóis são verdadeiramente notáveis [...]”<sup>1266</sup>.

El *Diario do Porto* celebra la ejecución de los tres instrumentistas y destaca la interpretación de obras como la sonata de Raff, las obras tocadas a solo por Rubio, el nocturno de Chopin interpretado por Arbós y la *Serenata Española* de Ketten ejecutada por Tragó.

[...] Abriu o sarau pelo “sonate” de “Raff” magistralmente executado a piano e rebecca por Tragó e Arbós, seguindo-se os números de música já anunciados no programa que ha dois dias publicamos.

Agostinho Rubbio mostrou-se-nos um artista de rara compreensão musical.

Com que mimo e suavidade executou no violoncello a “Rêverie” de “Schumann”, esse pequeno trecho de música tão fantásticamente bello.

Incomparável também na gavotte de “Fitzenhagen” e no “estude de concerto” composição propriamente sua.

Tragó na “Serenata” de Ketten e Arbós no “nocturno” de “Chopin” houveram-se de modo a deixar a assistência completamente fascinada.

Ainda nos parece estar ouvindo, como em sonho, as maravilhosas notas de Tragó, Rubio e Arbós tão brilhantemente souberam tirar do piano, da rebecca e do violoncello [...]”<sup>1267</sup>.

---

<sup>1265</sup> *A Actualidade*, año XVI, nº 31, 5-II-1889 “Selectísima *sesión* ayer en la audición de los distinguidos artistas Arbós (violinista), Rubio (violoncellista) y Tragó (pianista), en el gran salón del Orfeón Portuense. El talento de los tres artistas fue bellamente inmortalizado por los aplausos de la escogida concurrencia. Bello terceto éste de músicos distinguidísimos, cuya ejecución prodigiosa deja el alma encantada en el más dulce *ensueño* [...]”.

<sup>1266</sup> *A Provincia*, 5-II-1889 “Ayer se realizó la primera audición de los tres distinguidos concertistas Fernández Arbós, Agustín Rubio y Tragó y Arana, que la dirección del *Orphéon Portuense* convidó para tres sesiones. Este soberbio trío de distinguidísimos artistas fue objeto de calurosas ovaciones al final de cada fragmento, que era ejecutado con verdadero primor. La ovación de los espectadores, que llenaban la sala, fue justísima, porque los tres artistas españoles son verdaderamente notables [...]”.

<sup>1267</sup> *Diario do Porto*, 5-II-1889, p. 2 “[...] Comenzó la sesión por la “sonata” de “Raff” magistralmente ejecutada al piano y violín por Tragó y Arbós, siguiendo los números de música ya anunciados en el programa que hace dos días publicamos. Agustín Rubio se nos mostró como un artista de rara comprensión musical. Con qué mimo y suavidad ejecutó en el violoncello la “Rêverie” de “Schumann”, ese pequeño fragmento de música tan fantásticamente bello. Incomparable también en la gavotte de “Fitzenhagen” y en el “estudio de concierto”, composición suya propia. Tragó en la “Serenata” de Ketten y Arbós en el “nocturno” de “Chopin” consiguieron el modo de dejar a la asistencia completamente fascinada. Aún nos parece estar oyendo, como en un sueño, las maravillosas notas de Tragó, Rubio y Arbós que tan brillantemente supieron sacar del piano, del violín y del violoncello [...]”.

El segundo concierto tiene lugar dos días después, el 6 de febrero de 1889 en el salón del Orfeón Portuense. En esta ocasión participa junto a Arbós, Tragó y Rubio el viola Rafael Gálvez. La prensa de Oporto anuncia con antelación el programa de la velada.

“1ª parte- Rubinstein,- sonata en ré maior, para piano e violoncello, I “Allegro”; II “Barcarole”; III “Finale”, pelos snrs. José Tragó y Arana e Agostinho Rubio.

2ª parte- Wieniawski, “Légende”; Sarasate, “Zigeunerweisen” (arias bohemias), para rebecca, pelo snr. Henrique Fernández Arbós; Chopin *a)* “Etudes”, *b)* “Nocturno”, *c)* “Polaca”, pelo srn. Tragó; F. Arbós *a)* “Bolero”, *b)* “Seguidillas gitanas, pièces originales dans le genre espagnol”, para rebecca, violoncello e piano, pelos snrs. Arbós, Rubio e Tragó.

3ª parte- Brahms; Op. 25. Quarteto em sol menor, para piano, rebecca, viola e violoncello, I “Allegro”, II “Intermezzo”, Allegro ma non troppo, III “Andante con moto”, IV “Rondó alla zingarese, Presto” pelos snrs. Tragó, Arbós, Raphael Gálvez e Rubio”<sup>1268</sup>.

El concierto comienza con la *Sonata op. 18 en re mayor para piano y violoncello* de Rubinstein. Tragó había interpretado esta obra hacía tiempo en el concierto ofrecido en la sala Pleyel de París en 1879. En aquella ocasión acompañaba al pianista madrileño el violoncellista Loeb. La segunda parte de la sesión estaba compuesta por obras solísticas interpretadas por Arbós y Tragó. Entre ellas figuraban algunas de compositores españoles como los *Aires bohemios* de Sarasate y la *Habanera* del mismo autor, tocada fuera de programa. La prensa portuguesa comenta que en esta parte Tragó ejecutó además de las obras de Chopin que figuraban en el programa, *La Campanella* de Liszt, una *Mazurca* de Godard y la *Fantasia Morisca* de Chapí. Probablemente el pianista madrileño eligió esta última obra para mostrar al público portugués un ejemplo del repertorio español para piano.

Esta segunda sección del concierto concluía con composiciones de Arbós. Estas obras eran el *Bolero* y las *Seguidillas gitanas*, números 1 y 3 respectivamente de las *Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano op. 1*,

---

<sup>1268</sup> *O Comércio Português*, 5-II-1889 “1ª parte- Rubinstein,- sonata en re mayor, para piano y violoncello, I “Allegro”; II “Barcarole”; III “Finale”, por los señores José Tragó y Arana y Agustín Rubio.

2ª parte- Wieniawski, “Légende”; Sarasate, “Zigeunerweisen” (aires bohemios), para violín, por el señor Enrique Fernández Arbós; Chopin *a)* “Estudios”, *b)* “Nocturno”, *c)* “Polaca”, por el señor Tragó; F. Arbós *a)* “Bolero”, *b)* “Seguidillas gitanas, pièces originales dans le genre espagnol”, para violín, violoncello y piano, por los señores Arbós, Rubio y Tragó. 3ª parte- Brahms; Op. 25. Quarteto en sol menor, para piano, violín, viola y violoncello, I “Allegro”, II “Intermezzo”, Allegro ma non troppo, III “Andante con moto”, IV “Rondó alla zingarese, Presto” por los señores Tragó, Arbós, Rafael Gálvez y Rubio”.

compuestas alrededor de 1885. Según José Luis Temes fue el carácter cosmopolita que por entonces tenía el idioma francés y la abundante literatura violinística publicada en el entorno franco-belga, lo que movió a Arbós a utilizar este galicismo. Más adelante el compositor se referiría a esta obra como *Tres piezas originales en estilo español*, *Tres piezas características* o *Trío español*<sup>1269</sup>. Al año siguiente Arbós estrenaría la versión orquestal del *Bolero* en un concierto en el Teatro de la Comedia dirigido por él mismo. Testigos del estreno serían José Tragó y los cantantes Baldelli, Verger y Peña Ruanova, que participaban en la sesión junto al violinista y novel director.

El segundo concierto en Oporto finalizaba con el *Cuarteto para piano y cuerdas número 1 en sol menor op. 25* de Brahms. Esta era la única composición del programa en la que intervenía como ejecutante el viola Rafael Gálvez. La prensa local realiza en sus críticas comentarios bastante extensos sobre esta obra, considerada por los periodistas una de las piezas de mayor interés del programa. El *Jornal de Noticias* comenta que la asistencia a este concierto fue todavía más numerosa que en la sesión precedente. La mayor parte de la crítica hace referencia a la interpretación de las obras de conjunto, especialmente al cuarteto de Brahms, obra que el público portugués ya había tenido la oportunidad de conocer. El crítico realiza una valoración muy favorable sobre la interpretación de los artistas españoles. De Tragó se destaca su brillante mecanismo y ejecución, de Arbós los matices sonoros que el violinista consiguió con su instrumento. Se nombra la ejecución de las composiciones de Arbós aunque no se profundiza en un análisis crítico de las mismas.

“[...] O concerto principiou pela *sonata* em ré maior de Rubinstein, para piano e violoncello, por Tragó e Rubio. Executaram admiravelmente os dois artistas. Tragó sempre o mesmo mestre, com um mecanismo irrepreensível. Rubio interpretou com magnífica escola, e disse em estilo amplo e vigoroso o *allegro* inicial, e com graciosa intuição a barcarola, onde transpira o quer que seja da poesia peninsular. O distinto artista disse com uma leveza notável os arabescos delicados que se destacam do fundo esfumado do quadro. O final foi atacado com um *entrain* soberbo. [...]

Seguiu-se o *quarteto* em sol menor (op. 25) de Brahms. [...]

Tomou parte, com Tragó, Arbós e Rubio, o distinto *viola* Raphael Gálvez. Um *ensemble* perfeito, que é o que mais nos encanta n'estas execuções das obras dos grandes artistas. [...]

O *allegro*, onde sobressai a sabia urdidura, ao mesmo tempo delicada e complexa de um engenho superior, foi traduzido com um equilíbrio primoroso.

Depois, o delicado *intermezzo*, que nasce das palpitações d'uma frase adorável, evocada dos tres instrumentos de corda. Um bucolismo saudoso, d'onde surge a

---

<sup>1269</sup> Comentarios de José Luís Temes sobre el CD *Enrique Fernández Arbós, I La Obra de Cámara*. Orquesta Sinfónica de Madrid, Madrid, Concejalía de las Artes, 2004, p. 8.

espaços o ruído d'um movimento agitado, e tudo admiravelmente traduzido pelos brilhantes artistas, que eram cobertos de aplausos. [...]

O público aplaudiu freneticamente, a ponto de que o último tempo teve de ser bisado.

Arbós executou primorosamente a *Légende* de Wieniawski, com perfeita intuição de artista.

O ilustre violinista houve-se por maneira a não deixar saudades de Sarasate. O mesmo sucedeu na bella execução das *Arias Bohemias* de Sarasate e na *Habanera* do mesmo autor, que Arbós executou obsequiosamente, e onde o timbre do seu violino teve modulações encantadoras.

Tragó distinguiu-se [...] no *Nocturno* em fá sostenido de Chopin, e na *Campanella* de Liszt, tão original como de complicada execução- um diacho de coisa muito difícil e esplendidamente executada. E rematou brilhantemente com a mazurka de Godard [...]»<sup>1270</sup>.

*O Primeiro de Janeiro* elogia la buena ejecución de conjunto que realizaron los músicos en el cuarteto de Brahms y valora también las interpretaciones a solo de Tragó, Arbós y Rubio. Este periódico también comenta que la dirección del Orfeón Portuense ofreció a los artistas españoles una cena. En ella estaban presentes miembros de la junta directiva del Orfeón como Moreira de Sá, Barbosa de Castro, Alfredo y Eduardo Lima y Augusto de Magalhães. Una vez concluida la celebración tuvo lugar un concierto que terminó alrededor de las once de la noche.

“O Quarteto espanhol- Antehontem á noite, o 2.º concerto dado pelo quarteto espanhol no Orfeon.

Um novo successo para Arbós, Tragó, Rubio e a apresentação do talentoso artista Gálvez no quarteto de Brahms.

Esta peça foi o trecho capital do concerto. [...]

A execução foi uma maravilha d'arte e *d'ensemble*. As partes principais (violino e piano) foram d'um brilho e relevo extraordinários.

Rubio festejadíssimo na célebre sonata de Rubinstein, Arbós aclamado nas árias bohemias e nas suas peças espanholas, tocando uma peça além do programa.

---

<sup>1270</sup> *Jornal de Noticias*, año II, nº 38, 7-II-1889 “[...] El concierto comenzó por la *sonata* en re mayor de Rubinstein, para piano y violoncello, por Tragó y Rubio. Los dos artistas la ejecutaron admirablemente. Tragó siempre el mismo maestro, con un mecanismo irreprochable. Rubio interpretó con magnífica escuela, y dijo con estilo amplio y vigoroso el *allegro* inicial, y con graciosa intuición la barcarola, donde transpira la manera de ser de la poesía peninsular. El distinguido artista dice con una sutileza notable los delicados arabescos que se destacan del fondo esfumado del cuadro. El final fue ejecutado con un *ánimo* soberbio. [...] Siguió el *cuarteto* en sol menor (op. 25) de Brahms. [...] Tomó parte, con Tragó, Arbós y Rubio, el distinguido *viola* Rafael Gálvez. Un *conjunto* perfecto, que es lo que más nos encanta en estas ejecuciones de las obras de los grandes artistas. [...] El *allegro*, donde sobresale una sabia trama, al mismo tiempo delicada y compleja de un ingenio superior, fue dicho con un equilibrio primoroso. Después, el delicado *intermedio*, que nace de las palpitations de una frase adorable, evocada en los tres instrumentos de cuerda. Un bucolismo nostálgico, de donde surge a momentos el ruido de un movimiento agitado, y todo admirablemente traducido por los brillantes artistas, que eran cubiertos de aplausos. [...] El público aplaudió frenéticamente, hasta el punto de que el último tempo tuvo que ser repetido. Arbós ejecutó primorosamente la *Légende* de Wieniawski, con perfecta intuición de artista. El ilustre violinista tiene por costumbre no olvidarse de Sarasate. Lo mismo sucedió en la bella ejecución de los *Aires Bohemios* de Sarasate y en la *Habanera* del mismo autor, que Arbós ejecutó como obsequio, y donde el timbre de su violín tuvo modulaciones encantadoras. Tragó se distinguió [...] en el *Nocturno* en fa sostenido de Chopin, y en la *Campanella* de Liszt, tan original como de complicada ejecución- una cosa endiablada muy difícil y espléndidamente ejecutada. Y remató brillantemente con la mazurka de Godard [...]”.



Tragó, que continuou a evidenciar os seus dotes maravilhosos de pianista, foi aplaudidíssimo na Serenata mourisca de Chapi, Nocturno de Chopin e Campanella de Liszt, vendo-se obrigado a tocar a mazurka de Godard, fora do programa [...]<sup>1271</sup>.

Otros periódicos locales realizan reseñas más breves en las que comentan el éxito obtenido por los concertistas y la numerosa asistencia de público.

“O segundo ensaio, hontem, em que tomaram parte os artistas espanhóis de que já falamos, corren brilhante e animado, como e anterior. Concorrência selecta e numerosa. A manhã é o último ensaio”<sup>1272</sup>.

“Esteve brilhantíssimo o sarau musical realizado hontem na casa d’aquella sociedade, á rua do Laranjal.

A concorrência foi numerosa e selecta, avultando um grande número de senhoras que vestiam primorosas “toilettes”.

Todos os números do concerto foram aplaudidíssimos e com justiça, pois a execução dos mesmos nada deixou a desejar [...]<sup>1273</sup>.

El 8 de febrero de 1889 tiene lugar en el mismo salón del Orfeón Portuense de la calle del Naranjal el tercer concierto. Los intérpretes en esta ocasión son los cuatro concertistas españoles y el músico portugués Moreira de Sá, que toca en la sesión el violín. La prensa local publica el programa de la velada:

“O programa é o seguinte:

Primeira parte:

Beethoven- Op. 59, nº 3 Quarteto em do maior.

I a) *Andante con moto* b) *Allegro vivace*; II *Andante con moto quasi Allegretto*; III *Menueto*; IV *Allegro molto*.

Sres. Henrique Fernández Arbós, Bernardo V. Moreira de Sá, Raphael Gálvez e Agostinho Rubio.

Segunda parte:

J. S. Bach a) *Fuga*, em sol menor; b) *Preludio* em mi maior, para rebeca só.

Sr. Arbós.

Schumann- *Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes*.

Sr. José Tragó e Arana.

<sup>1271</sup> *O Primeiro de Janeiro*, 8-II-1889 “El Cuarteto español- Anteayer por la noche, el 2.º concierto dado por el cuarteto español en el Orfeón. Un nuevo éxito para Arbós, Tragó, Rubio y la presentación del talentoso artista Gálvez en el cuarteto de Brahms. Esta pieza fue el fragmento principal del concierto. [...] La ejecución fue una maravilla de arte y de *conjunto*. Las partes principales (violín y piano) fueron de un brillo y relevancia extraordinarios. Rubio fue festejadísimo en la célebre sonata de Rubinstein, Arbós aclamado en los aires bohemios y en sus piezas españolas, tocando una pieza añadida al programa. Tragó, que continuó evidenciando sus dotes maravillosas de pianista, fue aplaudidísimo en la Serenata morisca de Chapi, el Nocturno de Chopin y la Campanella de Liszt, viéndose obligado a tocar la mazurka de Godard, fuera del programa [...]”.

<sup>1272</sup> *A Provincia*, 7-II-1889 “El segundo concierto, ayer, en él tomaron parte los artistas españoles de los que ya hablamos, trascurrió brillante y animado, como el anterior. La concurrencia selecta y numerosa. Mañana el último concierto”.

<sup>1273</sup> *Diario do Porto*, 7-II-1889, p. 2 “Estuvo brillantísimo el sarau musical realizado ayer en la sede de aquella sociedad, en la calle del Naranjal. La concurrencia fue numerosa y selecta, sobresaliendo un gran número de señoras que llevaban primorosas “vestimentas”. Todos los números del concierto fueron aplaudidísimos con justicia, pues la ejecución de los mismos nada dejó de desear [...]”.

Terceira parte.  
Brahms- Op. 34. Quinteto em fa menor. I *Allegro non troppo*; II *Andante, un poco Adagio*; III *Scherzo. Allegro*, IV *Finale*.  
Srs. Tragó, Arbós, Moreira de Sá, Gálvez e Rubio”<sup>1274</sup>.

El programa de la sesión guardaba similitud en su estructura con los dos programas anteriores. La primera y última parte del concierto se dedicaban a obras para conjunto de música de cámara, mientras que la parte central se reservaba para las actuaciones a solo. En la primera sección de este concierto figuraba el *Cuarteto número 9 en do mayor op. 59, n° 3* de Beethoven. Esta obra conocida como el tercer y último de los cuartetos denominados “Rasunovski” fue compuesto hacia 1807. Sus cuatro tiempos fueron interpretados por Arbós, Moreira de Sá, Gálvez y Rubio. Suponemos que el músico portugués ejecutaría la parte destinada al segundo violín. En la segunda parte del concierto se ejecutaron obras para violín solista como la *Fuga en sol menor* y el *Preludio en mi mayor* de Juan Sebastián Bach, interpretados por Arbós. Tragó interpretó la famosa obra de Schumann, *Carnaval op. 9*. La prensa comenta que además de esta composición el pianista interpretó obras de Chopin, Schubert, Liszt, la *Tarantela* de Gottschalk y de nuevo una *Mazurka* de Godard. Arbós y Rubio añadieron al programa la ejecución a dúo de una *Fantasia sobre motivos españoles*<sup>1275</sup>. La última sección del concierto estaba integrada únicamente por el *Quinteto para piano y cuerdas en fa menor op. 34* de Brahms. En su interpretación intervienen todos los músicos participantes y Moreira de Sá ejecuta también en esta ocasión la parte del segundo violín.

Las referencias periodísticas sobre este concierto son menos numerosas que en anteriores ocasiones. En ellas se tratan aspectos generales del concierto sin hacer prácticamente valoraciones sobre aspectos musicales. Este es el caso de la crítica aparecida en el periódico *A Provincia*, en la que de forma escueta se informa sobre el concierto.

---

<sup>1274</sup> *A Actualidade*, año XVI, n° 34, 8-II-1889 “El programa es el siguiente: Primera parte: Beethoven- Op. 59, n° 3 Cuarteto en do mayor. I a) *Andante con moto* b) *Allegro vivace*; II *Andante con moto quasi Allegretto*; III *Menueto*; IV *Allegro molto*. Señores Enrique Fernández Arbós, Bernardo V. Moreira de Sá, Rafael Gálvez y Agustín Rubio. Segunda parte: J. S. Bach a) *Fuga*, en sol menor; b) *Preludio* en mi mayor, para violín sólo. Sr. Arbós. Schumann- *Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes*. Sr. José Tragó y Arana. Tercera parte. Brahms- Op. 34. Quinteto en fa menor. I *Allegro non troppo*; II *Andante, un poco Adagio*; III *Scherzo. Allegro*, IV *Finale*. Srs. Tragó, Arbós, Moreira de Sá, Gálvez y Rubio”.

<sup>1275</sup> *O Comércio Português*, 10-II-1889.

“Com um enorme e selecto auditório, realizou-se hontem no salão do *Orphéon Portuense* o último dos tres saraus, em que tomaram parte os hábeis e distintos concertistas espanhóis.

O programa tuvo como de costume a mais fiel e brilhante execução, sendo dispensados a todos os artistas as mais indeléveis demonstrações de apreço”<sup>1276</sup>.

*A Actualidade* comenta la numerosa asistencia de público que se dio cita para esta última sesión, y el entusiasmo con el que la concurrencia felicitó a los intérpretes.

“O concerto que hontem se realizou no vasto salão da rua do Laranjal, fechou com chave d’oiro a serie dos tres saraus *d’elite* que o grupo d’artistas espanhóis tão talentosamente interpretou. Foi uma noite de música deliciosa, desempenhada com a maestria inerente a professores de mérito, entrando também em linha de conta Bernardo Moreira de Sá, o simpático e distinto director do Orpheon. [...]

Todos os intérpretes do brilhantíssimo programa que hontem publicamos, foram largamente e efusivamente vitorizados, sempre n’um *crescendo* de entusiasmo que foi a tradução literal do conceito artistico com que a selecta concorrência cotou os merecimentos dos distintos professores [...]”<sup>1277</sup>.

*O Comércio Português* valora positivamente la actuación de los intérpretes en especial en las obras de cámara de Beethoven y Brahms. La reseña comenta que al término del concierto se obsequió a los músicos con una corona de flores de la que pendían dos cintas con los colores de la bandera española.

“[...] N’este concerto- o último, que pena!- foram interpretados Brahms e Beethoven, e do modo como esses ilustres e insignísimos músicos seriam comprendidos, desnecessário sera fazer referencias, reconhecida a ciência dos intérpretes.

Arbos executou a só diferentes peças, interpretando-as com um brilho e uma correção inexcedíveis, e Rubio o notável violoncellista que alem de executante e um compositor de talento, tocou diferentes peças de concerto que a assistência aplaudiu entusiasticamente.

Tragó executou [...] com a graça, a delicadeza e a expressão d’um notabilíssimo “virtuose”. [...]

A os distintos artistas foi oferecida uma riquíssima coroa de rosas chá, marchal Niel, musgo, lilácea, mimosa e verbenas, feita na casa Printemps, tendo pendentes duas bellas fitas de cores nacionais espanholas.

---

<sup>1276</sup> *A Provincia*, 9-II-1889 “Con un numeroso y selecto auditorio, se realizó ayer en el salón del *Orphéon Portuense* el último de los tres conciertos, en que tomaron parte los hábiles y distinguidos concertistas españoles. El programa tuvo como de costumbre la más fiel y brillante ejecución, siendo dispensados a todos los artistas las más duraderas demostraciones de aprecio”.

<sup>1277</sup> *A Actualidade*, año XVI, nº 35, 9-II-1889 “El concierto que ayer se realizó en el gran salón de la calle del Naranjal, cerró con llave de oro la serie de los tres conciertos de *élite* que el grupo de artistas españoles interpretó tan talentosamente. Fue una noche de música deliciosa, desempeñada con una maestría inherente a los profesores de mérito, teniendo también en cuenta a Bernardo Moreira de Sá, el simpático y distinguido director del Orfeón. [...] Todos los intérpretes del brillantísimo programa que publicamos ayer, fueron larga y efusivamente vitoreados, siempre en un *crescendo* de entusiasmo que fue la traducción literal del concepto artistico con el que la selecta concurrencia valoró los méritos de los distinguidos profesores [...]”.

Moreira de Sá, o incansável diretor do Orpheon, foi calorosamente aplaudido, como mereceu, pelo modo brilhante e digno como superintende na direção d' este grêmio, por tantos títulos simpático<sup>1278</sup>.

El último concierto de los cuartetistas españoles se celebra al día siguiente, 9 de febrero, en una sesión privada en casa de Valentín Moreira de Sá<sup>1279</sup>. En ella se interpretaron obras del repertorio vocal e instrumental. Las composiciones instrumentales fueron ejecutadas por Tragó, Arbós y Rubio, y las obras vocales fueron ejecutadas por las cantantes portuguesas María Henriqueta Viterbo, Beatriz Arroyo e Isabel Vallado. Debido al carácter privado de la sesión hay muy pocas referencias periodísticas sobre el concierto. Esta circunstancia nos impide saber cuáles fueron las obras que se interpretaron para la ocasión y aspectos relativos a la ejecución de los participantes<sup>1280</sup>.

Días más tarde los músicos españoles regresan a su país. Rafaél Gálvez había partido para Madrid un día antes que sus compañeros. Tragó, Arbós y Rubio prolongaron su estancia en Oporto con el fin de poder participar en la velada musical que Moreira de Sá organizó en su casa. La prensa local informa sobre el retorno a España de los concertistas.

“Partiram homtem pola manhã, em direção a Madrid, por Salamanca, os tres notabilíssimos artistas Tragó, Arbós e Rubio que tanto entusiasmo causaram nos tres concertos do Orfeon.

No sábado partira já para a capital da nação vizinha, por Córdoba, o talentoso artista Gálvez, da orquestra do Teatro Real.

Os outros artistas permaneceram ainda sábado e domingo, a convite do sr. Moreira de Sá, que proporcionou nos seus amigos uma esplêndida *soirée*, abrilhantada pela colaboração de tres distintíssimas amadoras portuenses- D. María Viterbo, D. Beatriz Arroio e D. Isabel Vallado.

---

<sup>1278</sup> *O Comércio Português*, 10-II-1889 “[...] En este concierto - el último, qué pena!- fueron interpretados Brahms y Beethoven, y del modo como esos ilustres e insignísimos músicos fueron comprendidos, no es necesario hacer referencias, conocida la sabiduría de los intérpretes. Arbós ejecutó a solo diferentes piezas, interpretándolas con un brillo y una corrección insuperables, y Rubio el notable violoncellista que además de ejecutante es un compositor de talento, tocó diferentes piezas de concierto que la asistencia aplaudió con entusiasmo. Tragó ejecutó [...] con la gracia, la delicadeza y la expresión de un notabilísimo “virtuoso”. [...] A los distinguidos artistas les fue ofrecida una corona de rosas té, marchal Niel, musgo, lilas, mimosas y verbenas, hecha en la casa Printemps, de la que pendían dos bellas cintas de los colores nacionales españoles. Moreira de Sá, el incansable director del Orfeón, fue calurosamente aplaudido, como mereció, por el modo brillante y digno como dirige la dirección de este grupo, por tantos motivos agradable”.

<sup>1279</sup> Encontramos este dato sobre el último concierto en *A Actualidade*, año XVI, nº 35, 9-II-1889.

<sup>1280</sup> La única crítica periodística que hemos encontrado sobre este concierto pertenece al periódico *O Comercio do Porto*. Un fragmento de esta reseña se encuentra en el álbum de prensa de José Tragó. Nos ha sido imposible fechar este artículo de prensa, ya que el periódico *O Comercio do Porto* no se conserva en los fondos de la Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Homtem pela manhã, foram a *gare* despedir-se dos tres artistas srs. Alfredo Lima, dr. Barbosa de Castro, Justino Monis, Eduardo Freire e outros cavalheiros. A despedida foi afectuosíssima. Os tres eminentes professores não vieram simplesmente causar a nossa admiração, mas captar verdadeiras e sinceras simpatias, devidas a llanosa e extrema expansibilidade de seu carácter”<sup>1281</sup>.

Los artistas españoles regresan tras haber obtenido una calurosa acogida del público de Oporto. Arbós y Rubio habían tocado en otras ocasiones en Portugal y poseían una reputada fama de concertistas. Sin embargo para los aficionados de Oporto la presencia de Tragó era una novedad en los conciertos de la ciudad. Esta circunstancia no impidió que el pianista obtuviera un gran éxito, tal y como muestra esta carta de felicitación enviada por el Duque de Beja al pianista.

“JOSÉ DOMINGUES MAIA. Fevereiro 1889

P. Duque de Beja PORTO

Não posso deixar de frisar bem a minha admiração diante de um vulto tão simpático como modesto, o incomparável pianista Snr. Tragó y Arana.

Surpreendido pela sua brilhante e inexcédível execução felicito-lhe pelos deliciosos momentos que me proporcionou gozar em tres sucessivos concertos no Orpheon Potuense

A Músico amador

J. D. Maia”<sup>1282</sup>.

La prensa española no es ajena al éxito obtenido en Portugal por los intérpretes de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Las publicaciones nacionales informan sobre los conciertos en Oporto aunque de manera breve y con cierto retraso. “Grandes aplausos han cosechado tres de nuestros distinguidos artistas, en un *giro* artístico por Portugal, los señores Tragó y Arana, Fernández Arbós, Gálvez y Agustín Rubio. Son

---

<sup>1281</sup> *Primeiro de Janeiro*, 12-II-1889. “Ayer por la mañana partieron, en dirección a Madrid, por Salamanca, los tres notabilísimos artistas Tragó, Arbós y Rubio que tanto entusiasmo nos causaron en los tres conciertos del Orfeón. El sábado partió ya para la capital de la nación vecina, por Córdoba, el talentoso artista Gálvez, de la orquesta del Teatro Real. Los otros artistas permanecieron todavía el sábado y domingo, por la invitación del señor Moreira de Sá, que proporcionó a sus amigos una espléndida *velada*, abrigada por la colaboración de tres distinguidas aficionadas portuenses- D. María Viterbo, D. Beatriz Arroio y D. Isabel Vallado. Ayer por la mañana, fueron a la estación a despedirse de los tres artistas los señores Alfredo Lima, Dn. Barbosa de Castro, Justino Monis, Eduardo Freire y otros caballeros. La despedida fue afectuosísima. Los tres eminentes profesores no vinieron simplemente a causar nuestra admiración, sino a obtener verdaderas y sinceras simpatías, debidas a su carácter llano y en extremo comunicativo”.

<sup>1282</sup> Esta tarjeta de visita se encuentra en el Álbum de Prensa de José Tragó. Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial. “JOSÉ DOMINGUES MAIA. Febrero 1889. P. Duque de Beja OPORTO. No puedo dejar de reflejar mi admiración delante de un rostro tan simpático como modesto, el incomparable pianista Sr. Tragó y Arana. Sorprendido por su brillante e insuperable ejecución le felicito por los deliciosos momentos que me proporcionó de gozo en los tres sucesivos conciertos en el Orfeón Portuense. Un músico aficionado. J. D. Maia”.

muy interesantes los programas que han combinado con grande inteligencia los tres mencionados entusiastas artistas españoles”<sup>1283</sup>.

### 6.2.2. El regreso a Madrid. El concierto en el Ateneo.

Antes de comenzar la serie de conciertos programados en el Salón Romero, los miembros de la Sociedad de Música Clásica di Camera debutan en la capital española con un concierto en el Ateneo de Madrid. Esta sesión se celebró el domingo 17 de marzo de 1889. La audición formaba parte de un ciclo de conferencias y veladas musicales y literarias organizadas por esta institución cultural madrileña. Durante este año en el Ateneo colaborarán músicos tan prestigiosos como los integrantes de la Sociedad di Camera, y los pianistas Albéniz y Planté. El pianista francés participó durante la primavera de este año, en unas conferencias ofrecidas por el Conde de Morphy sobre Beethoven. En estas sesiones Planté interpretaba al piano varias obras del músico alemán, que servían de ejemplo a las teorías expuestas por el conferenciante. El Conde de Morphy presidía en esta época la sección de Bellas Artes del Ateneo y era el organizador de los ciclos de conciertos que se ofrecían en esta sociedad.

El programa de la sesión en la que tomaron parte los miembros de la *Sociedad di Camera* fue el siguiente:

“He aquí el programa de la velada musical que se celebrará esta noche a las nueve:  
PRIMERA PARTE.- 1º Trío en *si bemol* (op. 99) para piano, violín y violoncello, Schubert; allegro moderato, andante un poco mosso, scherzo, rondó allegro vivace.- Ejecutado por los Sres. Tragó, Fernández Arbós y Rubio.  
SEGUNDA PARTE.- 2 *a*, *Rêverie*, Schumann; *b*, estudio de concierto, Rubio.- Por el Sr. Rubio.- 3º- Segunda rapsodia húngara, Liszt- Por el Sr. Tragó.- 4º, *a*, nocturno en *mi bemol*, Chopin, *b*, Zingeunerweisen (Aires bohemios), Sarasate- Por el señor Fernández Arbós.  
TERCERA PARTE.- 5º, Cuarteto en *sol menor* (op. 25) para piano, violín, viola y violoncello, Brahms; allegro intermezzo, allegro ma non troppo, andante con moto, rondó alla zingarese, presto.- Por los Sres. Tragó, Fernández Arbós, Gálvez y Rubio”<sup>1284</sup>.

Los concertistas ya habían interpretado las obras de este programa en los conciertos de Oporto. El *Trío* de Schubert había sido ejecutado en el primer concierto en

---

<sup>1283</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año II, nº 27, 24-II-1889, p. 31-32.

<sup>1284</sup> *El Correo*, año X, nº 3271, domingo 17-III-1889.

la ciudad portuguesa y el *Cuarteto* de Brahms en la segunda sesión. La estructura tripartita del concierto era bastante similar a la de sesiones anteriores. En la primera y última sección se interpretaban obras para conjunto de cámara mientras que la parte central se reservaba para interpretaciones a sólo de Rubio, Tragó y Arbós. Tragó en este concierto interpreta como solista la *Rapsodia n.º 2 en do sostenido menor* de Liszt, composición que ya había tocado en anteriores ocasiones, aunque no en las sesiones del cuarteto *di camera*. Rubio y Arbós interpretan en la misma sección obras con las que habían obtenido gran éxito en las sesiones portuguesas como la *Rêverie* de Schumann, un *Estudio de Concierto* de Rubio o las famosas piezas de Sarasate interpretadas por Arbós como los *Aires bohemios*, o la transcripción del *Nocturno en mi bemol* de Chopin. La prensa comenta que los concertistas ejecutaron algunas obras más de las que figuraban en el programa como la *Serenata Española* de Ketten y la *Pasquinade* de Gottschalk, interpretadas por Tragó; y la *Habanera* de Sarasate tocada por Arbós.

Los periódicos madrileños recogen algunas impresiones de esta sesión en el Ateneo. *El Imparcial* menciona entre otros aspectos el gran éxito que obtuvo Tragó en la interpretación de las piezas que ejecutó a solo.

“[...] Dio principio la velada con el hermoso trío en *si bemol* (op. 99), de Schubert, para piano, violín y violoncello, por los Sres. Tragó, Fernández Arbós y Rubio, tres artistas de la nueva generación, y los tres poseedores ya de justa fama. [...]

En la segunda parte de la sesión o velada cada uno de los tres artistas antes citados dio por separado relevantes pruebas de lo mucho que vale.

Del violoncello arrancó el Sr. Rubio notas dulcísimas en la *Rêverie* de Schumann y en un difícilísimo y original estudio de concierto de que es autor. La ejecución fue tan notable, que el auditorio, entusiasmado, estuvo aplaudiendo largo rato después del final de cada pieza.

Tragó se hizo dueño y señor absoluto del público al ejecutar la grandiosa segunda Rapsodia húngara de Liszt, la *Serenata española* de Ketten y la *Pasquinade* de Gottschalk, en todas las cuales hizo inverosímiles prodigios de ejecución, que le valieron aplausos y ovaciones interminables.

El nocturno en *mi bemol*, de Chopin, y los célebres *Aires bohemios*, de Sarasate, tuvieron en el señor Fernández Arbós intérprete admirable. Todo cuanto se dijera en elogio del insigne violinista resultaría pálido junto a la realidad. Fernández Arbós cerró la segunda parte de la sesión con la habanera de *La gallina ciega*, en que estuvo a la altura de siempre.

Pusieron término a esta memorable velada los señores Tragó, Fernández Arbós, Gálvez y Rubio, interpretando con sin igual delicadeza y extraordinario aplauso el cuarteto en *sol menor* (op. 25), de Brahms, para piano, violín, viola y violoncello [...]”<sup>1285</sup>.

*El Día* comenta la notable asistencia del público a la sesión. Según este periódico, a las nueve de la noche, hora del comienzo de la sesión, estaban todas las

---

<sup>1285</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n.º 7840, lunes 18-III-1889. La misma noticia aparece en *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año II, n.º 29, 24-III-1889, p. 47.

localidades ocupadas, permaneciendo en ellas los asistentes hasta pasada la medianoche en que terminó el concierto. *El Día* también anuncia las próximas sesiones que los intérpretes ofrecerán en el Salón Romero los viernes de Cuaresma. La crítica describe el transcurso del concierto de la siguiente manera:

“[...] El programa tenía tres partes, dos de música clásica y una de obras de vario carácter.

En la primera ejecutaron a maravilla los señores Tragó, Arbós y Rubio el precioso trío en *si bemol* de Schubert.

En la segunda, el Sr. Rubio ejecutó con suma delicadeza la *Rêverie*, de Schumann, y un bonito estudio de concierto compuesto por él; el Sr. Tragó, la segunda rapsodia de Liszt, con gran brillantez y luciendo su admirable mecanismo, y el Sr. Arbós el nocturno en *mi bemol*, de Chopin, y los *Aires bohemios*, de Sarasate; pero el público no se dio por satisfecho con tanta y tan buena música y tan esmerada ejecución, pidió más, y el Sr. Tragó tocó dos obras, una de Ketten y otra de Gottschalk, y el Sr. Arbós, que por modo tan admirable domina las dificultades del violín, la *Habanera* de Sarasate.

Constituía la tercera parte de la velada el grandioso cuarteto en *sol menor*, de Brahms, una de las mejores modernamente, y la ejecución correspondió a la belleza del cuarteto [...]”<sup>1286</sup>.

*La Correspondencia de España* elogia la destreza en la ejecución que demostró Tragó en la sesión. El periódico muestra su disconformidad con la interpretación del *Cuarteto* de Brahms. Tragó tocó con la caja de resonancia del piano abierta. Ello produjo un volumen sonoro excesivo que rompió el equilibrio de intensidades necesario en una obra de cámara. El periódico comenta que la viola y el violoncello quedaron en un segundo plano, ante la potente sonoridad del piano y del violín.

“[...] El Sr. Tragó ejecutó después con su habitual destreza la segunda rapsodia húngara, de Liszt, siendo estrepitosamente aplaudido y teniendo que tocar como gracia otras dos composiciones de distintos autores.

A continuación interpretó el Sr. Fernández Arbós, con mucha fortuna, el nocturno en *mi bemol*, de Chopin, y los difíciles y originales aires bohemios del insigne Sarasate, siendo calurosamente aplaudido y teniendo que tocar, como compensación, los aires españoles del mismo Sarasate.

Cerró la sesión el cuarteto en *sol menor* (obra 23) para piano, violín, viola y violoncello, de Brahms, por los señores Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio, que fueron también muy aplaudidos por la ilustrada concurrencia.

Aunque, a nuestro humilde parecer, esta clase de música no resulta en aquel salón tal y como fuera de desear, la sesión fue buena toda, si bien el cuarteto hubiera acaso resultado más homogéneo tocando a piano cerrado y dejando lucir más al violoncello y a la viola, un tanto oscurecidos por los restantes instrumentos [...]”<sup>1287</sup>.

*El Liberal* califica el concierto como brillantísimo y subraya especialmente las interpretaciones a sólo que realizaron Rubio, Tragó y Arbós.

---

<sup>1286</sup> *El Día*, nº 3190, lunes 18-III-1889.

<sup>1287</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, nº 11310, martes 19-III-1889.



“[...] Los Sres. Tragó, Fernández Arbós y Rubio interpretaron de un modo magistral el *Trío en si bemol*, de Schubert, arrancando unánimes y ruidosos aplausos. En la segunda parte admiramos al Sr. Rubio en la ejecución de la *Rêverie*, de Schumann, y del *Estudio de concierto*, de que es autor. Su habilidad en el violoncello es sólo comparable con la de Bottesini. No cabe manejar mejor tan difícil instrumento. Dicho se está que el Sr. Rubio fue acogido con verdadero entusiasmo. El insigne pianista Sr. Tragó, ejecutó luego con singular primor la *Segunda rapsodia húngara*, de Liszt; un *Nocturno*, de Chopin; una deliciosa *Habanera* y la célebre *Pasquinade*, de Gottschalk. La perfecta interpretación de estas piezas valió al artista muchos bravos y palmadas. Los *Aires bohemios*, de Sarasate, fueron admirablemente ejecutados por el violinista Sr. Fernández Arbós, quien, excitado por la concurrencia, tocó fuera de programa una *Habanera* de extraordinario efecto y no escasa dificultad. También fue muy aplaudido y llamado infinidad de veces ante el público. En la tercera parte oímos el *Cuarteto en sol menor*, de Brahms, por los señores Tragó, Fernández Arbós, Gálvez y Rubio. ¡Un portento de buen gusto y delicadeza! [...]”<sup>1288</sup>.

*El Correo* refleja también la buena acogida que obtuvieron todas las obras interpretadas.

“[...] Dio principio el concierto con el trío en *si bemol* de Schubert, para piano, violín y violoncello, por los Sres. Tragó, Fernández Arbós y Rubio, siendo muy aplaudidos por su notable ejecución. El mismo éxito alcanzaron en la segunda parte los tres distinguidos artistas, dando separadamente muestras de su talento, Rubio en la *Rêverie*, de Schumann; Tragó en la Rapsodia húngara, de Liszt, la *Serenata Española*, de Ketten, y la *Pasquinade*, de Gottschalk, y Arbós en los *Aires bohemios*, de Sarasate. La velada terminó con el cuarteto en *sol menor*, de Brahms, interpretando magistralmente por los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio [...]”<sup>1289</sup>.

### 6.2.3. La primera serie de conciertos en el Salón Romero. Marzo - abril de 1889

La agrupación integrada por Tragó, Arbós, Rubio, Urrutia y Gálvez ofrece una serie de tres sesiones de cámara en el Salón Romero, que se ampliará a cuatro ante el éxito de público. Organizar entonces sesiones camerísticas ocasionaba gastos importantes, que corrían a cargo de los intérpretes. para llevar a cabo esta empresa, los cinco músicos fundan una sociedad, en la que cada uno recibe la parte correspondiente de los beneficios; Tragó, Arbós y Rubio consiguen cada uno el 25 % de los beneficios, mientras que Urrutia y Gálvez tan sólo un 12,5 %. Los músicos debían comenzar abonando una cantidad de dinero a Antonio López Almagro, responsable del Salón Romero. Este es el contrato de arriendo que la sociedad adquirió para la primera de las sesiones:

<sup>1288</sup> *El Liberal*, año XI, n° 3573, lunes 18-III-1889, p. 3.

<sup>1289</sup> *El Correo*, año X, n° 3272, lunes 18-III-1889.

“SALÓN ROMERO

Sres. Tragó, Arbós, Rubio, Urrutia y Gálvez toma en arriendo este Salón para celebrar el día 22 de marzo de 1889 a las nueve de la noche un concierto clásico correspondiente a la clase especial de mi tarifa, cuyo coste asciende a los gastos. He recibido de dicho señor la cantidad de 258,32 pesetas por completo pago.

Madrid 23 de marzo de 1889.

Antonio Romero y Andía.

P. P. A López Almagro (firmado)<sup>1290</sup>.

En el contrato de arriendo del Salón se incluían los gastos preparatorios de cada concierto y los abonos de todas las sesiones. Así, con el fin de captar abonados se envían 1600 circulares, algunas eran repartidas a domicilio y otras entregadas por los acomodadores del Teatro del Príncipe Alfonso. A estos gastos hay que sumar las invitaciones a la prensa, los carteles, la afinación del piano, el transporte de los atriles, el pago a un administrador que lleva las cuentas de cada sesión, el gas o la contribución<sup>1291</sup>.

**MUSICA.**  
PIANOS. ORGANOS.  
Instrumentos de salon  
y accesorios de todas clases.

ptas 258.32

D.  
Faltor  
Capellanes.10. Madrid.

	Sociedad	Cent	Cent	Cent
<u>Gastos preparatorios para el abono</u>				
1600 circulares para el abono incluido				
500 sobres para las mismas y 500 para los				
billetes de abono y prensa	25	00		
A los cartones por repartir 500 circulares	10	00		
A los acomodadores del Principe Alfonso por				
repartir circulares	2	00	65	50
Billetes para tres conciertos	25	50		
A los señores por repartir el anuncio y prensa	3	00		
<u>1ª sesion</u>				
Cartel, pago de sello y anunciadoras			30	00
A los señores por repartir tarjeta y prensa			2	00
500 programas			11	50
Alquiler del salon			20	00
Gas			68	80
Timbre movil			15	00
Contribucion			40	52
Contribucion			5	00
<u>Total</u>			258	32

Los abonos de la Sociedad di Camera eran de dos clases: butacas centrales, a 13, 50 pesetas, y laterales, a 8 pesetas cada una. El precio, sin embargo, no fue impedimento

<sup>1290</sup> Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera, propiedad de M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó y Arana.

<sup>1291</sup> Presupuesto del contrato de arriendo del Salón Romero para la primera sesión de la primera serie de conciertos. Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera.

para el selecto público que frecuentaba las sesiones, ya que se vendieron más abonos de butacas centrales (93) que laterales (29). Entre los 122 abonados de esta primera serie encontramos, entre otros, al pintor Agustín Lhardy, al Conde de Morphy, al Conde de Nodrichi, Carlos Beck, Cecilio de Roda o Rafael Muguero. La Casa Romero se reservaba en cada concierto 20 asientos, algunos de ellos reservados para Antonio López Almagro y otros para Fernanda Conde, viuda de Romero. Muchos de los asistentes eran invitados a las sesiones, tal era el caso de algunos compositores, profesores y alumnos del Conservatorio Nacional de Música. Entre los músicos que solían acudir estaban los componentes de la Sociedad de Cuartetos, Jesús de Monasterio, Víctor Mirecki, Manuel Pérez y Tomás Lestán, los compositores Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, José Inzenga, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Emilio Serrano o Isaac Albéniz; otros profesores, compañeros del Conservatorio, como Apolinar Brull, Valentín Arín o Manuel de la Mata; y críticos musicales de reconocido prestigio, como Antonio Peña y Goñi, José Esperanza y Sola – colaborador de *La Ilustración Española*-, Enrique Martínez – de *El Imparcial* – y Manuel Otazo. Las invitaciones enviadas a la prensa sirvieron para que ésta difundiese la labor de la sociedad; no obstante, replantean la compleja situación de la objetividad del crítico, poniendo en una difícil situación la independencia de criterio, al asistir a un concierto por invitación<sup>1292</sup>.

Concierto			
Nombre	Nº	Clase	Importe
Sr. Conde de Morphy	1	Central	12,12,17
Sr. Agustín Lhardy	2	Central	12,12,17
Sr. Carlos Beck	3	Central	12,12,17
Sr. Cecilio de Roda	4	Central	12,12,17
Sr. Rafael Muguero	5	Central	12,12,17
Sr. Antonio López Almagro	6	Central	12,12,17
Sr. Manuel de la Mata	7	Central	12,12,17
Sr. Tomás Lestán	8	Central	12,12,17
Sr. Víctor Mirecki	9	Central	12,12,17
Sr. Manuel Pérez	10	Central	12,12,17
Sr. Emilio Arrieta	11	Central	12,12,17
Sr. Francisco Asenjo Barbieri	12	Central	12,12,17
Sr. José Inzenga	13	Central	12,12,17
Sr. Ruperto Chapí	14	Central	12,12,17
Sr. Tomás Bretón	15	Central	12,12,17
Sr. Emilio Serrano	16	Central	12,12,17
Sr. Isaac Albéniz	17	Central	12,12,17
Sr. Apolinar Brull	18	Central	12,12,17
Sr. Valentín Arín	19	Central	12,12,17
Sr. Manuel de la Mata	20	Central	12,12,17
Sr. Antonio Peña y Goñi	21	Central	12,12,17
Sr. José Esperanza y Sola	22	Central	12,12,17
Sr. Enrique Martínez	23	Central	12,12,17
Sr. Manuel Otazo	24	Central	12,12,17
Sr. Fernanda Conde	25	Central	12,12,17
Total			122

El resultado de la gestión económica de la Sociedad di Camera era positivo, ya que aunque gastaba por concierto aproximadamente la mitad de lo recaudado en

<sup>1292</sup> Relación de las personas invitadas a la primera serie de conciertos. *Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera*.

taquilla, obtenía beneficios que se repartían entre los cinco intérpretes en la proporción que hemos mencionado. Ésta es la circular que anunciaba la primera serie de conciertos:

“SALÓN ROMERO  
CONCIERTOS  
DE MÚSICA CLÁSICA “DI CAMERA”

Accediendo a las reiteradas súplicas de distinguidos aficionados, y con el objeto de dar a conocer algunas obras de reconocida fama, no ejecutadas aún en Conciertos públicos en esta Corte, han resuelto los artistas que a continuación se mencionan, celebrar una serie de TRES SESIONES, que se verificarán los viernes 22 y 29 del corriente y 5 del próximo abril, a las nueve en punto de la noche.

La interpretación de dichas obras estará desempeñada por los Señores

TRAGÓ..... Piano.  
FERNÁNDEZ ARBÓS..... Primer Violín.  
URRUTIA..... Segundo Violín.  
GÁLVEZ..... Viola.  
RUBIO..... Violoncello.

Entre otras, y además de algunos *Solos* de lo más notable que existe en el repertorio clásico, que estarán a cargo de los Sres. TRAGÓ, ARBÓS y RUBIO, se ejecutarán las obras siguientes:

Gran Sonata en <i>La mayor</i> para Violín y Piano.....	Raff
Sonata en <i>La mayor</i> (obra 69) para Violoncello y Piano.....	Beethoven
Gran Trío en <i>Si bemol</i> (obra 97) para Piano, Violín y Violoncello.....	“
Cuarteto en <i>Mi menor</i> (obra 59 núm 2 ) para instrumentos de arco.....	“
Cuarteto en <i>La menor</i> para instrumentos de arco.....	Schumann
Cuarteto en <i>Sol menor</i> para Piano e instrumentos de arco.....	Brahms
Quinteto en <i>Fa menor</i> para idem id.....	“

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

ABONO A LAS TRES SESIONES		BILLETES SUELTOS	
Sillas próximas al escenario.....	13 <sup>50</sup> ptas.	Sillas próximas al escenario.....	5
pesetas			
Butacas del centro.....	13 <sup>50</sup> ”	Butacas del centro.....	5 ”
Idem laterales.....	8 ”	Idem laterales.....	3 ”

Queda abierto el abono en el despacho de Música de este SALÓN, Calle de Capellanes, número 10 (Teléfono 691) todos los días no festivos, de DOS a SIETE de la tarde, hasta el jueves 21.

Madrid, 14 de marzo de 1889”.

Tras el concierto en el Ateneo, comienzan las primeras sesiones de la Sociedad di Camera, definidas como veladas cuaresmales siguiendo la tradición sinfónico-camerística europea, que comienzan el viernes 22 de marzo de 1889 con el primer concierto, resultando todo un acontecimiento. Entre los asistentes al evento figuraban la Infanta Isabel, oyente habitual de la Sociedad de Cuartetos y en los años de su existencia, a los de esta Sociedad di Camera, los marqueses de Nájera y el señor D’Albert. Los intérpretes habían invitado a los críticos de los periódicos más importantes de Madrid, para que al día siguiente, escribiesen en la prensa sus impresiones sobre el concierto. Así en la relación de invitaciones para este primer concierto encontramos periódicos como *El País*, *La Época*, *El Liberal*, *El Globo*, *El*

*Día, El Resumen, La Correspondencia, y La España Artística*, e importantes críticos como Guerra y Alarcón o Manuel Otazo. Esta es una carta de la publicación *La España Artística* al empresario del Salón Romero, Antonio López Almagro, en la que se piden invitaciones para asistir a la función.

“La España Artística. Redacción y Admón. Pozas, 4, 2.º Madrid.

Sr. D. Antonio López Almagro

Muy Sr. mío y estimado amigo; para ninguna de las veladas ni conciertos que en el Salón Romero se celebran, de acuerdan ustedes de la redacción de este periódico y como es precisamente el único que está obligado a tratar estas cuestiones con mayor detenimiento y extensión que los demás, tendríamos mucho gusto en asistir a ellas empezando por la de esta noche y sucesivas.

Dispense la molestia en gracia a mi buen deseo y mande lo que guste a su afectísimo amigo y seguro servidor que besa su mano.

El Director

J. Merino (firmado)

Marzo 22 / 89<sup>1293</sup>.

De esta manera, en las actas de la primera serie de conciertos de la Sociedad di Camera se recopilan todas las críticas periodísticas que aparecen en la prensa el día siguiente al concierto; y que nosotros mostramos en este trabajo después de cada programa del concierto.

Es curiosa la presencia en las actividades públicas de un inspector y un subinspector de vigilancia que acudían a cada concierto. El encargado del Salón Romero debía proporcionar a cada uno de los dos, un par de butacas. Previamente los inspectores solicitaban sus localidades:

“Sección de vigilancia. Distrito del centro.

Le agradeceré a V. entregue al dador, si en ello no hay compromiso alguno, dos butacas para la función de mañana viernes 22-

Gracias anticipadas de su afectísimo seguro servidor

El Inspector Jefe

Laureano Díaz (firmado)

Marzo 21 / 89

Señor Encargado del “Salón Romero”.

“Sección de vigilancia. Distrito del centro.

Muy Sr. mío, si no hay perjuicio para los intereses que usted representa en el Salón Romero, le agradeceré infinito un par de butacas para la función de esta noche, de su afectísimo seguro servidor que besa su mano

El Subinspector.

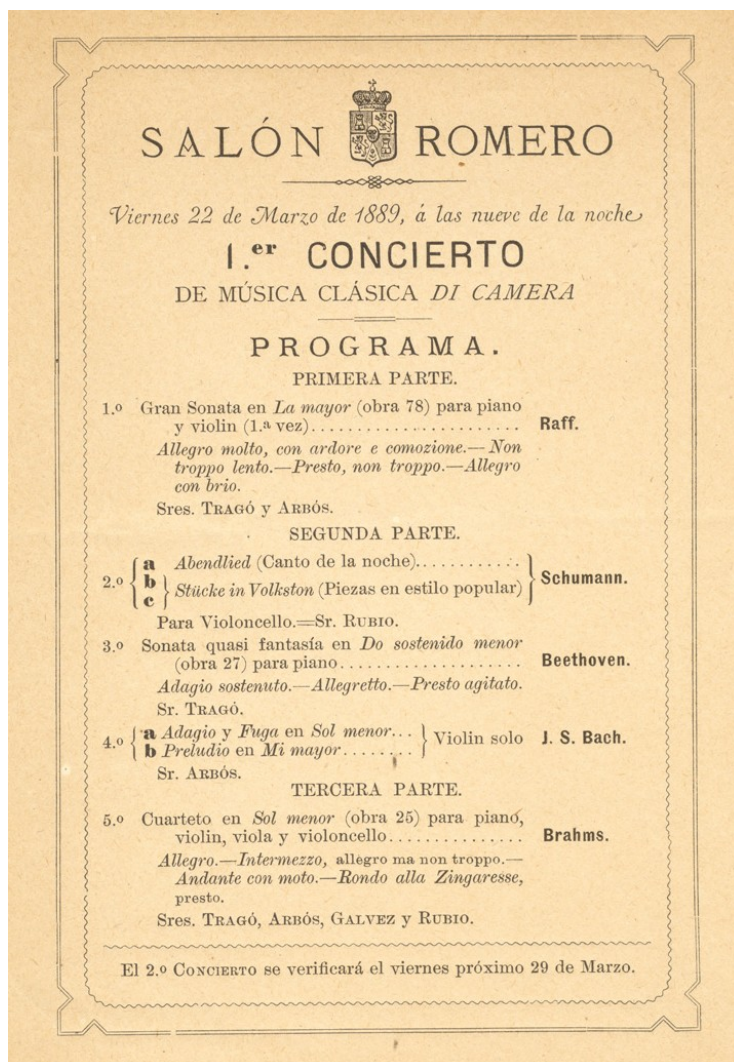
Braulio Rodríguez (firmado)<sup>1294</sup>.

---

<sup>1293</sup> *Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera.*

<sup>1294</sup> *Ibidem.*

Ya desde la primera sesión en el Salón Romero se observa la estructura elegida por la Sociedad de Música di Camera, con programas camerísticos extensos, divididos en tres partes. El de la primera sesión es el siguiente<sup>1295</sup>:



Las obras de cámara de la primera sesión habían sido tocadas por los miembros de la agrupación en anteriores ocasiones. Los músicos habían interpretado la *Segunda sonata para violín y piano* de Raff en su primer concierto en Oporto, sin embargo la obra era una novedad para el público madrileño ya que era la primera vez que se escuchaba en la ciudad. La Sociedad di Camera había interpretado el *Cuarteto* de Brahms en su presentación en el Ateneo de Madrid y volvió a tocarlo en esta ocasión, logrando, según la prensa, una ejecución más acertada que la precedente. La segunda parte estaba reservada, como era habitual en los programas de este cuarteto, a las interpretaciones de obras a solo. Rubio se inclina por la interpretación de la música

<sup>1295</sup> Programa de la primera sesión de la primera serie de conciertos. *Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera.*

romántica de Schumann, Tragó por *la Sonata op. 27, n.º 2* de Beethoven conocida popularmente como “*Claro de Luna*”; y Arbós escoge dos obras de Bach que ya había interpretado en una de las sesiones de Oporto. Los solistas obtuvieron un gran éxito y se vieron obligados a ofrecer algunas piezas que no figuraban en el programa como la *Réverie* de Schumann, interpretada por Rubio, una *Leyenda* de Wieniawsky ejecutada por Arbós, y un Nocturno de Chopin y un Scherzo de Mendelssohn tocados por Tragó.

Los periódicos madrileños recogen al día siguiente sus impresiones sobre la sesión. Una de las críticas más extensas es la realizada por Antonio Guerra y Alarcón en *La Justicia*. El periodista cree ver una evolución en los gustos del público madrileño, que en estos momentos muestra su interés por conocer compositores modernos como Schumann, Raff o Saint-Saëns. La propuesta de un repertorio contemporáneo que ofrecía la Sociedad di Camera fue acogida con entusiasmo por los aficionados. Éstos llenaron el aforo del bonito salón de la calle de Capellanes.

[...] Pocas veces hemos visto al público tan justo, imparcial y sensato como en el concierto de anoche.

Con un tacto exquisito y delicado criterio supo apreciar, en la sonata en *la mayor* para piano y violín, los prodigios realizados por los intérpretes Sres. Tragó y Fernández Arbós, como las bellezas de indiscutible mérito que contiene la obra. Sus cuatro tiempos fueron justamente aplaudidos.

El violoncellista Sr. Rubio ejecutó tres piezas de Schumann, *Abendlied* y *Stücke in Volkston*, que produjeron tan honda sensación en el público que hubo que repetir una *Réverie* del mismo autor.

El insigne pianista Sr. Tragó interpretó la *Sonata quasi fantasía*, de Beethoven, que dijo con tanta sobriedad y maestría, que se vio obligado a repetir, primero en *Nocturno*, de Chopin, y después un *Scherzo* de Mendelssohn.

Y por último, el violinista Fernández Arbós hizo resaltar en el modo y forma adecuados al valor del *Adagio y Fuga en sol menor* y *Preludio en mi mayor* de Bach, obras ambas de que Arbós es habilísimo intérprete. Como repetición tocó la preciosa *Leyenda*, de Wienawsky. En otras muchas ocasiones hemos dicho las grandes condiciones artísticas de nuestro compatriota, razón por la cual sólo hemos de consignar aquí que anoche las puso todas de relieve, tanto en lo que se refiere a la corrección como a la dulzura persuasiva de la expresión.

Terminó el concierto con el hermoso cuarteto en *sol menor*, de Brahms, ejecutado por los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio [...]<sup>1296</sup>.

*El Día* destaca la interpretación de la sonata de Raff en la que Tragó mostró su buena ejecución en el segundo tiempo. El periodista comenta que la parte que más agradó al público del concierto fue la segunda. En esta sección los solistas realizaron una brillante actuación.

---

<sup>1296</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Música clásica”, *La Justicia*, año II, n.º 443, sábado 23-III-1889.

“[...] Empezó la sesión oyendo por primera vez el público la gran sonata de Raff para piano y violín, obra importantísima, de estructura fácilmente comprensible en sus cuatro tiempos y de dificultades de ejecución que parecen insuperables.

Es una sonata para probar a dos artistas, y los Sres. Tragó y Arbós salieron brillantemente de la prueba. El segundo tiempo es un andante con variaciones, y el público lo interrumpió al terminar la segunda variación, que fue un prodigio de ejecución y buen gusto del Sr. Tragó. Con no menos acierto acababa de tocar la primera el Sr. Arbós. Toda la obra y sus intérpretes fueron con entusiasmo aplaudidos.

La segunda parte del concierto era la más variada, y sin duda la que más agradó a la mayoría del auditorio, pues no se contentó con lo que el programa anunciaba, y a los tres artistas pidió otras, tocando el Sr. Rubio la *Reverie* de Schumann, popular ya entre los aficionados; un nocturno de Chopin y un *Impromptu* de Mendelssohn, Tragó, y la *Leyenda* de Wienawsky, Arbós.

Esta parte del concierto, por las obras y por los artistas, era la llamada a tener mayor éxito, y las tres melodías de Schumann que con exquisita delicadeza tocó el Sr. Rubio, la hermosa y conocida sonata en *do sostenido menor*, de Beethoven, interpretada con gran esmero por el Sr. Tragó, y las dos maravillas del maestro de los maestros, Juan Sebastián Bach, que ejecutó en el violín con sumo acierto el Sr. Arbós, excitaron el entusiasmo del auditorio.

El concierto terminó con el admirable cuarteto en *sol menor*, de Brahms, tan aplaudido como las obras anteriores [...]”<sup>1297</sup>.

*La Correspondencia de España* valora positivamente el programa que los intérpretes eligieron para su debut en el Salón Romero. Menciona la buena ejecución que realizó Tragó en la sonata de Beethoven y elogia la interpretación del cuarteto de Brahms. Este periódico había considerado poco homogénea la interpretación de esta obra en la sesión del Ateneo, ahora por el contrario, comenta que la ejecución supo mantener el equilibrio necesario entre los cuatro instrumentos.

“[...] A las nueve en punto llegó la infanta doña Isabel acompañada de los señores marqueses de Nájera, y acto seguido empezó la sesión con la gran sonata en *la mayor* (ob. 78) para piano y violín, de Raff, por los Sres. Tragó y Arbós, siendo aplaudido sus cuatro tiempos.

Tras del descanso acostumbrado ejecutó al violoncello, muy bien, el Sr. Rubio el “Canto de la noche” y piezas en estilo popular, de Schumann, siendo igualmente aplaudido y teniendo que tocar además una *reverie* del mismo maestro.

El Sr. Tragó tocó la sonata en *do sostenido menor* (obra 27), de Beethoven, siendo muy aplaudido y teniendo que tocar como gracia un nocturno, de Chopin, y un *scherzo* de Mendelssohn, con igual aplauso.

El Sr. Arbós siguió a su vez con igual aceptación y aplauso, ejecutando un adagio y fuga en *sol menor* y el preludio en *mi mayor*, de Bach, teniendo que tocar como gracia “La leyenda”, de Wienawski, que fue muy aplaudida, y previo otro descanso, se tocó para terminar el cuarteto en *sol menor* (ob. 25) para piano, violín, viola y violoncello, de Brahms, por los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio, siendo muy aplaudido, porque en realidad salió mucho más homogéneo y más acordado que en el Ateneo [...]”<sup>1298</sup>.

<sup>1297</sup> *El Día*, nº 3195, sábado 23-III-1889.

<sup>1298</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, nº 11314, sábado 23-III-1889.



Para *El País* las obras más destacadas de la sesión fueron el preludio de Bach interpretado por Arbós, y el segundo tiempo de la sonata de Raff y el tercer tiempo del cuarteto de Brahms.

“[...] El Sr. Fernández Arbós estuvo admirable en la gran sonata en *la mayor*, obra 78, de Raff, en que fue extraordinariamente aplaudido.

El Sr. Rubio, no menos brillante en la interpretación de *Stücke in Volkston*, de Schumann, tuvo que repetir estas piezas en medio de las más calurosas demostraciones de entusiasmo.

En la *sonata quasi fantasia en do sostenido menor* (Beethoven), el Sr. Tragó ha realizado verdaderos prodigios, mereciendo ser llamado dos veces.

La pieza de la noche fue el preludio en *mi mayor*, de Bach, ejecutado al piano por el Sr. Arbós, quien lo interpretó de in modo que excede a todo elogio.

Entre las piezas salientes merecen figurar el segundo tiempo *non troppo lento*, de la gran sonata en *la mayor* (Raff) y el *Andante con moto* del cuarteto en *sol menor* de Brahms, con que terminó el concierto, que estuvo brillantísimo por todos conceptos”<sup>1299</sup>.

*El Imparcial* subraya la interpretación de la sonata de Raff y resume el desarrollo de la segunda parte con una frase “ejecución admirable y ovación extraordinaria”.

“Verdaderamente notable ha sido el primero de los tres conciertos de música *di camera* que anoche se celebró. No recordamos haber oído otro que a ése haya superado en bondad ni en éxito.

Los aplausos y las ovaciones empezaron al terminar el primer tiempo de la gran sonata en *la mayor* (ob. 78), de Raff, para piano y violín, y no concluyeron hasta el último tiempo del cuarteto en *sol menor* (ob. 25), de Brahms.

Gustó extraordinariamente la gran sonata de Raff, a maravilla interpretada por los Sres. Tragó y Fernández Arbós. Las muchas y enormes dificultades de ejecución que tiene esa obra- hasta anoche desconocida en Madrid- fueron salvadas con brío por ambos artistas.

A más de las obras consignadas en el programa de la segunda parte, y obedeciendo al mandato imperativo del auditorio, el Sr. Rubio ejecutó en el violoncello una *reverie* de Schumann; el Sr. Tragó, en el piano, un nocturno de Chopin y un *scherzo* de Mendelssohn, y el Sr. Fernández Arbós una leyenda de Wieniawski [...]”<sup>1300</sup>.

*El Globo* describe las ovaciones que obtuvieron Tragó y Arbós, lo que obligó a ambos a interpretar varias piezas añadidas al programa:

“[...] El Sr. Tragó fue objeto de una ovación entusiasta al concluir la sonata de Beethoven, una de las más hermosas y más geniales que ha producido el coloso de la música. Tan insistentes fueron los aplausos, que el distinguido pianista se vio obligado a obsequiar al público con un *Nocturno*, de Chopin y con un *Impromptu*, de Mendelssohn.

<sup>1299</sup> *El País*, año III, n° 637, sábado 23-III-1889.

<sup>1300</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 7845, sábado 23-III-1889.

La obra de Bach, para violín solo, valió al señor Arbós una ovación entusiasta, y al terminarla tuvo que adelantarse a la escena para interpretar, acompañándole al piano el Sr. Tragó, una delicadísima leyenda de Wienawsky, que cautivó al auditorio. El cuarteto de Brahms, con que terminó el concierto, fue aplaudido con frenesí en todos los tiempos, sobre todo en último *Rondó alla zingaresse*, donde los señores Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio demostraron su habilidad, su gusto y su maestría [...]”<sup>1301</sup>.

*La Época* señala también al igual que otras críticas la interpretación de la sonata de Raff y de las obras de la segunda parte del concierto.

“[...] En la primera parte gustó mucho la gran sonata (ob.78), de Raff, a maravilla interpretada por los Sres. Tragó y Fernández Arbós. Las muchas dificultades de ejecución que tiene esa obra- hasta anoche desconocida en Madrid- fueron salvadas con brío por ambos artistas.

A más de las obras consignadas en el programa de la segunda parte, y accediendo a las súplicas del auditorio, el Sr. Rubio ejecutó en el violoncello una *reverie*, de Schumann; el Sr. Tragó, en el piano, un *nocturno*, de Chopin, y un *scherzo* de Mendelssohn, y el Sr. Fernández Arbós una *leyenda*, de Wienawsky.

Los tres artistas fueron extraordinariamente aplaudidos.

Puso término a la velada el cuarteto en *sol menor* (ob.25) de Bramhs, que también obtuvo gran éxito y que fue primorosamente interpretado por los Sres. Arbós, Rubio, Gálvez y Tragó [...]”<sup>1302</sup>.

Otros periódicos como *El Resumen* o el *Liberal* realizan una crítica que describe de manera más general el desarrollo del concierto, sin ahondar en detalles referentes a la interpretación de las obras.

“[...] El público numeroso que llenaba las localidades, del que forma parte S. A. la Infanta Isabel, no se contentó con oír por duplicado el programa del concierto, obligando su repetición, sino que hizo por sus aplausos que el Sr. Rubio ejecutase en el violoncello una *réverie* de Schumann, el Sr. Fernández Arbós en el violín una leyenda de Wienawsky y el Sr. Tragó en el piano un nocturno de Chopin, todos los cuales refirieron frecuentes ovaciones, que pudieron probarles las numerosas simpatías de que gozan y lo bien acogidos que son esta clase de conciertos entre el público madrileño inteligente”<sup>1303</sup>.

“Al primer concierto de música clásica *di camera*, celebrado anoche, asistió un público en extremo numeroso.

Los Sres. Tragó, Arbós, Rubio y Gálvez, rayaron a extraordinaria altura en cuantas piezas ejecutaron, obteniendo siempre ruidoso y entusiastas aplausos.

No hay que detallar los números del programa, porque en todos ellos realizaron sus intérpretes verdaderas maravillas de ejecución.

Tragó, Rubio, Arbós y Gálvez despertaron tal frenesí en su auditorio, que se vieron precisados a ejecutar algunas otras composiciones, a más de las previamente anunciadas.

La concurrencia no se cansaba de oírles ni de celebrar aquel primoroso dechado de buen gusto, de delicada expresión y de exquisito sentimiento [...]”<sup>1304</sup>.

---

<sup>1301</sup> *El Globo*, año XV, nº 4888, sábado 23-III-1889.

<sup>1302</sup> *La Época*, año XLI, nº 13154, sábado 23-III-1889.

<sup>1303</sup> *El Resumen*, año V, nº 1469, sábado 23-III-1889.

<sup>1304</sup> *El Liberal*, año XI, nº 3578, sábado 23-III-1889, p. 3.

La segunda sesión tiene lugar el viernes 29 de marzo de 1889. En ella la *Sociedad di Camera* interpreta un programa dedicado íntegramente a Beethoven, uno de los compositores que más interés despertaba entonces entre el público madrileño. Este repertorio supuso que esta sesión fuera de las tres programadas, la que consiguió mayor afluencia de público. El programa de este segundo concierto era el siguiente:

“SALÓN ROMERO  
Viernes 29 de Marzo de 1889, a las nueve de la noche  
2.º CONCIERTO  
DE MÚSICA CLÁSICA *DI CAMERA*  
SESIÓN Beethoven  
PROGRAMA.  
PRIMERA PARTE

1.º Sonata en *La mayor* (obra 69) para piano y violoncello (1.ª vez)  
Allegro, ma non tanto.- Scherzo, allegro molto.-  
Adagio cantabile, Allegro vivace.  
Sres. TRAGÓ y RUBIO

SEGUNDA PARTE

2.º Gran Trío en *Si bemol* (obra 97) para piano, violín y violoncello (1.ª vez)  
Allegro moderato.- scherzo, allegro.- Andante cantabile,  
ma pero con moto.- Allegro moderato, Presto.  
Sres. TRAGÓ, ARBÓS y RUBIO.

TERCERA PARTE

3.º Cuarteto en *Mi menor* (obra 59 núm.2) para dos violines, viola y violoncello.  
Allegro.-Molto adagio.- Allegretto.- Finale, presto.  
Sres. ARBÓS, URRUTIA, GÁLVEZ Y RUBIO.  
El 3.º y último CONCIERTO se verificará el viernes 5 de Abril”<sup>1305</sup>.

Entre las obras interpretadas figuraba la *Sonata para violoncello y piano n.º 3 en la mayor* que se interpretaba por primera vez en Madrid. Obra compuesta entre 1807 y 1808 perteneciente al segundo periodo estilístico de Beethoven. La segunda obra del programa era el célebre *Trío n.º 7 en si bemol mayor op. 97* conocido como “El Archiduque”, que la agrupación interpretaría en posteriores ocasiones. Esta obra data de 1811 y pertenece también al periodo intermedio del compositor. La obra está dedicada al archiduque Rodolfo y representa la culminación de los tríos con piano de Beethoven. La extensión y expresividad de sus cuatro movimientos anuncian los grandes tríos con piano del siglo XIX. La importancia de esta composición fue apreciada por el auditorio que entre grandes muestras de aprobación pidió la repetición del *sherzo* (segundo tiempo) y el *andante cantabile* (tercer tiempo). Por último los músicos ejecutaron el *Cuarteto para cuerdas n.º 8 en mi menor op. 59, n.º 2*. Esta partitura corresponde al segundo de los tres cuartetos dedicados al conde Andrei Kirilovich Rasumovski. Los

---

<sup>1305</sup> Programa recogido en las *Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera*.

miembros de la sociedad di camera habían tocado ya en Oporto el tercero de estos cuartetos de cuerda conocidos como “Rasunovski”.

Las críticas periodísticas presentan comentarios muy favorables, poniendo de manifiesto el éxito alcanzado por los intérpretes. Guerra y Alarcón en *La Justicia* considera acertado el propósito de los intérpretes de dedicar una sesión íntegra a Beethoven.

“Los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia y Gálvez, organizadores de las audiciones de *música di camera*, que se están verificando con gran éxito en el Salón romero, concibieron el feliz propósito de consagrar una sesión a dar a conocer algunas obras del Miguel Ángel de la música, del gran Beethoven.

Componíase el programa de la sesión celebrada anoche de la sonata en *la mayor* (op.69), del gran trío en *si bemol* (op. 97), y del cuarteto en *mi menor*. [...]

La sonata proporcionó un gran éxito a los Sres. Tragó y Rubio.

Del hermoso *trío* se repitieron el *scherzo* y el *andante*, obteniendo al final los Sres. Tragó, Arbós y Rubio una de esas ovaciones que no se borran fácilmente de la memoria de los *amateurs*.

En cuanto al cuarteto bastará decir que los cuatro tiempos de que consta y la admirable manera como están desarrollados, colocan esta obra entre las más inspiradas y originales que escribió aquel gran músico.

Y que así es en efecto lo demostraron los aplausos con que fueron recibidos el *allegro*, el *molto adagio*, el *allegretto*, y el final, en que el entusiasmo del público llegó al frenesí<sup>1306</sup>.

*La Época* menciona la calurosa felicitación que la infanta Isabel dedicó a los intérpretes al término del concierto.

“[...] Consagrada la sesión a obras de Beethoven, fue realmente maravillosa la ejecución de la sonata en *la mayor* para piano y violoncello, por los Sres. Tragó y Rubio; el gran trío en *si bemol* para piano, violín y violoncello, por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, y el cuarteto en *mi menor* para dos violines, viola y violoncello, por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

De acceder a los deseos del público, hubiérase repetido todo el programa.

Alcanzaron honores el *scherzo* y el *andante cantábile* del gran trío.

S. A. la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel, que acompañada de los marqueses de Nájera asistió al concierto, felicitó a los Sres. Tragó, Arbós y Rubio al terminar aquella obra.

-No es posible- les dijo la augusta señora- que haya en parte alguna profesores que interpreten mejor que V.V. esta música sublime [...]”<sup>1307</sup>.

*El Globo* señala la buena acogida que el auditorio dispensó al trío de Beethoven y los comentarios favorables que despertó la ejecución del programa entre los concurrentes.

---

<sup>1306</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Diversiones públicas. Música clásica”, *La Justicia*, año II, nº 450, sábado 30-III-1889.

<sup>1307</sup> *La Época*, año XLI, nº 13151, sábado 30-III-1889.

“[...] Ejecutóse en la primera parte del programa la sonata en *la mayor*, obra 67, para piano y violoncello, no oída hasta ahora en Madrid; en la segunda, el gran trío en *si bemol*, para piano, violín y violoncello, y en la tercera, el cuarteto en *mi menor*, para dos violines, viola y violoncello. Dificilmente se puede elegir un programa más completo.

El gran trío es una obra colosal que se oye con admiración, y que servirá de modelo a cuantos se dediquen a componer música. Fueron repetidos el *scherzo* y el *andante cantabile*, y aplaudidos con frenesí los tiempos restantes. Esta obra, bien arreglada para grande orquesta, produciría en el público un efecto extraordinario.

Atrévase cualquiera de nuestros compositores, que no le han de escasear seguramente las alabanzas.

Los Sres. Tragó, Rubio, Arbós, Gálvez y Urrutia, encargados de la ejecución de las obras, merecieron primero, los aplausos del auditorio, y después de ser elogiados en los corrillos que los *dilettanti* forman durante los entreactos en el salón de fumar. Allí se hacían lenguas de la habilidad, del buen gusto y de la maestría de los jóvenes profesores, que saben enaltecer el arte honrando la memoria de los grandes clásicos [...]”<sup>1308</sup>.

*El Imparcial* valora positivamente la elección de las obras que componían el programa. Dentro del repertorio destaca la ejecución del segundo tiempo de la sonata para piano y violoncello y en especial la interpretación y la belleza compositiva del trío en *si bemol mayor*.

“[...] Dio principio el concierto con la sonata en *la mayor*, obra 69 del gran maestro, para piano y violoncello.

Los Sres. Tragó y Rubio ejecutaron por modo admirable todos los tiempos de esa hermosísima composición musical que fue con entusiasmo aplaudida por el público.

El *scherzo* agradó tanto que acaso hubiera habido necesidad de repetirlo si los espectadores no esperaran con gran impaciencia el gran trío en *si bemol*, obra 97, para piano, violín y violoncello.

Cuantos elogios se hagan tienen que resultar pálidos ante la magnificencia de aquella composición incomparable en que el primero de los músicos modernos ha hecho gala de sus portentosas facultades. El trío es realmente una obra genial de inspiración maravillosa. El *scherzo*, allegro, ha sido repetido entre nutridísimos aplausos; el *andante Cantabile*, que es acaso uno de los números en que más feliz ha estado Beethoven, ha merecido también los honores de la repetición. [...]

Figuraba en la tercera parte del programa el cuarteto en *mi menor* (op. 56 núm. 2) para dos violines, viola y violoncello. [...]

Es muy posible que los inteligentes prefieran el cuarteto al trío; pero el público, que no procede por reflexión y sí sólo por instinto artístico, y que aplaude aquello que más hondamente le impresiona, preferirá siempre el trío al cuarteto, sin perjuicio de reconocer y confesar que las bellezas de este último son superiores a todo encomio.

La velada, que terminó a las doce de la noche, ha parecido corta a cuantos asistieron a ella. El público tributó al salir justos elogios a los distinguidos concertistas que tomaron parte en el concierto de anoche, y que por la perfección con que han desempeñado su cometido merecen bien del arte”<sup>1309</sup>.

<sup>1308</sup> *El Globo*, año XV, n° 4895, sábado 30-III-1889.

<sup>1309</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 7852, sábado 30-III-1889.

*El Día* destaca prácticamente los mismos aspectos que la crítica anterior, aunque subraya a diferencia de ésta la interpretación del tercer y cuarto tiempo de la sonata para violoncello y piano.

“Pocas veces ha estado el Salón Romero más concurrido que anoche, y menos aún han salido los aficionados a la música clásica más satisfechos.

El concierto lo formaban tres obras de Beethoven, dos de ellas, la sonata en *la mayor* para piano y violoncello, y el gran trío en *si bemol* (obra 97) para piano, violín y violoncello, no tocadas en público, aunque sí conocidas de muchos compositores y aficionados, habituales concurrentes a las sesiones de música *di camera*.

La sonata, que recuerda en algunos momentos la delicadeza de la música de Mozart, tocáronla los Sres. Tragó y Rubio con exquisito esmero, expresando cuidadosamente todas las finuras de esta obra bellísima, sobre todo en el *adagio* y *allegro final*. Mucho aplaudió el público la sonata y a sus intérpretes; pero donde el entusiasmo no tuvo límites, fue en el gran trío. [...]

No diremos cómo tocaron los Sres. Tragó, Arbós y Rubio aquellas maravillosas filigranas, porque bien lo dijo el auditorio haciéndoles repetir dos de los cuatro tiempos del trío, y hubiera pedido la repetición de los cuatro, a no ser por consideración a los artistas, pues apenas recordaba haber oído en el Salón Romero obra más bella y mejor interpretada.

El cuarteto en *mi menor*, para dos violines, viola y violoncello, no es ciertamente menos hermoso que el trío; pero ya lo conocía gran parte del público, que admiró la ejecución irreprochable a cargo de los Sres. Arbós, Urrutia, Rubio y Gálvez [...]<sup>1310</sup>.

Para la tercera sesión, celebrada el viernes 5 de abril de 1889, se escogieron obras de compositores del área germana como Schumann, Schubert y Brahms, del que se interpretó su *Quinteto en fa menor op. 34 para piano y cuerdas*. Esta obra se tocaba por primera vez en Madrid. A pesar de la novedad que el quinteto suponía en el programa, algunos sectores de la crítica y el público no acabaron de entender la factura compleja de la composición; y un sector de los oyentes deseaba una segunda audición de ésta para poder apreciarla mejor. El *Cuarteto de cuerda en la menor* de Schumann, obra que inauguraba el concierto, es el primero de los tres cuartetos que componen el opus 41 del autor. Su interpretación agradó al auditorio, que pidió la repetición del tercero de sus tiempos. La sesión finalizaba con la ejecución del *Trío n° 1 en si bemol mayor op. 99, D. 898* de Schubert, obra que la *Sociedad di Camera* ya había interpretado en Oporto al igual que el quinteto de Brahms. Este es el programa de la sesión que publica la prensa:

“Programa del concierto de música clásica *di camera* que mañana, a las nueve de la noche, se verificará en el Salón Romero:

PRIMERA PARTE:

1.º Cuarteto en *la menor* (obra 41) para dos violines, viola y violoncello, Schumann: Introduziona, andante espressivo, Allegro.- Scherzo, presto.- Adagio.-Presto.

<sup>1310</sup> *El Día*, nº 3202, sábado 30-III-1889.

Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

SEGUNDA PARTE:

2.º Quinteto en *fa menor* (obra 34) para piano, dos violines, viola y violoncello (primera vez), Brahms: Allegro non troppo.- Andante un poco adagio.- Scherzo, allegro.- Finale poco sostenuto. Allegro non troppo.

Por los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

TERCERA PARTE:

3.º Trío en *si bemol* (obra 99) para piano, violín y violoncello, Schubert: Allegro moderato.- Andante un poco mosso.- Scherzo. Rondó.- Allegro vivace.

Por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio”<sup>1311</sup>.

Los periódicos madrileños emiten opiniones diversas sobre las composiciones del programa. *La Correspondencia de España* no muestra un criterio muy favorable sobre el cuarteto de Schumann y el quinteto de Brahms.

“[...] El número primero del programa, cuarteto en *la mayor* (op.41) para dos violines, viola y violoncello, de Schumann, gustó bastante, sobre todo el *adagio*, que es claro y agradable, y donde los Sres. Arbós y Rubio tuvieron mucha fortuna teniendo que repetirlo

Aunque Schumann no se afina a nuestros oídos ni se amolda a nuestro sentimiento, a pesar de su mérito, que no le negaremos, este cuarteto es de los que el ilustrado auditorio cuartetista oye con más agrado sin llegar a seducirle.

El segundo número, quinteto en *fa menor* (ob.34) para piano, dos violines, viola y violoncello, del director de la capilla imperial de Viena, Brahms, que por primera vez se ejecutaba en público, es como ya sabíamos, una obra bien hecha y que se ejecutó bien, pero no arrebató ni creemos que arrebatará nunca, no obstante de que se hizo repetir el *andante un poco adagio*.

Gusta en general más inspiración, más delicadeza y sentimiento y menos energía y cálculo; arte, no ciencia.

Cerró la noche el bellissimo y sentido trío en *si bemol* (ob.99) para piano, violín y violoncello de Schubert, que siempre se oirá con gusto y en que Tragó estuvo brillante y Arbós emuló con él [...]”<sup>1312</sup>.

*El Día* reconoce el mérito compositivo del quinteto de Brahms; sin embargo comenta que resulta compleja de entender la estructura de esta obra novedosa con sólo la audición del día de su estreno.

“[...] La novedad era el quinteto de Brahms, oído con extraordinario interés, porque su autor tiene justa fama de ser en la actualidad el primer compositor de música *di camera*. Y el quinteto lo demuestra, porque lo grandioso del estilo se impone desde luego al auditorio, a pesar de la dificultad de entender a la primera audición una obra originalísima en las ideas y en la factura. El *andante* fue repetido, y acaso lo hubiera sido también el *scherzo*, a no ser por la forma extraña de su terminación, que sorprendió hasta a los más inteligentes.

Inútil es repetir que los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Rubio y Gálvez tocaron anoche con la maestría de consumados artistas, porque con esto cuenta de antemano el escogido público de estos conciertos.

S. A. la infanta doña Isabel felicitó a los artistas terminado el quinteto”<sup>1313</sup>.

<sup>1311</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7857, jueves 4-IV-1889.

<sup>1312</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, nº 11328, domingo 7-IV-1889.

<sup>1313</sup> *El Día*, nº 3209, sábado 6-IV-1889.

*El Imparcial* dedica comentarios más favorables sobre las obras de Schumann y Brahms. Califica al quinteto como composición magistral, aunque el público no haya comprendido la estructura de alguno de sus tiempos. Menciona que los tiempos de esta obra que obtuvieron una mayor acogida del público fueron el segundo y el tercero.

“El tercero y último concierto de música di camera celebrado anoche por los Sres. Tragó, Fernández Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio ha confirmado una vez más la justa reputación que dichos señores disfrutaban como artistas notabilísimos. [...]

El cuarteto en *la menor* (op. 41) para dos violines, viola y violoncello, de Schumann, ha gustado mucho; el adagio fue repetido y el *presto* de una gran delicadeza lo hubiera sido también si no se temiese fatigar a los artistas y prolongar desmesuradamente el espectáculo.

Había bastante curiosidad de conocer el quinteto en *fa menor* (op. 34) para piano, dos violines, viola y violoncello, de Brahms.

Puede asegurarse desde luego que es una composición magistral por más que una buena parte de los espectadores no haya apreciado sus incontrastables bellezas. Para hacerlo no basta una sola audición ni aún a aquellos que por razones del oficio están acostumbrados a desentrañar rápidamente los secretos del arte. Es la del quinteto de Brahms una música de factura extraña para nosotros. Como en alguno de sus tiempos faltan los acostumbrados compases finales, muchos espectadores creyeron que la obra había sido truncada deliberadamente.

El andante, un poco adagio y el *scherzo allegro*, fueron los mejor comprendidos por la concurrencia, que aplaudió unánimemente. Los artistas encargados de ejecutar el quinteto, que llegará a ser una de las obras predilectas del público amante de la buena música, dieron muchísimo relieve a las bellezas que atesora.

Terminó el concierto con el trío en *si bemol* (op. 99), para piano, violín y violoncello, de Schubert, que obtuvo el éxito lisonjero de siempre [...]<sup>1314</sup>.

Guerra y Alarcón en *La Justicia* es otro de los críticos que elogia la selección de este repertorio. También destaca la interpretación fiel al estilo compositivo de los autores de los miembros de la Sociedad di Camera.

“[...] El cuarteto de Schumann, escrito para dos violines, viola y violoncello, es de una dificultad inmensa. [...]

Por eso figura en primera línea en el repertorio de los concertistas de música *di camera*; y él solo, si otras obras no hubiera legado a la posteridad, bastaría para asegurar la reputación de un maestro.

El éxito que obtuvo anoche demuestra una cosa: que va abriéndose camino entre los *amateurs*, lo cual prueba lo mucho que progresamos en el buen gusto musical.

Como ejecutaron los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio esta maravillosa obra, es imposible decirlo, porque además de la perfección en los detalles, penetraron con su inteligencia en el fondo del pensamiento del autor de la música que interpretaban. [...]

La gran novedad de la noche era el quinteto en *fa menor*, de Brahms, para piano, dos violines, viola y violoncello. [...]

Tiene el quinteto de Brahms tales rasgos de genialidad, frases tan vehementes y modulaciones tan características, que hacen de esta obra una página grandiosa de la música clásica. La frase amplia, clara, acusa, un cierto carácter melancólico y muy expresivo, que conviene con la estructura general de la obra. Hay en el *allegro* formas muy superiores a los medios de ejecución conocidos y empleados por el arte. El *andante* es un alarde magnífico de genio, riquísimo en modulaciones y cambios,

---

<sup>1314</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7859, sábado 6-IV-1889.



vivísimo, apasionado y brillante. El *scherzo* tiene una frase maravillosa que ella sola retrata al autor. El *finale* corresponde a los tiempos anteriores, y bien puede asegurarse que en cuanto a trabajo de maestro, franqueza de inspiración y rasgos de genio avasallador y grande, pocas obras habrá que le igualen.

Los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, interpretaron el quinteto de Brahms de manera magistral. Demostraron ser artistas en la verdadera acepción de la palabra, de los que pertenecen al grupo de los pocos que alcanzan a interpretar la música de los grandes maestros, desapareciendo ellos para que las obras resulten tales como son, que no se preocupan de buscar aplausos, obteniéndolos siempre por modo natural y sencillo.

Salieron no sólo airosos sino con éxito, y obteniendo una de las ovaciones más serias que han obtenido los concertistas de música *di camera*.

Bien quisiéramos disponer de mucho espacio, y ocuparnos en decir alguna cosa del *trío* en *si bemol*, de Schubert, [...] merece especial atención, siquiera por la novedad del estilo.

En este género de composiciones, es Schubert maestro inimitable, y entre las mejores puede contarse el *trío* de anoche.

Fue dicho por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio con gran naturalidad y dando a todas las frases su verdadero carácter, por completo ajustados a la índole de la composición y estilo del autor [...]<sup>1315</sup>.

*La España Artística* centra el contenido de su crítica en el estreno del quinteto de Brahms. Califica a esta composición como moderna y agradece a los cuartetistas que hayan presentado esta obra al público madrileño. La reseña concluye con elogiosos comentarios a la irreprochable ejecución de los intérpretes, anunciando que el sábado día 13, sin duda gracias a la buena acogida del público a la nueva sociedad, se verificaría un concierto extraordinario, en el que se repetiría el famoso Trío en *si bemol mayor* de Beethoven.

“La tercera y última sesión de música clásica *di cámara*, verificóse el viernes con un lleno completo.

La gran atracción del concierto la constituía el quinteto en *fa* menor (obra 34) de Brahms, que se ejecutaba por primera vez.

Se aparta por completo esta obra de los moldes del género, sin dejar de ser importante y meritísima.

El *Andante un poco Adagio*, revela un tinte marcadamente dramático; las ideas musicales allí contenidas, pugnan por salirse de las limitaciones del quinteto; los procedimientos, esencialmente *modernos* y de que hace gala el compositor, exigen los variados y nutridos elementos de que la orquesta dispone; la factura de toda esta obra, ya lo hemos dicho, resulta muy *moderna*; el *scherzo* no se parece en nada a lo oído en esta clase de obras; ni el tiempo, ni el ritmo obedecen al molde vulgar de este género de composiciones.

El final *Allegro non troppo*, es realmente bellissimo.

Dignos del mayor aplauso son los distinguidos solistas que forman esta sociedad por habernos dado a conocer esta obra.

El cuarteto de Schumann, (ob.41), y el trío en *si bemol* (ob.99) de Schubert, componían el resto del concierto, formando artístico contraste con la obra anteriormente citada.

La ejecución, irreprochable por parte de los señores Tragó, Arbós, Rubio, Gálvez y Urrutia

---

<sup>1315</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Concierto de música clásica”, *La Justicia*, año II, nº 457, sábado 6-IV-1889.

El sábado 13 se verificará un concierto extraordinario en el que se repetirá el famoso *trío en si b* de Beethoven. Será un sábado de gloria [...]»<sup>1316</sup>.

La sesión extraordinaria fuera de abono fue uno de los conciertos a los que acudió mayor afluencia de público, debido en parte a las múltiples invitaciones que remitió la Sociedad. Este por ejemplo es el contenido de una de las tarjetas que José Tragó entregaba al portero del local para que facilitase la entrada a los compañeros del Conservatorio y a sus alumnos. “Sra. de Mulier, D. Cándido Peña, D. Salvador Bustamante- a éstos butaca y a los discípulos que se presenten de mi clase billete de entrada. Siempre afectísimo. José Tragó. Calle de Recoletos, 19, pral.”<sup>1317</sup>.

Para la ocasión los intérpretes presentan una obra novedosa para el auditorio madrileño. Dicha composición era el cuarteto op. 9 nº 3 de Beethoven, perteneciente a la serie de los tres cuartetos “Rasunovsky”. Los cuartetistas ya habían tocado esta obra en Oporto, sin embargo todavía no había sido mostrada en la capital de España. La segunda parte del programa albergaba el *Cuarteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor op. 47* de Schumann, obra ya conocida en Madrid pues había sido ejecutada por la Sociedad de Cuartetos de Monasterio. Finalizaba la sesión el *Trío en si bemol mayor “Archiduque”* de Beethoven, que tanto éxito había obtenido en la sesión dedicada al compositor alemán.

“Programa del concierto extraordinario de música clásica *di camera* que, el sábado próximo, a las nueve de la noche, se celebrará en el Salón- Romero:

PRIMERA PARTE:

1.º Cuarteto en *do mayor* (op. 59, núm. 3), para dos violines, viola y violoncello: Introducción, Allegro vivace- Andante con moto quasi allegretto.- Menuetto, gracioso- Allegro molto, Beethoven.

Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

SEGUNDA PARTE:

2.º Cuarteto en *mi bemol* (op. 47), para piano, violín, viola y violoncello: Sostenuto assai, Allegro ma non troppo- Scherzo molto vivace- Andante cantabile.- Finale, vivace. Schumann.

Por los Sres. Tragó, Arbós, Rubio y Gálvez.

TERCERA PARTE:

3.º Gran trío en *si bemol* (op. 97), para piano, violín y violoncello: Allegro moderato- Scherzo, allegro- Andante cantabile, ma pero con moto- Allegro moderato, presto. Beethoven.

Por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

Los abonados a los tres últimos conciertos tendrán reservadas sus localidades hasta las siete de la tarde de hoy”<sup>1318</sup>.

<sup>1316</sup> *La España Artística*, año II, nº 41, lunes 8-IV-1889, p. 2.

<sup>1317</sup> Tarjeta recogida en las *Actas de la Primera Serie de conciertos de la Sociedad di Camera*.

<sup>1318</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7864, jueves 11-IV-1889.

La calidad de la interpretación obligó a repetir varios de los tiempos de las obras. Del cuarteto para cuerdas de Beethoven se repitió el *andante con moto quasi allegretto* (segundo tiempo); del cuarteto de Schumann el *scherzo: molto vivace* (segundo tiempo) y el *andante cantabile* (tercer tiempo); y del trío para piano violín y violoncello de Beethoven el *scherzo allegro* (segundo tiempo) y el *andante cantabile ma pero con moto* (tercer tiempo). Esta sesión obtiene, al igual que las precedentes, críticas bastantes positivas. *El Día* destaca en líneas generales la selección de las obras y la brillante ejecución de las mismas.

“Brillante término tuvieron anoche las sesiones de música clásica organizadas por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio. Tres obras selectas entre las mejores tocadas con singular acierto, excitaron el entusiasmo del auditorio hasta el punto de pedir y obtener repeticiones de varios tiempos en todas ellas.

La hermosura y grandeza del cuarteto en *do mayor*, de Beethoven, la fina y poética elegancia del en *mi bemol* (obra 47) de Schumann, y esa maravillosa granizada de perlas que forma el gran trío en *si bemol* de Beethoven, resaltaron en una ejecución perfectísima que honra a los tres citados artistas y a los Sres. Urrutia y Gálvez, que con ellos compartieron los ruidosos aplausos, tanto más halagüeños cuanto que los prodigaba el público más inteligente en música que se reúne en esta corte.

S. A. la infanta doña Isabel, cuya competencia es bien conocida, felicitó a los jóvenes y eminentes artistas, honra de su patria y del arte que profesan”<sup>1319</sup>.

*El Imparcial* realiza también una crítica general en la que valora la labor de los miembros de la Sociedad di Camera en la difusión de éste género musical.

“Necesitaríamos mucho mayor espacio y más tiempo del que disponemos para reseñar puntualmente la cuarta y última sesión de música *di camera* dada anoche por los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

Diremos, sin embargo, que de las tres obras que estaban en el programa fueron repetidos casi todos los tiempos entre aplausos y ovaciones que parecían no tener fin.

Al precioso cuarteto en *do mayor*, de Beethoven, siguió el originalísimo cuarteto en *mi bemol*, de Schumann, y vino, por último, el monumental gran trío en *si bemol*, de Beethoven, dado a conocer en Madrid por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, a quienes el auditorio premió anoche con una serie de ovaciones y la infanta doña Isabel con plácemes muy sinceros.

El público era tan numeroso y distinguido como de costumbre.

La música clásica *di camera* es ya una necesidad para los *dilettanti* madrileños, entusiasmados anoche al ver cómo la nueva generación española sigue el movimiento europeo y se coloca al lado de los más notables artistas del mundo”<sup>1320</sup>.

El crítico de *La Correspondencia de España* vuelve a opinar de manera negativa sobre las composiciones de Schumann, al que califica como “enrevesado maestro”.

---

<sup>1319</sup> *El Día*, nº 3217, domingo 14-IV-1889.

<sup>1320</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7867, domingo 14-IV-1889.

Realiza comentarios favorables sobre la interpretación de los músicos, destacando en particular la actuación de Tragó en el trío de Beethoven.

“[...] Del número segundo, cuarteto en *mi bemol* (obra 47) para piano, violín, viola y violoncello, de Schumann, que tanto dividió la opinión de los maestros, críticos y periodistas la primera vez que lo ejecutó allí el Cuarteto-Monasterio, se hubieron de repetir: el *scherzo, molto vivace* y el *andante cantabile*, que es de sentimiento, y de lo más claro de este enrevesado maestro, siendo muy aplaudidos los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio.

Por último, el tercer número, y el de la noche, gran trío en *si bemol* (ob. 97) para piano, violín y violoncello, de Beethoven (segunda vez), por los Sres. Tragó, que estuvo inmejorable, y Arbós y Rubio, que estuvieron muy bien, fue preciso repetir el original *scherzo, allegro*, y el elegante y hermoso *andante cantabile, suave pero con moto*.

La sesión fue, a nuestro juicio, la más ensayada y más sentida y acertada de las cuatro anteriores, y los actuantes recibieron, a más de los aplausos generales, las felicitaciones de maestros, críticos y periodistas”<sup>1321</sup>.

Guerra y Alarcón manifiesta en *La Justicia* una opinión favorable hacia Schumann que contrasta con la crítica anterior. Describe en profundidad las características musicales de las obras que componen el programa, y también escribe comentarios benévolos sobre la ejecución de los intérpretes.

“[...] Constituía la primera parte del programa el cuarteto en *do mayor* (obra 59, núm.3) para dos violines, viola y violoncello, de Beethoven; al igual de otras muchas obras del autor, este cuarteto es una composición de gran mérito y efecto; en él desarrolla todos los recursos de su genio poderoso, dando gallardas muestras de su inagotable potencia creadora. [...]

La interpretación de esta obra, encomendada a los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, fue primorosa, sobre todo el *andante con moto quasi allegretto*, que hubo de ser repetido en medio de grandes aplausos. Todos, en sus respectivas frases, demostraron naturalidad en el decir, expresando con gran respeto la música del autor que interpretaban.

En el segundo lugar del programa figuraba una de las composiciones más bellas y perfectas en el género de música *di camera*, una de aquellas obras que bastan por sí solas para hacer la gloria de un maestro: el cuarteto en *mi bemol* (obra 47) para piano, violín, viola y violoncello, de Roberto Schumann. [...]

Como forma nada puede encontrarse más elegante y original que todo este cuarteto verdaderamente maravilloso. En él hay gran variedad de modulaciones, cantos magníficos y grandiosos, frase apasionada y tal suma de delicadezas y novedades, que pudiera muy bien asegurarse que se sale del modelo hecho para este género de música. El compositor huye de las imitaciones; sigue en cuanto a la estructura la manera consagrada; pero en el modo de llenar esta forma, en lo que se refiere al desarrollo del pensamiento y de la idea, Schumann es enteramente nuevo. [...]

Los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio dijeron con tal maestría la obra de Schumann, que tuvieron necesidad de repetir el *scherzo* y *andante cantabile*.

El gran trío en *si bemol* (obra 97) para piano, violín y violoncello, de Beethoven, cerraba el programa de tan hermoso concierto.

Este trío es una composición musical de extraordinario mérito, ya se considere en conjunto y en cuanto a la idea que la informa, ya se mire la riqueza de los detalles, los primores del estilo y aquella manera de revelarse el genio avasallador e inmenso de Beethoven.

---

<sup>1321</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, nº 11336, lunes 15-IV-1889.

La ejecución de los Sres. Tragó, Arbós y Rubio correspondió a la grandeza de la obra. Merecieron ser repetidos el *scherzo* y el *andante*, y a no ser por lo avanzado de la hora, se hubiera repetido también el tiempo final”<sup>1322</sup>.

Otros diarios madrileños hacen reseñas mucho más breves sobre la función. Este es el caso de *La España Artística* que felicita a los intérpretes por la brillante campaña artística realizada.

“La última sesión extraordinaria de música *di camera* se verificó el sábado con un lleno completo.

Satisfechos pueden estar los distinguidos concertistas de la brillante campaña llevada a cabo en el corto número de sesiones celebradas, y mucho más del digno remate puesto a ellas en el último concierto. [...]

Abundaron las repeticiones, menudearon los aplausos y los elogios eran tan unánimes como merecidos, por la precisión y delicadeza con que fueron ejecutadas aquellas obras.

Los Sres. Arbós, Tragó y Rubio conquistaron muchísimos aplausos, deseando el público que no se retrase la ocasión de prodigárselos de nuevo”<sup>1323</sup>.

*La Ilustración Musical Hispano Americana* dedica a los concertistas Tragó, Arbós y Rubio una reseña biográfica sobre su trayectoria artística. Estos datos biográficos van acompañados de un grabado, que la publicación inserta entre sus páginas a modo de homenaje por la buena temporada realizada<sup>1324</sup>.



ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS, AGUSTÍN RUBIO. JOSÉ TRAGÓ Y ARANA.  
CONCERTISTAS ESPAÑOLES DE VIOLÍN, VIOLONCELLO Y PIANO.

<sup>1322</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Música clásica. Concierto extraordinario”, *La Justicia*, año II, nº 465, domingo 14-IV-1889.

<sup>1323</sup> *La España Artística*, año II, nº 42, lunes 15-IV-1889, p. 2.

<sup>1324</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año II, nº 31, 23-IV-1889, p. 58.

Al término de la primera serie de conciertos varios amigos y admiradores de los intérpretes celebraron un banquete en su honor el 15 de abril en el Café Inglés. Entre los comensales se encontraba el Conde de Morphy, que presidía la mesa, Bretón, Manuel del Palacio, Agudo, Cuenca, Lhardy, Larrauri, Perea, Pradilla, Torá, Comba, Navas y los periodistas Guerra y Alarcón, redactor de *La Justicia*, Gracia de *La Ilustración Musical* de Barcelona y E. Martínez de *El Imparcial*, entre otros.

“[...] Antes, en y después del banquete reinó gran cordialidad y animación entre los comensales, quienes no brindaron de palabra ni por escrito, pero hicieron *in mente* los votos más entusiastas por que los Sres. Tragó, Urrutia, Gálvez, Arbós y Rubio alcancen nuevos triunfos para el arte español. Manuel del Palacio recitó algunas de sus últimas y más notables composiciones poéticas, y fue por todos aplaudido y felicitado”<sup>1325</sup>.

#### **6.2.4. Otros conciertos al término de la primera serie. El concierto en el Palacio Real de Madrid.**

Durante el mes de mayo de 1889 Tragó, Arbós y Rubio van a ofrecer dos conciertos privados en otros escenarios diferentes al del Salón Romero. El primero de ellos tiene lugar el 8 de mayo en la Saleta del Palacio Real de Madrid. En esta ocasión los miembros de la Sociedad di Camera actúan acompañados del tenor Julián Gayarre y con la colaboración de Mariano Vázquez como director de orquesta. El programa del concierto se inauguraba con el primer tiempo *Allegro moderato* del *Trío op. 99* de Schubert interpretado por Tragó, Arbós y Rubio. Sucedian a esta obra una serie de composiciones interpretadas de manera solística. Los miembros de la Sociedad di Camera seleccionaron para la ocasión obras que ya habían interpretado en sus conciertos anteriores en Portugal y Madrid, como la *Rêverie* de Schumann y la *Gavotte op. 42, n° 2* de Fitzenhagen, ejecutadas por Agustín Rubio.

Arbós tocó ante el ilustre público varias composiciones de Sarasate que formaban parte de su repertorio habitual como el *Nocturno en mi bemol* de Chopin, arreglado por el violinista navarro, los *Aires Bohemios* y el *Zapateado*. También ejecutó obras de artistas extranjeros como la *Leyenda* de Wieniawski y el *Ave María* de Gounod junto a Gayarre. Tragó intervino en tres ocasiones en el concierto. En ellas interpretó la

---

<sup>1325</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 7869, martes 16-IV-1889. También recoge esta noticia *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año II, n° 31, 23-IV-1889, p. 64.

parte de piano del *Trío* de Schubert, una *Rapsodia* de Liszt y la *Berceuse en re bemol mayor op. 57* de Chopin, obra que había tocado en otros conciertos dados como solista a finales de los ochenta. Como representante del repertorio vocal estaba el famoso tenor Julián Gayarre al que suponemos que acompañaría en sus intervenciones una orquesta dirigida por Mariano Vázquez, antiguo director de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Gayarre eligió un repertorio en el que predominaban arias italianas decimonónicas como *Il Giuramento* de Mercadante, *La Favorita* de Donizetti o *Preghiera* de Gordiniani. El tenor también ejecutó algunas composiciones francesas como un aria de *Los Pescadores de Perlas* de Bizet y el *Ave María* de Gounod<sup>1326</sup>.



*Programa  
del Concierto que ha de tener lugar  
en el Real Palacio,  
el día 8 de Mayo de 1889.*

1<sup>ª</sup> PARTE.

- |   |              |
|---|--------------|
| 1. <i>Primer tiempo del Crio en si b.<br/>por los S<sup>tes</sup>. Cragó, Arbis y Rubio</i> | } Schubert   |
| 2. <i>Romanza de "Il Giuramento"<br/>por el Sr. Gayarre</i>                                 | } Mercadante |
| 3. <i>Rapsodia húngara.<br/>por el Sr. Cragó</i>  | } Liszt      |
| 4. <i>Romanza de "I Pescatori di Perle"<br/>por el Sr. Gayarre</i>                          | } Bizet      |
| 5. { a. <i>Nocturno, por el Sr. Arbis</i>   | } Chopin     |
| b. <i>Aires bohemios, por el mismo</i>  | } Sarasate   |

2<sup>ª</sup> PARTE.

- |   |                |
|---|----------------|
| 1. { a. <i>Reverie, por el Sr. Rubio</i>                  | } Schumann     |
| b. <i>Sarvete, por el mismo</i>                           | } Filtzenhagen |
| 2. <i>Preghiera, por el Sr. Gayarre</i>                   | } Gordiniani   |
| 3. { a. <i>Leyenda, por el Sr. Arbis</i>                  | } Wieniawski   |
| b. <i>Capateado, por el mismo</i>                         | } Sarasate     |
| 4. <i>Romanza de "La Favorita"<br/>por el Sr. Gayarre</i> | } Donizetti    |
| 5. <i>Berceuse, por el Sr. Cragó</i>                      | } Chopin       |
| 6. <i>Ave María<br/>por el Sr. Gayarre y el Sr. Arbis</i> | } Gounod       |

*Maestro Director, Don Mariano Vázquez.*

*L. de Laca - Hueras, 7*

<sup>1326</sup> Programa del concierto en el Palacio Real celebrado el 8 de mayo de 1889. Reinado Alfonso XIII. Sección Conciertos. Caja 8740/3. Archivo del Palacio Real de Madrid.

El concierto se celebró en el Palacio Real a las nueve de la noche. Las instrucciones de la mayordomía del Real Sitio explicaban que durante la primera parte del concierto se serviría a los ilustres invitados un té. Para acudir al evento había que seguir una etiqueta. Los señores debían vestir de frac, los militares de uniforme, las señoras de escote, como era habitual en las veladas celebradas al anochecer, y el servicio de uniforme. A pesar del carácter privado de la velada el auditorio era bastante numeroso, ya que se habían invitado alrededor de 400 personas. Este era el contenido de una de las tarjetas de invitación que el Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor del Palacio Real, enviaba a las personas invitadas.

“Mayordomía Mayor de S. M.  
Tengo la honra de invitar a V. \_\_\_\_\_ por orden de S. M. la Reina Regente a  
Té que se servirá en sus Reales habitaciones, el día 8 del actual a las nueve de la noche.  
Palacio 6 de mayo de 1889  
El Marqués de Santa Cruz”<sup>1327</sup>.

Entre los asistentes figuraban las personalidades más distinguidas de la política, del ejército y de la nobleza. La lista de convidados comenzaba el Presidente del Consejo, Mateo Sagasta, y todos los Ministros de la Corona. A continuación estaban los Presidentes del Congreso y del Senado, los Capitanes Generales del Ejército, los Caballeros del Toisón de Oro, entre los que se encontraba Antonio Cánovas del Castillo, las Damas de la Reina, un numeroso grupo de Gentiles hombres Grandes, los Jefes de Palacio, los Ayudantes del Cuarto militar, los Gentiles hombres del Interior, las Autoridades de Madrid, como el Gobernador Civil de la Provincia y el Alcalde, los embajadores, las Damas de Almohada, la Servidumbre, Oficiales mayores de Alabarderos y Jefes de la Escolta Real y otros particulares. Esta lista se veía ampliada ya que muchos de los invitados iban acompañados por sus respectivos cónyuges<sup>1328</sup>.

---

<sup>1327</sup> Reinado Alfonso XIII. Sección Conciertos. Caja 8740/3. Archivo del Palacio Real de Madrid.

<sup>1328</sup> *Ibidem*. “Lista de las personas invitadas al Té verificado en el Real Palacio el día 8 de Mayo de 1889 a las nueve de la noche. Ministros de la Corona y sus Sras.: Presidente del Consejo (Sagasta) y Señora, Ministro de Estado (Vega Armijo) y Señora, Ministro de Gracia y Justicia (Canalejas) y Señora, Ministro de la Guerra (Chinchilla), Ministro de Marina (Rodríguez Arias) y Señora, Ministro de Hacienda (González), Ministro de la Gobernación (Capdepcón) y Señora, Ministro de Fomento (Higuera) y Señora, Ministro de Ultramar (Becerra); Presidentes de los Cuerpos Colegisladores y sus Sras: Presidente del Senado (Marqués de la Habana), Presidente del Congreso (Martos) y Señora; [...] Caballeros del Toisón de Oro y sus Sras: Duque de Marchena y Señora, Conde de Puñorrostro y Señora (se la convida como Dama), Duque de Fernán Nuñez y Señora (se la convida como Dama), Marqués de Molins y Señora (se la convida como Dama), Don Antonio Cánovas del Castillo y Señora, Marqués de Barzanallana, Marqués de Reinosa, Marqués de Corvera; [...] Gentiles hombres Grandes y sus Señoras: Duque de Abrantes, Conde Vdo. De Revillagigedo, Marqués de S. Esteban, Marqués de Campo Real, Conde del Real, Sra. Dama, Conde de Gavia, Duque de Rivas y señora, [...]; Autoridades de Madrid: Capitán General de Castilla la Nueva, Gobernador Civil de la provincia, Alcalde Sr. Presidente del Ayuntamiento [...]; Embajadores y



El diario *La Época* realiza una reseña en la que comenta el desarrollo del concierto. Relata el ambiente de la velada nombrando alguna de las personalidades asistentes y describiendo los elegantes atuendos de algunas damas presentes. El periódico señala el éxito obtenido por los concertistas; triunfo que el público no pudo premiar con aplausos ya que estaban prohibidos por la etiqueta palatina.

“En la saleta del Regio Alcázar se verificó anoche el anunciado concierto.

Aunque las invitaciones para la fiesta no fueron muchas, la concurrencia era brillantísima y bastante numerosa. Entre ella veíase a casi todas las damas de S. M., las señoras de los Ministros de la Gobernación y de Marina, los Consejeros de la Corona, los Presidentes de las Cámaras y de los altos tribunales, los señores Cánovas, Conde de Toreno, Duque de Tetuán, Marqueses de Molins y de Reinos y de Sardeal, Conde de Casa-Valencia, General Cassola, los Embajadores de Austria, Italia, Francia e Inglaterra, Grandes de España y diplomáticos en buen número.

En primera fila tenían señalados lugares preferentes las personas de la familia Real, los Condes de Caserta y sus hijos.

S. M. vestía rico traje negro, luciendo joyas de brillantes, S. A. la Infanta D<sup>a</sup> Isabel también ostentaba alhajas de subido mérito.

Su augusta hermana la Infanta D<sup>a</sup> Eulalia lucía *toilette* color de rosa.

De tonos encarnados era el vestido de la Condesa de Caserta.

La velada musical fue muy brillante.

Los concertistas Sres. Fernández Arbós y Rubio interpretaron, con su habitual maestría, varias obras de Shubert, Liszt, Chopin, Schumann, Wieniawski, Sarasate y Gounod, Gayarre lució su voz magnífica en una romanza de Mercadante, en la de *I pescatori di perle* en la *Plegaria* de Gordigiani y en el *Spirto gentil*.

Como la etiqueta de Palacio prohíbe aplaudir a los artistas, no oyeron las ovaciones que otras veces. Sin embargo, el entusiasmo del público tradújose algunas veces en significativos murmullos.

En el intermedio de la primera a la segunda parte sirviese a los invitados un exquisito refresco. La fiesta concluyó a la una de la madrugada”<sup>1329</sup>.

Días más tarde, el 18 de mayo, los tres concertistas participan en un concierto privado en la Embajada de Francia. La velada musical se celebró al término de una comida en el consulado a la que habían asistido personalidades de la política y de la alta sociedad española. Tragó fue el encargado de inaugurar el concierto con la ejecución de un *Nocturno* de Chopin y la *Pasquinade* de Gottschalk. A continuación Arbós, Rubio y Tragó tocaron nuevamente el *Trío op. 99 en si bemol mayor* de Schubert. En la sesión también participaron la Marquesa de Bolaños, que cantó un aria de *Las bodas de Fígaro*

---

sus Señoras: Nuncio Apostólico de Su Santidad, Embajador de la República Francesa y Señora, Embajador de Austria-Hungría, Embajador de Inglaterra, Embajador de Italia y Señora, Embajador de Alemana y Señora, Introdutor de Embajadores; [...] Servidumbre: Condesa de Sorrondegui, dama particular de S. M., Tenienta Aya de S. M. el Rey, Baronesa Baseli, Institutz de S.S. A.A., Srta. De Server, Carmarera de S.S. A.A., Doctor Riedel, Médico particular de S. M, Médico de guardia el día 8, Marquesa de Nágera [...]”.

<sup>1329</sup> *La Época*, año XLI, n<sup>o</sup> 13190, jueves 9-V-1889.

de Mozart, la Marquesa de Acapulco interpretando un *Aire indio* y la Condesa de Morphy.

“Anoche se celebró en la Embajada francesa una comida, a la que asistieron el Ministro de Marina y su esposa; el Presidente del Senado, Sr. Marqués de la Habana, con sus hijas, la Duquesa de Bivona y la Condesa de Torrejón, y su nieto D. Tristán Álvarez de Toledo; los Barones de Weissweiller, Mr. Bäuer, la Marquesa de Acapulco y su hija Iza, el Conde y la Condesa D’Arlot, Mad. Mennier, el marqués de Casa-Laiglesia, los Sres. Tragó, Fernández Arbós y Rubio y algunas otras personas.

Dicho se queda que, estando presentes los notables concertistas cuyos nombres acabamos de escribir, después de la comida se organizó, *en petit comité*, una velada musical muy agradable.

Tocó el primero al piano, con su acostumbrada maestría, un *Nocturno* de Chopin y la *Pasquinade* de Gottschalk, y ejecutaron los tres luego a las mil maravillas el andante y final del trío en *si b.* de Schubert.

Junto a estos consumados músicos reveláronse tres artistas aristocráticas, que también tomaron parte en el concierto: las Marquesas de Bolaños y de Acapulco y la Condesa de Morphy.

Italiana de origen, discípula de Tosti, la Marquesa de Bolaños canta con exquisita delicadeza y privilegiado gusto. En el aria de *Le nozze de Figaro*, principalmente, su voz hizo verdaderos primores. A la Marquesa de Bolaños no basta oírla: es preciso mirarla cantar.

La Marquesa de Acapulco, en un *aire* indio muy original, y la Condesa de Morphy, que domina su voz con arte raro, dieron nuevo realce a tan hermoso conjunto, mereciendo también muchas felicitaciones y aplausos. A la velada asistieron contadísimas personas”<sup>1330</sup>.

## 6.2.5. La segunda serie de conciertos. Noviembre 1889 - enero 1890

El éxito obtenido en los primeros conciertos animó a la Sociedad a programar una nueva serie de veladas musicales en la temporada de invierno de 1889. En principio, la segunda temporada tendría lugar los meses de noviembre y diciembre de 1889, pero una epidemia de gripe que asoló Madrid a finales de diciembre motivó que el último de los conciertos se celebrase un mes más tarde. El anuncio que la Sociedad di Camera envió a la prensa con motivo de la celebración de estas nuevas sesiones era el siguiente:

“*Música clásica “di camera”*.- Los conocidos artistas Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio anuncian al público aficionado a este género de música, que en la presente temporada celebrarán en Madrid seis conciertos.

Deseando los citados artistas corresponder a la entusiasta acogida del público madrileño les dispensó en los cuatro primeros conciertos que, como ensayo, dieron el pasado invierno, se proponen dar a conocer en esta serie diez obras, por lo menos, de reconocido mérito y afamados maestros, antiguos y modernos, no oídas en Madrid, en conciertos públicos; además ejecutarán algunos *solos*, que estarán a cargo de los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, y las mejores obras de los clásicos Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn.

---

<sup>1330</sup> *La Época*, año XLI, n° 13199, domingo 19-V-1889.

Los conciertos serán celebrados a las nueve en punto de la noche en los lunes siguientes:

Primero, el 18 de noviembre; segundo, el 25 de idem; tercero, el 2 de diciembre; cuarto, el 9 de idem; quinto, el 16 de idem; sexto, el 23 de idem.

*Precios de las localidades.*—Abono a los seis conciertos: sillas próximas al escenario, 25 pesetas; butacas del centro, 25; idem laterales, 15.

Billetes sueltos: sillas próximas al escenario, 5 pesetas; butacas del centro, 5; idem laterales, 3.

Queda abierto el abono en el despacho de música del Salón-Romero, calle de Capellanes, número 10 (teléfono 691), desde hoy todos los días de dos a siete de la tarde.

Los abonados a la anterior serie de conciertos tendrán reservadas sus localidades hasta el viernes 15 inclusive, desde cuyo día se dispondrá de las que no hubieren sido recogidas.

Se admiten nuevos abonos a las localidades disponibles, en los mismos días y horas hasta el domingo 17 inclusive”<sup>1331</sup>.

La primera sesión, celebrada el lunes 18 de noviembre de 1899, estuvo dedicada íntegramente a Beethoven. En ella tomaron parte Tragó, Arbós, Rubio, el violinista Urrutia, Gálvez y Agudo, interpretando estos dos últimos las partes de viola.

“Programa de la sesión Beethoven que la sociedad de “Música clásica *di camera*” dará esta noche a las nueve en el Salón- Romero.

Cuarteto en *fa menor* (obra 95), para dos violines, viola y violoncello (primera vez).

[1° Allegro con brío.- 2° Allegretto ma non troppo.- 3° Allegro assai vivace ma serio.- 4° Larghetto espressivo-Allegretto agitato] Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

Sonata en *do menor* (obra 111), para piano (primera vez).

[1° Maestoso- ALLEGRO con brío ed appassionato.- 2° ARIETTA: Adagio molto, semplice e cantabile]. Por el Sr. Tragó

Quinteto en *do* (obra 29), para dos violines, dos violas y violoncello. [1° Allegro moderato.- 2° Adagio molto espressivo.- 3° Scherzo-Allegro.- 4° Finale Presto]

Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez, Agudo y Rubio”<sup>1332</sup>.

El programa estaba constituido por tres obras. La primera era el cuarteto de cuerdas número 11 en *fa menor*. Su publicación data de 1816 y fue denominado por el propio compositor como “Quartetto serio”. Era la primera vez que el público madrileño escuchaba esta obra y su recepción fue bastante favorable ya que pidió la repetición del segundo y cuarto tiempos. Tragó intervino solamente en la segunda parte del concierto con la interpretación de la *Sonata para piano número 32 en do menor op. 111*. El pianista estrena esta obra ante el auditorio de la capital y obtiene un importante triunfo, especialmente en la *Arietta*, segundo y último tiempo de la composición. Tragó correspondió a los aplausos del público interpretando un *Nocturno* de Chopin que no figuraba en el programa. En la última sección de la velada se interpretó el *Quinteto en do mayor para dos violines, dos violas y violoncello*, publicado en 1802. Mientras que

<sup>1331</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año II, n° 45, 22-XI-1889, p. 175.

<sup>1332</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 8084, lunes 18-XI-1889.

las anteriores obras del programa pertenecen al último estilo de Beethoven, el quinteto se puede considerar del periodo intermedio del autor, en el que todavía el conjunto de la obra es equilibradamente clásico. Esta obra había sido ejecutada días antes por la Sociedad de Cuartetos de Monasterio. La proximidad de ambas interpretaciones produjo inevitables comparaciones. A pesar de que esta circunstancia podía haberse convertido en un factor negativo, la Sociedad di Camera obtuvo un gran triunfo en la ejecución de esta pieza, de la que el público pidió la repetición del segundo tiempo.

La asistencia de público a las sesiones en el Salón Romero de la segunda serie de conciertos fue bastante numerosa. En este sentido, Enrique Fernández Arbós relata en sus memorias el entusiasmo de un grupo de pintores, entre los que se encontraban Plá, Campuzano, Lardhy y Perea, por la música de cámara. Estos artistas habían adquirido tal afición a este género, que asistían a todos los ensayos que realizaba la *Sociedad di Camera*<sup>1333</sup>. Así, en el artículo que José Ortega Munilla publica en *Los Lunes de El Imparcial*, el 18 de noviembre de 1889, comenta el ensayo previo que realizaron los músicos en el estudio del pintor Casto Plasencia. Las palabras describen la intimidad de una velada musical reservada para el disfrute de selectos aficionados, entre los que se encontraban pintores, literatos y músicos.

“[...] Casto Plasencia había invitado a aquellas personas que llenaban su estudio para que oyesen el ensayo que iban a celebrar los célebres y aplaudidos artistas que esta noche inauguran sus sesiones de música *di camera* en el Salón Romero. Fernández Arbós, Rubio, Tragó, Urrutia, Gálvez y Agudo componen este grupo de artistas. Algunos de ellos son famosos en el mundo musical; todos cultivan el arte con entusiasmo y talento. [...]

La música que se ejecutó fue la misma que esta noche se oirá en el Salón Romero: tres obras de Beethoven. [...]

*La Sonata en do menor* fue ocasión de un nuevo triunfo para Tragó. Este notable pianista, el primero de España, domina el instrumento con tiranía avasalladora. Las teclas de marfil, los martillitos de gamuza, las cuerdas de acero constituyen una máquina, y ¡Cuán difícil es humanizarla, poner el óleo divino del arte en sus rozamientos para que el alma pase al aire la idea convertida en onda sonora! [...]<sup>1334</sup>.

En el mismo periódico aparece al día siguiente la crítica del concierto en el Salón Romero realizada por E. Martínez. En ella no se escatiman elogios para comentar la ejecución de Tragó en la sonata de Beethoven y se destaca también la esmerada interpretación del quinteto.

---

<sup>1333</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)*... Op. cit., p. 257.

<sup>1334</sup> Ortega Munilla, José: “Los Lunes de El Imparcial”, *El Imparcial*, año XXIII, nº 8084, lunes 18-XI-1889.

“[...] Del inmortal Beethoven eran las tres obras consignadas en el programa: las dos primeras, el Cuarteto y la Sonata, completamente nuevas en Madrid, y el Quinteto sólo ejecutado una vez por la Sociedad de que es director el insigne Monasterio.

Del Cuarteto en *fa menor*, para instrumentos de cuerda, fueron repetidos entre aplausos y ovaciones entusiastas el segundo tiempo (*allegretto*) y los finales *espressivo* y *agitato*. [...]

En la Sonata en *do menor* (obra. 111), el incomparable Tragó hizo tales prodigios de ejecución, que el público en masa interrumpía con bravos y aplausos al primero y más grande de los pianistas españoles contemporáneos.

Con apasionamiento y brío – tal como fue imaginado por Beethoven, - Tragó interpretó el majestuoso *allegro* que constituye la primera parte de la Sonata, y entusiasmó al auditorio en la parte *cantabile* de la *arietta*.

Además de esta obra, el Sr. Tragó tuvo la galantería de interpretar otra que no estaba en el programa, un precioso *nocturno*, de *Chopin*.

Terminó la sesión con el Quinteto en *do* (ob. 2<sup>a</sup>), para instrumentos de cuerda, por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez, Agudo y Rubio, quienes, con verdadero entusiasmo, supieron dar a la interpretación los tonos brillantes y el sentido conmovedor que lo patético de la obra reclamada [...]”<sup>1335</sup>.

Para *La Correspondencia de España* los miembros de la *Sociedad di camera* son motivo de honra para la Escuela Nacional de Música, centro en el que se han formado y en particular para Jesús de Monasterio, profesor de algunos de los ejecutantes. La crítica de este periódico valora favorablemente la interpretación de todas las obras de la sesión.

“[...] Dos números hicieron oír anoche al público, por primera vez, y ambos fueron muy celebrados, recibiendo muchos aplausos. Era el primero el cuarteto en *fa menor* (ob. 95) para dos violines, viola y violoncello, de aquel fecundísimo maestro, que fue muy bien interpretado por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, y teniendo que repetirse el *Larghetto espressivo. Allegretto agitato*, última parte.

En la grandiosa sonata en *do menor* (obra 111) para piano (que era el segundo) estuvo el señor Tragó a la altura de su reputación, siendo muy aplaudido, más y con mayor justicia todavía según nuestro modesto parecer, en *Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile*, en que tuvo trozos de interpretación muy bellos.

En vista de la insistencia de los aplausos, tocó de gracia el Sr. Tragó un hermoso nocturno de Chopin.

Acabó la sesión con el quinteto en *do* (ob. 29) para dos violines, dos violas y violoncello, que se estrenó el viernes pasado allí mismo, y lo tocaron bien, repitiendo el *Adagio molto espressivo*, que es muy bello, como dijimos oportunamente, siendo aplaudidos los actantes. Y concluyó la velada a las doce”<sup>1336</sup>.

*El Liberal* y *El Resumen* publican la misma reseña del concierto. En ella describen el desarrollo del concierto aunque las referencias a la interpretación de Tragó son muy escasas.

“[...] El *Cuarteto en fa menor* (obra 95), que se ejecutaba por vez primera en concierto público, es una maravilla de expresión dramática, y aún mejor diríamos trágica.

<sup>1335</sup> E. Martínez: “Salón Romero”, *El Imparcial*, año XXIII, n° 8085, martes 19-XI-1889.

<sup>1336</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, n° 11555, jueves 21-XI-1889.

Contiene además grandísimas dificultades de ejecución, pero todas las vencieron los Sres. Arbós, Rubio, Urrutia y Gálvez, penetrándose tan hondamente del carácter de la obra, que conmovieron en igual grado a todo el auditorio.

Los cinco tiempo del *Cuarteto* valieron a los profesores otras tantas ovaciones entusiastas.

Ruidosísima fue también la que alcanzó Tragó, dándonos a conocer la *Sonata en do menor* (obra 111).

Es imposible llevar más allá la maestría, gusto, expresión y dominio del piano.

Formaban la tercera parte el *Quinteto en do* (obra 29) para dos violines, dos violas y violoncello, que por pertenecer a la primera manera de Beethoven, fresca, elegantísima y risueña, forma peregrino contraste con las dos obras anteriormente escuchadas.

Arbós hizo prodigios en el *Adagio molto espressivo*, que hubo de repetir entre aplausos atronadores, y tanto el Sr. Rubio en el violoncello, como los Sres. Urrutia, Gálvez y Agudo, presentaron en toda la obra un conjunto perfecto e irrefutable [...]"<sup>1337</sup>.

También son breves los comentarios que hace *Mordente* en el periódico *El Noticiero*. “[...] El Sr. Tragó ejecutó al piano con pasmosa facilidad y perfección suma la difícilísima sonata en *do menor*, (obra 111). A las ruidosas e insistentes manifestaciones del público en más correspondió el sin par pianista español tocando, después, un “nocturno” de Chopin [...]"<sup>1338</sup>.

*El Correo* subraya la idoneidad del Salón Romero para las audiciones de música de cámara. La mesurada capacidad de este establecimiento permitía a los oyentes disfrutar de todos los matices de la interpretación; mientras que la audición de este tipo de música en teatros de mayor aforo perjudicaba la escucha atenta de los aficionados. La reseña considera brillante la ejecución de todos los intérpretes durante esta sesión inaugural, y destaca en particular la actuación de Tragó.

“[...] En el Salón Romero no se pierde ni el más insignificante detalle en la armonía ni en la ejecución guardando el público religioso silencio hasta la terminación de los números; para saludar después con estruendosos aplausos a los notables profesores que componen la orquesta. [...]

No tenemos que repetir aquí lo que ya tenemos dicho muchas veces de las notables condiciones artísticas de los Sres. Tragó, Fernández Arbós, Urrutia, Gálvez, Rubio y Agudo; todos ellos lograron entusiasmar al público en la interpretación de dichas obras, y muy particularmente el incomparable pianista Sr. Tragó, que hizo verdaderas maravillas en el piano [...]"<sup>1339</sup>.

Manuel Manrique de Lara comenta en *La Época* las características y diferencias estilísticas que existen entre el quinteto en *do*, de composición más clásica, y el cuarteto en *fa menor* y la sonata en *do menor*, obras del último periodo del compositor. El crítico

---

<sup>1337</sup> *El Liberal*, año XI, n° 3810, martes 19-XI-1889. *El Resumen*, año V, n° 1710, martes 19-XI-1889.

<sup>1338</sup> *Mordente*, “Salón Romero. Música Clásica di Camera”, *El Noticiero*, año VII, n° 1725, miércoles 20-XI-1889.

<sup>1339</sup> *El Correo*, año X, n° 3516, martes 19-XI-1889.

y compositor valora la interpretación de estas obras de dificultades casi insuperables. Califica la ejecución de Tragó como “milagrosa”, pues logró vencer la multitud de problemas técnicos que poseía la sonata.

“[...] El cuarteto en *fa menor* (obra 95) y la sonata de piano en *do menor* (obra 111) son, como todas las del último estilo de Beethoven, verdaderas exploraciones y descubrimientos hechos en el campo del sentimiento artístico, donde, además de la infinita riqueza de forma, se admira la precisión con que ésta, a manera de vestiduras de estatua griega, se ciñe a la idea, presentándola con el misterio que sirve de incentivo al deseo y de acicate a la pasión. No así el quinteto en *do* (obra 29), que mezcla, a la sensación siempre profunda de la idea, la gracia llena de encantadora frescura, no exenta a veces de solemnidad y grandeza. [...]

Las dificultades de ejecución en estas obras son casi insuperables. Beethoven, al dar vida a sus pensamientos, atendía más a su traducción fidelísima que a los medios de ejecución; por eso en sus últimas creaciones, cuando la conciencia de su bondad no le ofrecía dudas, prescindía a veces de los medios técnicos y sólo se ocupaba de que la obra escrita fuese indiscutiblemente perfecta. [...] En la sonata de piano, ejecutada de una manera milagrosa por Tragó, hay dificultades de medida, de distancias, de disposiciones que son casi insuperables. Beethoven lo veía al escribirla. Pero ¿qué importa eso para la belleza pura de sus obras? Acaso su genio presentía una generación de artistas que habían de ejecutarlas y comprenderlas [...]”<sup>1340</sup>.

*El Día* centra su crítica en las dos primeras obras del programa. Se destaca la perfección con que se interpretó el cuarteto en *fa menor*, digna de la escuela del famoso violinista Joseph Joachim, profesor de Arbós en Berlín durante cinco años. También aprecia la maestría ante el teclado demostrada por Tragó en la ejecución de la sonata.

“[...] Empezó la sesión, ante una concurrencia que llenaba el salón hasta las puertas, con el cuarteto en *fa* (obra 95), tocado por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio con perfección tan singular, que el público les hizo repetir el segundo y el cuarto tiempo. [...]

La exactitud, la precisión, el matizado, la intensidad de sonido para que siempre se oyera con preferencia el instrumento que tocaba la frase melódica, fueron maravillosas, y más que todo el estilo, que denotaba la práctica adquirida en Alemania de tocar este género de música, donde los Sres. Arbós y Rubio han estado algunos años al lado del célebre Joachim, sin rival en el mundo para la ejecución de la música *di camera*.

Al cuarteto en *fa* siguió la sonata en *do menor* para piano, [...]

De las dificultades que Beethoven acumuló en esta su última y bellísima sonata de piano, pueden juzgar los que la lean; de cómo las venció anoche el Sr. Tragó, los que asistieron a la sesión. El asombro del público durante las variaciones de la *arietta* se expresaba con murmullos de aprobación, y al terminar la sonata los aplausos fueron tan grandes, que el artista, después de llamado a la escena por dos veces, sentóse de nuevo al piano, y, sin duda para contraste de estilo, tocó un bellissimo nocturno de Chopin tan dulce y poético, como grandiosa y enérgica la sonata anterior.

Inútil es decir elogios del Sr. Tragó, cuya maestría parece que aumenta a medida de las dificultades de las obras que interpreta [...]”<sup>1341</sup>.

---

<sup>1340</sup> Manrique de Lara, Manuel: “Salón Romero. Música clásica de cámara”, *La Época*, año XLI, n° 13378, martes 19-XI-1889.

<sup>1341</sup> *El Día*, n° 3434, martes 19-XI-1889.

*El País* comenta la competencia surgida entre la Sociedad de Cuartetos de Monasterio y la Sociedad di Camera. Para este periódico, mientras el quinteto en *do mayor* había alcanzado una buena acogida en la sesión del “cuarteto antiguo”, en esta sesión del “cuarteto joven” había conseguido una inmensa ovación. El cronista de este diario menciona también los prodigios de ejecución que Tragó demostró en la difícil sonata.

“Antes no había más que una sociedad de cuartetos, aquella que tanto tiempo hemos oído en el saloncillo del Conservatorio, y de la que era Alá Monasterio, y Guelbenzu su Profeta; pero he aquí que el año pasado se reunieron unos cuantos artistas muy conocidos de nuestro público, jóvenes todos y formaron otra sociedad análoga.

Y sucedió lo que era de esperar, que a despecho de todos, sin quererlo nadie, surgió la competencia, y hoy hay acérrimos partidarios del cuarteto de los jóvenes (como así se le llama a éste último) y aficionados entusiastas del antiguo. [...]

Estaba la sesión dedicada a Beethoven, y la componían: el cuarteto en *fa menor*, oído ayer por primera vez; la sonata en *do menor*, también por primera vez, y el quinteto en *do*, que fue el que marcó la competencia antes mencionada, por haberlo ejecutado la sociedad Monasterio el pasado viernes.

Dicho sea en honor de la verdad, el campo quedó por los jóvenes. Aquel quinteto que hace tres noches sólo tuvo un *sucés d'estime*, alcanzó ayer una ovación inmensa, fue repetido el *adagio* se pidió con insistencia la repetición del *scherzo*, y hubo quien quiso oír nuevamente el *presto*.

No puede darse idea de la ejecución que el quinteto tuvo; es preciso oírle, ver cómo sienten la música de Beethoven y cómo la interpreta el cuarteto joven. ¡Qué vigor, qué valentía en el *scherzo*! ¡Qué dulzura, qué elegancia en ciertas frases del andante! Ni cabe más, ni puede exigirse más. [...]

Tragó hizo verdaderos prodigios en la sonata en *do*. Hay que saber las dificultades de la sonata en cuestión, para poder apreciar cómo la dijo.

Beethoven, al escribir para piano, era siempre el compositor de las grandes sinfonías; trazaba su pensamiento y lo llevaba al pentagrama sin cuidarse de las dificultades punto menos que insuperables que el pianista tenía luego que vencer; así es, que quien toca como Tragó tocó la citada sonata, dominándola, haciéndola poco menos que un juguete, bien puede estar orgulloso de sí mismo.

Al terminarla, los aplausos continuados le obligaron a sentarse nuevamente al piano, haciéndonos oír un nocturno de Chopin [...]<sup>1342</sup>.

El periodista Antonio Guerra y Alarcón hace como es acostumbrado en él, una descripción pormenorizada de las obras presentadas en la sesión. Después de detallar las características musicales de cada uno de los tiempos del cuarteto en *fa menor* destaca la interpretación que realizaron Arbós y Rubio en esta obra.

“[...] Decir que la ejecución de los Sres. Fernández Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio fue primorosa, no es bastante decir para los tiempos que corren y para los elogios que se usan.

Mercieron todos aplausos, en especial los Sres. Arbós y Rubio, los cuales, en sus respectivas frases, demostraron naturalidad en el decir, expresando sin alardes la música y alejándose de buscar ciertos efectos, muchas veces confundidos con la

---

<sup>1342</sup> *El País*, año III, n° 876, martes 19-XI-1889.



delicadeza y con la expresión, que sólo denotan falsedad y poco respeto hacia el autor que se interpreta [...]”<sup>1343</sup>.

A continuación explica la estructura de la sonata de Beethoven y comenta la forma de tema con variaciones que Beethoven utiliza en la composición del segundo tiempo. Las palabras que Guerra y Alarcón dedica a la actuación de Tragó no pueden ser más elogiosas. Tragó muestra su absoluto dominio del piano al realizar con gran habilidad todas las dificultades técnicas de las que está provista la sonata como trinos, ritmos con puntillo, arpegios en la mano derecha combinados con tresillos en la izquierda, la variedad de matices y sonoridades que requiere la interpretación de esta obra...

“[...] Si hubiéramos de dar una idea exacta de cómo interpretó esta sonata el Sr. Tragó, tendríamos necesidad de inventar palabras nuevas, y acudir a pensamientos desconocidos en los cerebros más exaltados; tal fue el efecto que produjo el insigne pianista, y tan grande el asombro que su ejecución causó en el numeroso público que llenaba por completo el salón. La variación de notas con puntillo con el cúmulo de dificultades que ofrecen su ritmo; los pasajes a dos manos en los agudos del piano, de una sonoridad aérea, y sobre todo los trinos de una dificultad insuperable; el trino tenido en la mano derecha mientras la misma mano recuerda el tema; la entrada del tema del andante, con arpegios de la mano derecha combinados con tresillos de la izquierda, encanta por su sonoridad noble y amplia.

Esta admirable página musical vuelve poco a poco a desvanecerse y acaba con una sencillez y una despreocupación del efecto asombrosas.

El Sr. Tragó domina el piano por completo; conoce todos sus recursos, sorprende todos sus secretos, allana todas las dificultades, vence todos los obstáculos, y al escuchar aquellas sonoridades, al parar mientes en aquel instrumento, que ya semeja una flauta, ya trae al oído los efectos de numerosísima orquesta, diríase que el artista se multiplica para realizar aquel prodigio de arte y mecanismo. [...]

Al terminar la sonata, los entusiastas aplausos del público le hicieron sentarse de nuevo al piano. Entonces ejecutó de delicadísima manera un *Nocturno*, de Chopin [...]”<sup>1344</sup>.

Finalmente el periodista celebra la actuación de todos los intérpretes en el quinteto en *do mayor*. Guerra y Alarcón coincide con su homólogo de *El Día* en señalar que la interpretación de la orquesta *di camera* guardaba cierta semejanza con las ejecuciones de las agrupaciones alemanas.

“[...] Interpretado por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez, Agudo y Rubio, produjo honda sensación en el público, que recompensó sus esfuerzos con incesantes y merecidísimos aplausos.

Estos insignes artistas mostraron anoche cuidadoso empeño en dar su verdadero valor a la obra de Beethoven, interpretándola siguiendo la forma tradicional y clásica de los grandes cuartetistas alemanes. [...]

---

<sup>1343</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Primer concierto de Música Clásica di Camera”, *La Justicia*, año II, nº 681, martes 19-XI-1889.

<sup>1344</sup> *Ibidem*.

El Sr. Fernández Arbós tocó de un modo prodigioso. Su violín tiene sonidos maravillosos, tan puros y delicados, que no parecen obtenidos por el roce del arco sobre la cuerda; su afinación es perfectísima; los primores de su ejecución maravillosos, y es, en suma, un artista consumado, cuidadoso, no del aplauso ni del efecto rebuscado, sino de interpretar la música con fidelidad.

El violoncellista Rubio hizo alardes de agilidad y ejecución. Dijo con naturalidad, dando a la frase su verdadero carácter. Rubio obtiene del violoncello, merced a la perfección de su mecanismo, un sonido ideal.

Para terminar, sólo he de añadir que en el concierto de anoche fueron secundados los señores Arbós y Rubio, de modo que merece cumplido elogio, por sus compañeros Urrutia, Gálvez y Agudo<sup>1345</sup>.

Para el programa de la segunda sesión de esta temporada, celebrada el lunes 25 de noviembre, se escogieron tres obras que no habían sido interpretadas hasta entonces en Madrid. Curiosamente las tres composiciones estaban en la tonalidad de *mi bemol mayor*. La primera era el *Cuarteto K. 428 (op. 13)* de Mozart. Esta obra data de 1783 y pertenece a los seis *Cuartetos dedicados a Haydn*, obra fundamental de la creación mozartiana en este campo. A continuación se interpretó el *Trío n.º 6 en mi bemol mayor op. 70 n.º 2* de Beethoven. Esta obra del segundo periodo del compositor fue la estrella del concierto, debido a los prodigios de ejecución de los intérpretes. En la última parte del repertorio se interpretó el *Cuarteto en mi bemol mayor op. 44, n.º 3* de Mendelssohn, cuyo *Scherzo* sorprendió por sus frases originales y atrevidas para los críticos y aficionados madrileños de 1889.

“Programa de la sesión que la “Sociedad de música clásica *di camera*” dará esta noche, a las nueve, en el Salón Romero:

Cuarteto en *mi bemol* (núm. 13), para dos violines, viola y violoncello (primera vez), Mozart.

[1º Allegro ma non troppo.- 2º Andante con moto.- 3º Menuetto (Allegretto).- 4º Allegro vivace]

Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

Trío en *mi bemol* (obra 70. núm 2), para piano, violín y violoncello (primera vez), Beethoven.

[1º Poco sostenuto-Allegro ma non troppo.- 2º Allegretto.- 3º Allegretto ma non troppo.- 4º Allegro –Finale]

Por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

Cuarteto en *mi bemol*, (obra 44 núm. 3), para dos violines, viola y violoncello (primera vez), Mendelssohn.

[1º Allegro vivace.- 2º Scherzo: Assai leggiero vivace.- 3º Adagio non troppo.- 4º Molto allegro con fuoco]

Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio<sup>1346</sup>.

Tragó solamente participa en el concierto en la interpretación del trío para piano, violín y violoncello, ya que las otras dos obras eran cuartetos de cuerda para dos

---

<sup>1345</sup> *Ibidem*.

<sup>1346</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n.º 8091, lunes 25-XI-1889.

violines, viola y violoncello. Sin embargo, la actuación del pianista no fue tan efímera como en principio parecía. La grata impresión que causó en el público la audición del trío obligó a los intérpretes a repetir los tres últimos tiempos de esta obra, lo que prácticamente supuso la repetición total de la composición. Los asistentes al concierto también pidieron la repetición del *Menuetto* (tercer tiempo) del cuarteto de Mozart y del *Scherzo: Assai leggiero vivace* (segundo tiempo) de la obra de Mendelssohn.

Muchos de los periódicos madrileños dedican comentarios a este concierto. La abundancia de críticas periodísticas nos transmite la relevancia que estas sesiones de música de cámara tenían dentro de los espectáculos musicales de Madrid. *El Día* menciona el cuantioso número de aficionados y compositores que acudieron a la sesión. Subraya como hecho extraordinario la repetición de tres tiempos del trío de Beethoven; y respecto al cuarteto de Mendelssohn considera de mayor notabilidad artística los dos primeros tiempos.

[...] El trío de Beethoven, una vez oído, no se puede olvidar. Cada uno de sus cuatro tiempos es mejor que el anterior, y el efecto que produjo puede juzgarse sabiendo que fueron repetidos tres tiempos. Es la primera vez seguramente que el público exige la repetición casi completa de una obra de este género de música.

El cuarteto de Mendelssohn, también notabilísimo, no nos parece tan igual como las dos obras anteriores, juzgando mejores los dos primeros tiempos que los últimos, al menos de más efecto en la primera audición.

Los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, que tan brillante prueba de su habilidad dieron en la primera sesión de música *di camera*, alcanzaron anoche nueva y justificadísima ovación.

No cabe mayor acierto en la manera de interpretar esta música, ni más igualdad y exactitud en todos los numerosos y difícilísimos detalles de la ejecución [...]”<sup>1347</sup>.

*La Época* centra su crítica en la ejecución del trío de Beethoven en el que Tragó realizó una brillante interpretación.

[...] Con gran aplauso acogió el público todos los números; pero donde el entusiasmo alcanzó su límite fue en el trío de Beethoven, del que se repitieron los tres últimos tiempos, es decir, casi toda la obra. También se repitieron el *menuetto* de Mozart y el *scherzo* de Mendelssohn, cuyo unísono final es de gran efecto.

La ejecución fue digna de las obras. El Sr. Tragó hizo con su prodigiosa ejecución un trabajo de verdadera filigrana en la difícilísima parte de piano del trío, siendo objeto, con los Sres. Arbós y Rubio, de una ovación constante. Éstos y los Sres. Urrutia y Gálvez fueron en los dos cuartetos muy aplaudidos [...]”<sup>1348</sup>.

---

<sup>1347</sup> *El Día*, nº 3441, martes 26-XI-1889.

<sup>1348</sup> *La Época*, año XLI, nº 13385, martes 26-IX-1889.

La crítica de *El País* dedica efusivos halagos a los intérpretes. El periodista considera que los músicos han realizado una ejecución fiel al estilo de cada uno de los compositores.

“No encuentro palabra que dé idea de lo que fue anoche la sesión de música clásica organizada por el cuarteto joven. [...]

Ni se puede hacer más, ni se concibe mejor. Sí, Sres. Arbós, Urrutia, Tragó, Gálvez y Rubio, estuvieron ustedes hechos unas fieras. Perdonen la frase; [...]

Interpretaron ustedes a Mozart como Mozart, y a Beethoven como Beethoven, lo cual, aunque parece fácil, es quizá lo más espinoso que puede concebirse.

Creer que un aire a un tiempo dado es lo mismo en todos los autores, constituye el mayor de los absurdos.

Por eso ustedes, que no lo creen así, dieron verdadero color a la música interpretada anoche; pero donde llegaron al último límite posible, fue en el trío de Beethoven. [...]

Ayer indudablemente el espíritu del gran maestro estaba en el reducido escenario del salón, impulsaba las manos de Tragó en aquellos pasajes de doble canto, difíciles si los hay, agitaba el arco de Arbós y Urrutia en el *allegro* final, se apoderaba del brazo de Rubio y le hacía recorrer con impetuosa claridad aquel mar de notas vigorosas, llenas de fuego rebosando pasión. Y todos ellos, bajo el mismo impulso, ejecutaban con salvaje energía, fuera de sí, como poseídos.

Nunca Beethoven ha tenido entre nosotros mejores intérpretes.

Decir que la ovación fue estruendosa, huelga.

Se aplaudió a no poder más, se hizo repetir casi todo el programa y todos salimos sintiendo que mañana no se anuncie otra vez para oírle nuevamente.

Ignoro si entre el cuarteto antiguo y el moderno hay cierta rivalidad amistosa; pero si la hay, bendita sea que nos ofrece sesiones como la de anoche”<sup>1349</sup>.

Para *La Correspondencia de España* Tragó fue el intérprete que obtuvo mayores aplausos en la sesión. El redactor cree desmedida la repetición de tres de los tiempos del trío de Beethoven. A diferencia de otras reseñas, esta crítica considera al cuarteto de Mendelssohn como la obra más notable del concierto, destacando la ejecución del segundo y tercer tiempo.

“[...] Abrieron la marcha con el bello y deslindado cuarteto en *mi bemol* (núm. 13) para dos violines, viola y violoncello, de Mozart, los señores Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, que fueron aplaudidos, teniendo que repetir el lindo *minueto*.

Este número será uno más para repertorio.

En la segunda parte, trío en el mismo tono que aquel cuarteto (ob. 70 núm.2) para piano, violín y violoncello, de Beethoven. Venció grandes dificultades con su habitual maestría y perseverante estudio el Sr. Tragó, que cosechó la mayor parte de los aplausos, compartiéndolos con él los Sres. Arbós y Urrutia.

De este trío grandioso, como obra de Beethoven, que será uno más para el repertorio, se repitieron tres de los cuatro tiempos que lo forman, lo cual pareció a algunos un poco exagerado.

Se acabó el concierto a las doce, con el sublime cuarteto (la obra de la noche, sin género de duda) [...] los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, que fueron muy aplaudidos en todos los tiempos, teniendo que repetir el original *scherzo* y tocando

---

<sup>1349</sup> *El País*, año III, nº 883, martes 26-XI-1889.

muy bien el *adagio non troppo*, que hubiéramos escuchado nuevamente con satisfacción, pues es acaso la mejor del cuarteto de este nuevo repertorio [...]”<sup>1350</sup>.

E. Martínez en *El Imparcial* señala el entusiasmo despertado por los tiempos segundo y tercero del cuarteto de Mozart. También se refleja el exaltación que causó en el público el trío de Beethoven y cómo los concertistas tocaron sin ningún síntoma de fatiga cuando la concurrencia les pidió la repetición. El periodista comenta la sorpresa que causaron las originales frases del *scherzo* del cuarteto de Mendelssohn, circunstancia que el público acogió favorablemente pidiendo la repetición de este tiempo.

“[...] Se abrió la sesión con el cuarteto en *mi bemol* (ob. 13), para instrumentos de cuerda, de Mozart, obra verdaderamente genial y grandiosa, que tiene un *andante* hermosísimo y un *minueto* delicioso. De estos dos tiempos fue repetido el segundo, con gran brío ejecutado; pero quizá mejor que el *menuetto* merecía los honores de la repetición el *andante*, por ser más genuinamente clásico. Sin embargo, el público se dejó arrebatar por la brillantez del *minueto*, y de ahí la preferencia dada a éste sobre aquél. [...]

Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio ganaron aplausos y bravos sin cuento en la interpretación de esa obra magistral y grandiosa. Fueron dignos ejecutantes de tan monumental cuarteto.

Del trío en *mi bemol* (ob. 70 núm. 2), de Beethoven, para piano, violín y violoncello, fueron repetidos los tres últimos tiempos, entre prolongadas y atronadoras salvas de aplausos. [...] en los tres hicieron prodigios de ejecución los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, como nunca encariñados con la obra del gran maestro.

Las ovaciones se siguieron unas a otras casi sin interrupción durante largo rato, y ni el entusiasmo del auditorio parecía tener límites, ni los ejecutantes parecían fatigados, a pesar de lo arduo de su empresa.

Quedaba todavía otra obra maestra y otro triunfo para los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio: el cuarteto en *mi bemol* (ob. 44, núm. 3), de Mendelssohn, para instrumentos de cuerda.

El *allegro vivace*, que viene a ser el prólogo de la obra, pasó entre aplausos, pero sin entusiasmo; e igual suerte parecía destinado a correr el *scherzo*, parte difícilísima y muy bella desde sus comienzos, aunque poco brillante, cuando el auditorio se vio sorprendido por unas frases originales, atrevidas y hermosas, y entonces los aplausos resonaron atronadores y ya no fue posible evitar la repetición de todo el *scherzo* [...]”<sup>1351</sup>.

*Mordente* en *El Noticiero* escribe que la interpretación del trío de Beethoven provocó un auténtico delirio entre el público. El periodista también dedica comentarios benévolos a las otras obras que componían el programa.

“[...] El precioso cuarteto en *mi bemol*, obra 13 de Mozart, se saboreó con delicia y con encanto siendo repetido el bellísimo “Minueto”, pero la grata impresión que dejara en la concurrencia vino a borrarla el trío en *mi bemol*, obra 70, número 2º de Beethoven para piano, violín y violoncello. Inspiraciones, grandeza, factura magistral, frases de

<sup>1350</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, n° 11561, miércoles 27-XI-1889.

<sup>1351</sup> E. Martínez: “Salón Romero”, *El Imparcial*, año XXIII, n° 8092, martes 26-XI-1889.

primer orden, fluidez, dificultades mil para los intérpretes, eso, y mucho más, se destaca en esa creación del genio más grande de la música. Tragó, Arbós y Rubio la bordaron casi dos veces, que el público, en su delirio, nunca más justificado, hizo repetir de los cuatro tiempos los tres últimos [...]»<sup>1352</sup>.

Guerra y Alarcón en *La Justicia* centra su crítica en el cuarteto de Mozart y el trío de Beethoven. Describe profusamente las características musicales de ambas obras. El periodista destaca la ejecución de Fernández Arbós en el segundo tiempo del cuarteto de Mozart; y de Tragó, Arbós y Rubio en el trío de Beethoven. Para Guerra y Alarcón los intérpretes han sabido captar perfectamente el pensamiento del compositor alemán.

“[...] Fue magistralmente ejecutada por los señores Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio. El señor Arbós, en el *andante con moto*, hizo verdaderos alardes de agilidad, y estuvo a la altura de su merecida fama; dio a la música de Mozart su verdadero carácter, destacando las notas según es debido. Sus compañeros los Sres. Urrutia, Gálvez y Rubio, pusieron especial cuidado en no exagerar efectos, para lo cual se atuvieron fielmente a la ortografía musical que exigía la obra. Repitieron a instancias del público el *menuetto*.

Al cuarteto de Mozart siguió el trío en *mi bemol* de Beethoven. [...] Respecto de la ejecución, todo fue júbilo, mejor dicho, fue el asombro de los asombros.

Solamente artistas como los Sres. Tragó, Arbós y Rubio pueden obtener ruidosos aplausos, interpretando como lo hicieron anoche el trío de Beethoven.

Se repitieron tres tiempos: el *allegretto*, el *allegretto ma non troppo* y el final.

Si dijéramos que los tocaron de una manera magistral, diríamos una vulgaridad.

Vale más renunciar a describir la fascinación que produjo en el público aquel trío incomparable. Si creyéramos en brujería, diríamos que nos había encantado.

Aquello era algo que no conocíamos, algo que jamás habíamos soñado, algo que nos parecía imposible en la realidad; era una manifestación del genio, que no consiste en la manera de tocar, sino en la manera de penetrar con el pensamiento en la entraña de la obra de aquel coloso; [...] Tocar como tocaron anoche los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, es imponerse, y anoche se impusieron al público.

Bien quisiéramos disponer de mucho espacio y ocuparnos en decir alguna cosa del cuarteto de Mendelssohn, que puso fin al concierto. La obra del gran romántico merece especial atención, siquiera por la novedad del estilo y el haberse separado de la tradicional manera, [...]

Fue interpretado por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, y no son posibles ni mayor delicadeza, ni más exactitud, ni más maestría [...]»<sup>1353</sup>.

El tercero de los conciertos, celebrado el lunes 2 de diciembre de 1889, presentaba un programa más variado que los anteriores. El programa se organiza, como es habitual, en tres partes, interpretándose en todas ellas obras desconocidas en Madrid; en la primera, la Sociedad interpreta el *Cuarteto en do mayor op. 54 n.º 2 (Hob III. 57)* de Haydn. En la segunda, se interpretan diversas piezas solistas; Rubio ejecuta el *Andante* del concierto del compositor alemán Bernhard Molique y unas *Danzas*

---

<sup>1352</sup> *Mordente*: “Salón Romero. Música clásica “di camera”, *El Noticiero*, año VII, n.º 1730, martes 26-XI-1889.

<sup>1353</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Veladas musicales. Salón Romero”, *La Justicia*, año II, n.º 688, martes 26-XI-1889.

*húngaras* de Brahms arregladas para el violoncello por Piatti. Tragó interpreta de nuevo la *Berceuse en re bemol mayor op. 57* de Chopin, que meses antes había tocado en el concierto en el Palacio Real. A continuación toca otra obra del músico polaco, la *Primera balada en sol menor op. 23*. Arbós finaliza la segunda parte de la sesión con la ejecución del andante del *Concierto en re menor* de Louis Spohr y con una *Ciacona* de Bach. Además de las obras que figuraban en el programa de la segunda parte, los solistas correspondieron a los aplausos del público con la ejecución de otras composiciones. Tragó interpretó el *Nocturno en fa sostenido menor* de Chopin y Arbós una fuga de Bach. La última parte de la sesión estaba dedicada al *Cuarteto para piano y cuerdas n.º 2 en la menor op. 26* de Brahms. Los miembros de la Sociedad programaban con cierta asiduidad a este compositor alemán, cuya música se consideraba bastante moderna para la época. Era la primera vez que los intérpretes tocaban este cuarteto, y para este estreno los músicos decidieron prescindir de la ejecución del tercer tiempo *Scherzo (Poco Allegro)*. La obra obtuvo una acogida bastante favorable de la concurrencia que pidió la repetición del segundo tiempo *Poco adagio*.

“Programa del concierto que la Sociedad de música clásica *di camera* dará esta noche, a las nueve en el Salón Romero:

PRIMERA PARTE:

Cuarteto en *do mayor* (obra 54 núm. 2) para dos violines, viola y violoncello (1.ª vez), Haydn. –Vivace.– Adagio.– Menuetto, Allegretto.– Finale, Adagio, Presto, Adagio.– Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

SEGUNDA PARTE:

1.º a) Andante del concierto en *re mayor*, Molique; b) Danzas húngaras, números 17, 20 y 18, Brahms- Piatti; para violoncello (primera vez), Sr. Rubio.

2.º a) *Berceuse*; b) *Balada en sol menor*, para piano, Chopin.– Por el Sr. Tragó.

3.º a) Andante del concierto en *re menor* (primera vez), Spohr; b) *Ciacona*, para violín solo (primera vez), Bach.– Por el Sr. Arbós.

TERCERA PARTE:

Cuarteto en *la mayor* (obra 26) para piano, violín, viola y violoncello (primera vez), Brahms.

–Allegro non troppo.– Poco Adagio.– Allegro.

Por los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio”<sup>1354</sup>.

La integración en el programa de música solista provocó cierta polémica entre el público asistente y especialmente entre maestros consagrados de la música española que asistieron al evento. Se debatía sobre la conveniencia de insertar piezas a solo interpretadas por Tragó, Arbós y Rubio, o bien dedicar las sesiones exclusivamente a piezas de conjunto:

---

<sup>1354</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n.º 8098, lunes 2-XII-1889.

“[...] Después de la segunda parte a la que pudo término el *andante* del Concierto en *re menor* de Spohr, y *Ciaccona* de Bach, ejecutadas a maravilla por Fernández Arbós, discutióse con mucho calor en el salón de descanso, sobre el mayor o menor acierto que había presidido a la formación del programa. No faltaba quien lo aplaudía sin reservas por no encontrarle pero, ni quien llevando la contraria, afirmase que a solemnidades de esta índole se va con objeto de oír piezas de concierto, y no para ver cómo tal o cual artista vence las dificultades de ejecución amontonadas por el compositor. Como en esta discusión tomaron parte maestros que tienen gran renombre en nuestro país, nos limitamos a no dar nuestra opinión [...]”<sup>1355</sup>.

Este comentario revela la dificultad que suponía para las agrupaciones musicales madrileñas presentar programas novedosos con obras desconocidas. El público se mostraba reacio ante este tipo de composiciones. Arbós en sus memorias cuenta cómo un compositor reputado como Barbieri, creador de la primera orquesta estable de Madrid – la Sociedad de Conciertos – protestaba en cada estreno, aunque fuese de Beethoven, si no se interpretaban obras de su primera época, bien conocidas por él<sup>1356</sup>.

A pesar de estas controversias, la prensa elogió, como era frecuente, el excelente nivel de ejecución del concierto, dedicando frases de admiración a la primera obra del programa. “[...] El cuarteto en *do mayor*, obra 54 (núm. 2), de Haydn, [...] es una obra original, bella y delicadísima, destinada, en nuestro concepto, a ser mucho más aplaudida que anoche en audiciones sucesivas. El público, que oía con verdadera atención para no perder ni una sola nota, aplaudió con entusiasmo el segundo tiempo, *adagio*, y el final. Ejecutados a la perfección por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio [...]”<sup>1357</sup>.

Las piezas a solo de la segunda parte merecieron también grandes elogios, destacando el crítico de *El Imparcial* que Tragó debió salir tres veces a saludar a la concurrencia ante la insistencia de los aplausos. En cuanto a la tercera parte, el Cuarteto de Brahms, este crítico comenta que tuvo una acogida favorable “[...] el cuarteto en *la mayor*, obra 26, de Brahms, tuvo el privilegio de agradar a todos. El segundo tiempo *poco adagio*, agradó tanto, que la concurrencia pidió con instancia su repetición. Los concertistas, galantes siempre, accedieron a los deseos del público, y el tiempo, que es bastante largo, fue repetido [...]”<sup>1358</sup>.

---

<sup>1355</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 8099, martes 3-XII-1889.

<sup>1356</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)*... Op. cit., p. 257.

<sup>1357</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 8099, martes 3-XII-1889.

<sup>1358</sup> *Ibidem*.



*El País* muestra una opinión más negativa sobre la última parte del programa. Para el crítico *Allegro*, Brahms no ha comprendido la composición del género camerístico ya que ha querido traspasar las sonoridades de la orquesta a una obra de cámara. El periodista considera que la parte más sobresaliente del concierto han sido las actuaciones en solitario de Tragó y Arbós.

“[...] el cuarteto de Brahms, que marca un rumbo nuevo en la música *di camera*; pero habremos forzosamente de dejar este juicio para mejor decisión, limitándonos por hoy a decir que Brahms no ha llegado a comprender lo que es este género de composición. Querer llevar al cuarteto todos los efectos de la orquesta, pretender dar brillantez a fuerza de acumular las dificultades y exagerar los matices, es una aberración. Resultará a lo sumo una pieza musical de sonoridad o de efecto, pero nunca un número *di camera*.

Si en el *adagio* del cuarteto en *la* ejecutado anoche, se prescindiese de la sordina, queda sólo un canto sin gran inspiración y sonajeado (permítaseme la frase) hasta la saciedad. Éste fue el único tiempo del cuarteto que fue repetido, y eso que lo tocaron todo de un modo inimitable, como antes lo habían hecho en el cuarteto en *do* de Haydn, que es una joya.

Lo saliente de la sesión fue la *Berceuse*, de Chopin, en que Tragó hizo prodigios. En ella el autor ha puesto escollo, y no hay allí para vencerlos el escudo de la brillantez, no; el pianista se halla encerrado en el círculo de lo delicado, del que no se puede salir, so pena de dar al traste con la composición. También Arbós alcanzó un éxito igual al de Tragó ejecutando *Ciaccona*, de Bach. [...]”<sup>1359</sup>.

Encontramos otra opinión poco favorable sobre la obra de Brahms en la crítica realizada por *Mordente* en *El Noticiero*. Coincide con su colega de *El País* en señalar el efectismo innecesario del que el autor ha dotado a la pieza. Este juicio negativo contrasta con las opiniones sobre la actuación de los intérpretes, a los que obsequia con múltiples halagos.

“[...] Tragó estuvo inmenso al piano en la *Berceuse* y en la difícilísima *balada en sol menor* de Chopin. El éxito obtenido por Tragó es indescriptible. Fue una serie de avalanchas de aplausos y de bravos. Una ovación imponente. Tragó, que es agradecido, tocó después un *nocturno* de Chopin y fue obsequiado con otra tempestad de aplausos. Y apareció Fernández Arbós y otra vez el público en masa reiteró al gran violinista las aclamaciones que tributara al pianista eminentísimo después de oírle el desconocido *andante* del concierto en *re menor* de Spohr, la desconocida y sublime *Ciaccona* de Bach y otra monumental *fuga* de este autor, padre de ellas.

Para finalizar tan largo programa se dio a conocer el cuarteto en *la mayor* obra 26 de Brahms, suprimiéndose el *Scherzo*. Esta composición, modelo de efectos de relumbrón, fue aceptada, sin provocar entusiasmos, repitiéndose el *poco adagio*. Se aplaudió más que al autor a los que la bordaron Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio [...]”<sup>1360</sup>.

*El Día* muestra una crítica bastante benévola sobre todos los números que componían el programa. En ella se considera al cuarteto de Haydn como una obra que

<sup>1359</sup> *Allegro*: “Salón Romero”, *El País*, año III, n° 890, martes 3-XII-1889.

<sup>1360</sup> *Mordente*, “Salón Romero. Música clásica “di camera”, *El Noticiero*, año VII, n° 1735, martes 3-XII-1889.

debe incorporarse a los repertorios para ser escuchada con asiduidad; y se realiza un juicio positivo sobre el cuarteto de Brahms. “[...] La sesión terminó con el cuarteto en *la mayor*, de Brahms, que por primera vez oían los aficionados, obra importantísima cuyo segundo tiempo tuvieron que repetir los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio, que la interpretaron con la perfección y acierto que ya es habitual en los profesores que tan justa fama han logrado y que tanto contribuyen a popularizar la música *di camera* [...]”<sup>1361</sup>.

*La Correspondencia de España* también considera al cuarteto de Haydn como una obra que debe figurar asiduamente en los repertorios, y cree conveniente que además de esta composición figuren la ciacona de Bach y el cuarteto de Brahms. En la reseña se comenta que Almagro y Tragó fueron los encargados de recibir y despedir a la Infanta Isabel, que se hallaba en el concierto acompañada de los marqueses de Nájera. “[...] De las obras que por primera vez se ejecutaron, y fueron del agrado del auditorio, quedarán como de repertorio, el bello cuarteto en *do mayor*, para instrumentos de arco, de Haydn; *Ciaccona*, difícil composición para violín, de Bach; y el *cuarteto* para piano, violín, viola y viloncello, de Brahms, cuyo extraño y patético *adagio* fue preciso repetir [...]”<sup>1362</sup>.

*La Época* menciona la acertada interpretación que realizó Tragó en las composiciones de Chopin. También comenta que las grandes dimensiones del segundo tiempo del cuarteto de Brahms no fueron impedimento para que se volviera a repetir esta parte de la obra.

[...] En la segunda parte figuraban varios números de instrumentos a solo. Un *andante* del concierto en *re mayor* de Molique, y tres danzas húngaras de Brahms, fueron muy bien interpretadas por el Sr. Rubio en el violoncello. El Sr. Tragó hizo verdaderos primores tocando en el piano la *berceuse* y la balada en *sol menor* de Chopin, y a petición del público el nocturno en *fa sostenido menor* del mismo autor. El Sr. Arbós tocó un tiempo del concierto de violín de Spohr, y la *ciaccona* de Bach, venciendo gallardamente las infinitas dificultades de que está erizada. Terminó el concierto con el cuarteto en *la mayor* para piano y cuerda de Brahms, obra admirable, cuyo segundo tiempo lleno de imponentes bellezas, fue repetido a pesar de las grandes dimensiones de su desarrollo, por la hermosura de las frases que lo componen y la perfección con que fue ejecutado [...]”<sup>1363</sup>.

---

<sup>1361</sup> *El Día*, nº 3448, martes 3-XII-1889.

<sup>1362</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, nº 11569, jueves 5-XII-1889.

<sup>1363</sup> *La Época*, año XLI, nº 13392, 3-XII-1889.

Guerra y Alarcón dedica la mayor parte de su crítica en *La Justicia* a comentar la interpretación de los solistas en la sección central de la sesión. También escribe sobre el cuarteto de Haydn del que subraya la delicadeza y pureza estilística y su forma original. El crítico evade realizar juicios sobre el cuarteto de Brahms. Dedicó a esta obra tan sólo unas frases dentro de su extensa crítica y en ellas hace alusión exclusivamente a la interpretación de la obra.

“[...] A Rubio siguió Tragó. Este gran pianista representa la última dificultad vencida. Sus dedos tienen tanta agilidad como fuerza; su ejecución es fácil, su estilo *comme il faut*. Sus manos no trotan ni galopan sobre las teclas, ni se retuerce como una serpiente hostigada para expresar los afectos musicales de su alma. Su ejecución es una conversación más bien, llena de sonoridad, enriquecida con todos los tonos y todos los matices del sentimiento. El piano, bajo sus dedos, se convierte en una verdadera orquesta, en que se reúnen delicadeza, sentimiento y forma bella, en aquellas proporciones necesarias para constituir una obra de arte, en todas sus partes perfecta.

En la *Berceuse* y en la balada en *sol menor* de Chopin, demostró hasta dónde llega su incomparable manera de interpretar música tan delicada y elegante.

Su ejecución fue maestra por la delicadeza en los matices, por la precisión en los pasajes de agilidad, por la expresión, en fin, que prestó a las inspiradas melodías de Chopin. Como repetición tocó un *Nocturno* del mismo autor.

Llegó su turno a Enrique Fernández Arbós. Apareció como siempre, con la modestia propia de la juventud. [...] En la *Ciacona* para violín solo, de Bach, asombró al auditorio. No es posible decir cómo la tocó. [...] Tocó maravillosamente; por eso no he de hablar de pormenores; conviene a saber: la pureza ideal del sonido, cuya intensidad gradúa de modo admirable, y ora es agudo, perdiéndose en los límites de los sonidos perceptibles, ora suena grave y lleno. Entre estos límites da una serie de matices, bellos sobre toda ponderación, obtenidos con naturalidad y colocados de tal suerte, que dan a la obra que ejecuta todo su carácter. [...]

El cuarteto en *la mayor* (ob. 26), para piano, violín, viola y violoncello, de Brahms, fue magistralmente interpretado por los Sres. Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio. Por eso no les hemos de escasear ni elogios ni aplausos. Intentar describir el efecto que este cuarteto produjo en el público, es, a más de inútil, imposible. El público hizo repetir el *poco adagio* entre atronadores y espontáneos aplausos”<sup>1364</sup>.

El cuarto concierto de la segunda serie, celebrado el lunes 9 de diciembre de 1889, introdujo una sola novedad en el programa, el *Trío n° 1 en fa mayor op. 18* de Saint-Saëns. Esta obra suponía un cambio en la elección de repertorio, restando presencia al repertorio germano; sin embargo no fue bien recibida por algunos críticos que la consideraron carente de inspiración. Además de dicho Trío, el programa incluía en su segunda parte la *Sonata n° 2 op. 58 en re mayor para piano y violoncello* de Mendelssohn; y en la tercera el *Cuarteto n° 11 en fa menor “Serioso” op. 95* de Beethoven, obra ya interpretada en el primer concierto de esta segunda serie. Las divergencias de criterio sobre las obras programadas no fueron impedimento para que se

---

<sup>1364</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Veladas musicales. Salón Romero”, *La Justicia*, año II, n° 694, martes 3-XII-1889.

pidiera la repetición de algunos tiempos. Se volvieron a tocar el segundo (*Andante*) y el tercer tiempo (*Scherzo-Presto*) del Trío de Saint-Saëns; y también estos mismos movimientos – Segundo tiempo *allegretto scherzando*. Tercer tiempo *adagio*- de la sonata para piano y violoncello de Mendelssohn.

“Esta noche se celebrará en el Salón Romero el cuarto concierto de música clásica *di camera* con arreglo al siguiente programa:

PRIMERA PARTE

Trío en *fa mayor* (obra 18) para piano, violín y violoncello (primera vez), Saint-Saëns.- Allegro vivace.- Andante.- Scherzo, Presto.- Allegro.

- Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

SEGUNDA PARTE

Sonata en *re* (obra 58) para piano y violoncello; Mendelssohn. – Allegro assai vivace.- Allegretto scherzando.- Adagio (Canto de la noche).- Molto allegro o vivace.

-Sres. Tragó y Rubio.

TERCERA PARTE

Cuarteto en *fa menor* (obra 95) para dos violines, viola y violoncello, Beethoven.- Allegro con brío.- Allegretto ma non troppo.- Allegro assai vivace ma serio.- Larghetto espressivo, Allegretto agitato.- Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio”<sup>1365</sup>.

La crítica publicada al día siguiente en *El Imparcial*, dedicaba estas frases, no muy halagüeñas, al Trío de Saint-Saëns:

“[...] El *trío*, digámoslo en verdad, no nos ha satisfecho completamente. Hay en él, es cierto, muchas bellezas de forma, y está muy trabajado, pero nos parece que carece de lo esencial en toda obra de arte: de la inspiración, sin la cual es de todo punto imposible producir la emoción estética.

Lo más notable del *trío*, cuyos tiempos son bastante desiguales, es el *andante* y el *scherzo*, particularmente el segundo, de corte original, gracioso y agradable. Uno y otro fueron repetidos a instancias del público, que tributó nutridos y justificados aplausos a los artistas. Los intérpretes de la obra han estado, en nuestro concepto, muy por encima del autor. El final del último tiempo del *trío*, el *allegro*, tiene algunas frases felices que merecen el aplauso que obtuvieron [...]”<sup>1366</sup>.

En cuanto a la Sonata de Mendelssohn, que aunque representaba una novedad en el repertorio de la Sociedad era ya conocida del público madrileño, se elogia la calidad de interpretación de Tragó y Rubio. “[...] De la *sonata en re* (obra 98) para piano y violoncello, de Mendelssohn, poco hemos de decir por ser ya conocida del público. Manifestaremos únicamente que Tragó y Rubio hicieron prodigios de ejecución, dando gran relieve a las bellezas que atesora esta joya musical, siempre oída con entusiasmo y siempre calurosamente aplaudida [...]”<sup>1367</sup>.

<sup>1365</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 8105, lunes 9-XII-1889.

<sup>1366</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 8106, martes 10-XII-1889.

<sup>1367</sup> *Ibidem*.

*La Correspondencia de España* transmite el juicio negativo de algunos asistentes sobre el Trío de Saint-Saëns. Califica también como “algo nebuloso” al Cuarteto de Beethoven, y considera la mejor obra de la sesión a la Sonata para violoncello y piano de Mendelssohn.

“En el Salón Romero y a presencia de numeroso público, ha dado el cuarto concierto de música clásica *di camera*, por los señores Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, los cuales ejecutaron perfectamente todas las partes del programa, siendo muy aplaudidos, teniendo que repetir dos tiempos de la primera, que, a juicio de personas imparciales, fue demasiado honor para el trío en *fa mayor* (ob. 18) de Saint-Saëns, que por primera vez se ejecutaba.

Asimismo se repitieron los dos tiempos centrales de la excelente sonata en *re* (ob. 58) para piano y violoncello, de Mendelssohn, lo mejor de la noche y en donde el Sr. Tragó estuvo a la altura de su nombre artístico y cumplió el Sr. Rubio su difícil papel.

Concluyó la sesión el cuarteto algo nebuloso en *fa menor* (ob. 95) de Beethoven, bueno como suyo, aunque no de los más bellos, recogiendo aplausos y obteniendo la sanción para el repertorio [...]”<sup>1368</sup>.

*El Correo* también considera que la Sonata de Mendelssohn fue la obra más celebrada de la velada. En la reseña se alude al rechazo de algunos músicos, que había entre el público, ante el cuarteto de Beethoven. “[...] El concierto terminó con el cuarteto en *fa menor* de Beethoven, que no gustó mucho a la gente verdaderamente música que había en la sala, aunque los medio iniciados en el divino arte bajaran la cabeza convencidos, por tratarse de una obra de Beethoven [...]”<sup>1369</sup>.

La crítica de *Mordente* en *El Noticiero* realiza comentarios más favorables sobre las obras del programa. Al contrario que otros de sus colegas, considera a las composiciones de Saint-Saëns y Beethoven unas obras muy inspiradas. El crítico valora especialmente la interpretación de Tragó en la sonata de Mendelssohn y transmite al pianista su aplauso más entusiasta.

“[...] Con un magnífico trío en *fa mayor* obra 18 de Saint-Saëns para piano, violín y violoncello, que los Sres. Tragó, Arbós y Rubio ejecutaron maravillosamente, dio principio la sesión de anoche.

La obra, que se ejecutaba por primera vez, es originalísima en “su factura” y muy inspirada. Agradó mucho al público el “allegro vivace” y se repitieron el “andante”, en el que oímos algún motivo “conocido” y el “scherzo”.

En la segunda parte del concierto los señores Tragó y Rubio, realizaron primores, especialmente el primero, en la soberbia y difícilísima sonata en *re*, obra 18 de Mendelssohn. [...]

La buena impresión del público y su entusiasmo no decayeron en la tercera parte, antes bien se acrecentaron, observando la manera acabada de interpretar los Sres. Arbós,

<sup>1368</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, n° 11575, miércoles 11-XII-1889.

<sup>1369</sup> *El Correo*, año X, n° 3537, martes 10-XII-1889.

Urrutia, Gálvez y Rubio el dramático, inspiradísimo, difícil y colosal cuarteto en “fa menor”, obra 95 del inmortal Beethoven con la que vienen haciendo “los jóvenes” con aplauso unánime de todos los verdaderos “dilettanti [...]”<sup>1370</sup>.

La mayor parte de la crítica de Guerra y Alarcón en *La Justicia* se centra en el análisis del Trío de Saint-Saëns, ya que era la parte novedosa del programa. Define a esta obra como original y con una adecuada estructura compositiva entre otros aspectos. El periodista comenta la buena acogida que tuvo el trío entre el público, opinión que contrasta con otras críticas de los diarios madrileños.

“[...] El trío en *fa mayor* de Saint-Saëns, consta de cuatro tiempos: *allegro vivace*, *andante*, *scherzo* y *allegro final*.

El primero se distingue por la originalidad de su ritmo, y sobre todo por su excelente factura; el segundo, *andante*, por su orientalismo, que aunque es un orientalismo francés muy marcado, ha sabido el autor vestirlo de tan original manera, que ha hecho de él uno de los tiempos más interesantes; el *scherzo* es un primoroso juguete lleno de gracia y delicadeza, y un modelo de maestría en la factura y un dechado de esa espontaneidad en la composición que se llama difícil facilidad; y el *allegro final*, notable por la valentía y el vigor de la frase y por la manera de estar hecha, sobre todo en el momento en que se mezcla el canto del piano con los motivos del violín y el violoncello. [...]

Y en cuanto a la interpretación por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, no hay más que pedir.

El público, con un tacto exquisito y delicado criterio, supo apreciar los prodigios realizados por los intérpretes, así como las bellezas de indiscutible mérito que contiene la obra. Sus cuatro tiempos fueron justamente aplaudidos, repitiéndose el *andante* y el *scherzo* [...]”<sup>1371</sup>.

*El Día* comenta la división de opiniones que suscitó el Trío de Saint-Saëns. Esta crítica defiende la obra del compositor francés y cree que posiblemente la causa de que no haya gustado al público sea su modernidad. Respecto a la Sonata de Mendelssohn, esta reseña comenta que los juicios fueron unánimemente favorables. La brillante ejecución de Rubio y Tragó hizo que la Infanta Isabel y muchos músicos presentes felicitaran personalmente a los dos intérpretes.

“En el cuarto concierto de música clásica que se verificó anoche figuraba un trío de Saint-Saëns, no oído anteriormente; y como siempre que son ejecutadas obras de compositores contemporáneos, abundaron las opiniones entre los maestros y aficionados acerca de su mérito. La de la generalidad del público fue favorable al trío, pues hizo repetir dos de los cuatro tiempos: el *andante* y el *scherzo*.

Nadie pone en duda lo justificada que es la fama del primero de los actuales maestros franceses, y por esto, precisamente, esperaban algunos que el trío fuese una composición digna de rivalizar con las de Beethoven. Pero si no llega a tanto, es

---

<sup>1370</sup> Mordente, “Salón Romero. Música clásica di camera”, *El Noticiero*, año VII, nº 1741, martes 10-XII-1889.

<sup>1371</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Veladas musicales. Salón Romero”, *La Justicia*, año II, nº 701, martes 10-XII-1889.

seguramente una obra de gran mérito, muy original dentro de la forma clásica, y que siendo, si no recordamos mal, la primera que escribió Saint-Saëns en este género de música, no pocos compositores contemporáneos la quisieran para la última de las suyas. [...] Al trío siguió la hermosa sonata en *re*, de Mendelssohn, que Tragó en el piano y Rubio en el violoncello, tocaron como creemos que no la toquen mejor en parte alguna. El auditorio no se cansaba de aplaudir e hizo repetir los tiempos segundo y tercero [...]"<sup>1372</sup>.

*El Globo* también cree acertada la elección de las obras de la sesión y menciona la gran afluencia de público que se dio cita en el Salón Romero. “[...] Los señores Tragó, Arbós, Rubio, Urrutia y Gálvez tienen acierto en la elección de programas. Con el trío en *fa mayor*, de Saint-Saëns, la sonata en *re* (obra 58), de Mendelssohn, y el cuarteto en *fa menor* (obra 95), de Beethoven, no hay aficionado que no salga satisfecho, sobre todo cuando los intérpretes estudian a los maestros con cariño y ejecutan sus obras maravillosamente [...]"<sup>1373</sup>.

En el quinto concierto, que tuvo lugar el lunes 16 de diciembre, como siempre a las nueve de la noche en el Salón Romero, se presentó un programa novedoso, compuesto por dos obras que eran interpretadas por primera vez en Madrid: el *Trío en re menor op. 63, para piano, violín y violoncello*, de Schumann, y el *Quinteto en re mayor op. 9* de Gernsheim; además del *Trío número 1 en si bemol mayor op. 99, D 898, para piano, violín y violoncello*, de Schubert.

“Programa de la sesión que la “Sociedad de música clásica *di camera*” dará esta noche a las nueve, en el Salón Romero:

Trío en *re menor* (obra 63) para piano, violín y violoncello (1.<sup>a</sup> vez), Schumann.

[1º Mit Energie und Leidenschaft (Con energía y pasión).- 2º Lebhaft, doch nich zu rasch (Animado, pero no demasiado rápido).- 3º Langsam, mit inniger Empfindung (Lento, con sentimiento íntimo).- 4º Mit Feuer (Con fuego)]

- Por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

Quinteto en *re mayor* (obra 9) para dos violines, dos violas y violoncello (1.<sup>a</sup> vez), Gernsheim.- Por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez, Cuenca y Rubio.

Trío en *si bemol* (obra 99) para piano, violín y violoncello, Schubert.-

[1º Allegro moderato.- 2º Andante un poco mosso.- 3º Scherzo: Allegro.- 4º Allegro vivace]

Por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio”<sup>1374</sup>.

El Trío de Schumann, interpretado por Tragó, Arbós y Rubio, no fue bien recibido por el público, por lo que ninguno de sus tiempos hubo de ser repetido. El repertorio de este autor había sido programado con frecuencia por la Sociedad di

<sup>1372</sup> *El Día*, nº 3455, martes 10-XII-1889.

<sup>1373</sup> *El Globo*, año XV, nº 5149, martes 10-XII-1889.

<sup>1374</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 8111, lunes 16-XII-1889.

Camera, habiéndose interpretado ya en la primera serie de sesiones dos de sus cuartetos. Sin embargo, la crítica calificó la obra de enrevesada y oscura. La segunda obra, el Quinteto del compositor alemán Friedrich Gernsheim, ejecutado por Arbós, Urrutia, Gálvez, Cuenca y Rubio, gozó de mejor recepción, repitiéndose el *allegretto moderato*. Este autor era un auténtico desconocido para el público español y la Sociedad lo incluyó en el programa con el propósito de difundir obras de reciente creación. Su obra fue mejor recibida por la crítica, aunque calificada como carente de inspiración. Arbós añade en sus memorias el despectivo comentario que Bretón hizo a los músicos al término de la interpretación del Quinteto, afirmando que “el bajo melódico de la obra no vale tres pesetas”<sup>1375</sup>. La última obra del programa, el Trío de Schubert, ya se había interpretado en la anterior serie de conciertos y fue para muchos de los asistentes la obra más exitosa de la velada. De ella se repitió el segundo tiempo (*andante un poco mosso*).

La mayoría de las críticas periodísticas sobre este concierto coinciden en comentar el escaso éxito que obtuvo la obra de Schumann. E. Martínez en *El Imparcial* muestra su rechazo hacia el compositor alemán. Argumenta que el carácter español no es adecuado para sentir las obras de Schumann aunque sus partidarios se empeñen en difundir las composiciones. Para este crítico la obra de la sesión fue el Trío de Schubert.

“Entre los clásicos, Schumann es uno de los pocos que no han tomado carta de naturaleza en España. Hay que oírle bebiendo cerveza- según la frase de un distinguido maestro- en las espesuras de la Selva Negra o entre las brumas de Londres. Y mientras bebamos Jerez es probable que Schumann y sus composiciones no lleguen a aclimatarse aquí. ¡Cuidado si son oscuras y enrevesadas las composiciones esas! Y para la prueba nos remitimos al trío en *re menor* (ob. 63) anoche interpretado, como ellos saben hacerlo, por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

Los que desde más antiguo y más de cerca conocen las obras de Schumann hacen de ellas elogios sin cuento. Dicen que por todo el mundo artístico están reconocidas como eminentemente clásicas y pregonan *urbi et orbi* sus excelencias, que no negamos, pero que el público español no siente, a pesar del empeño heroico con que los *schumannistas* hacen la propaganda.

Hablando con verdad, lo que el público aplaudió anoche fue la ejecución, y nada más, salvo los muy contados que *in mente* aplaudieron también al compositor [...]”<sup>1376</sup>.

*La Correspondencia de España* manifiesta la misma línea de opinión que *El Imparcial*. Juzga a la obra de Schumann como nebulosa y poco asimilable; realiza comentarios más benévolos sobre el quinteto de Gernsheim y considera como la mejor obra del programa al Trío de Schubert.

<sup>1375</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)*... Op. cit., p. 257.

<sup>1376</sup> E. Martínez: “Salón Romero”, *El Imparcial*, año XXIII, nº 8112, martes 17-XII-1889.



“[...] Se ejecutó en primer término, y por primera vez, el trío en *re menor* (ob. 63) para piano, violín y violoncello, de Schumann, siendo aplaudidos los Sres. Tragó, Arbós y Rubio que lo desempeñaron, pero sin repetirse tiempo alguno, porque la obra, como todas las de este moderno autor alemán, es nebulosa y poco asimilable en general. Continuó, tras del acostumbrado descanso, el quinteto en *re mayor* (ob. 9) para instrumentos de arco, de Gernsheim dada asimismo, a conocer por primera vez, con esmerada ejecución por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez, Cuenca y Rubio, siendo aplaudidos, y haciéndose repetir el *allegretto moderato*, que es su tiempo más plácido y tranquilo. El número es brillante y en su género, quedará de repertorio. Formó la tercera parte y fue la obra de la noche por sí y por la excelente ejecución de los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, el bellísimo trío en *si bemol* (ob. 99) [...]”<sup>1377</sup>.

*El Correo* comenta que la obra de Schumann no logró entusiasmar al público, efecto que sí produjo el Trío de Schubert.

“[...] El trío en *re menor* de Schumann, notablemente interpretado por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, no logró entusiasmar al público. Este aplaudió mucho la ejecución, pero no había en estos aplausos el calor y el entusiasmo de aquellos otros que son fiel testimonio de un espíritu deliciosamente impresionado. En cambio el trío en *si bemol* de Schubert, que los buenos aficionados recuerdan siempre con placer y oyen con gusto, logró derretir completamente el hielo [...] Aunque no tanto como ésta, fue muy aplaudido un quinteto en *re menor* de Gernsheim, una de las novedades del programa, valiendo a los ejecutantes muchas felicitaciones [...]”<sup>1378</sup>.

*Mordente* en *El Noticiero* critica de forma severa el trío de Schumann. Lo califica como oscuro y carente de una estructura compositiva lógica. Por el contrario dedica expresiones halagadoras al quinteto de Gernsheim y especialmente a la ejecución de Tragó en el trío de Schubert.

“[...] Ejecutaron el *trío* los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, venciendo con acabada maestría y pasmosa perfección, todas las dificultades que encierra, por lo que fueron aplaudidísimos. No así la obra que agradó poco por resultar confusa y oscura y por ser producto de un montón de ideas sin lógico y espontáneo desarrollo. La ciencia de la factura sustituyendo la carencia de inspiración. Gustó muchísimo, en cambio, el *quinteto* de Gernsheim, obra delicada, bella y asequible a la más roma comprensión. [...] En progresivo *crecendo* se fue anoche contentando el público puesto que en la última parte del concierto y para provocar, sin duda, su entusiasmo, se le dio una audición del trío en *si bemol* (obra 99) para piano, violín y violoncello de Schubert. Esta composición inspiradísima, deliciosa, elegante, plagada de melodías puras y sublime fue perfectamente interpretada por los señores Arbós y Rubio. El pianista inmenso Sr. Tragó hizo en ella un bordado, un encaje de inconmensurable valor. ¡Qué manera tan prodigiosa de tocar el piano! ¡Qué escalas, qué arpeggios, qué trinos! ¡Qué labor tan colosal realizada con incomprensible facilidad! [...]”<sup>1379</sup>.

<sup>1377</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, n° 11585, martes 17-XII-1889.

<sup>1378</sup> *El Correo*, año X, n° 3544, martes 17-XII-1889.

<sup>1379</sup> *Mordente*, “Música clásica di camera”, *El Noticiero*, año VII, n° 1747, 17-XII-1889.

Otras críticas aparecidas en la prensa madrileña juzgan de manera más benevolente las obras del programa. Guerra y Alarcón defiende la música de Schumann frente a la incompreensión de muchos aficionados. Para el crítico la vaguedad de que se acusa a las obras de este compositor, es uno de sus mayores encantos. Considera a Schumann como un músico genial, cuya música no basta escucharla una sola vez para comprenderla. “[...] Es seguro que en Madrid no hay músico más discutido que el ilustre Roberto Schumann [...]. Unos aquilatan los méritos buscando en las composiciones de aquel maestro defectos y oscuridades. Otros calificando de confuso, caprichoso e innovador llegando a creer punto menos que imposible la perfecta ejecución de sus obras. Los menos ensalzan debidamente al músico genial. Llamado por sus compatriotas el sucesor de Beethoven [...]”<sup>1380</sup>.

El periodista también realiza una crítica favorable sobre las otras dos obras que componían el programa. Del quinteto de Gernsheim destaca su inspiración y bellos efectos; así como la ejecución que realizaron los intérpretes de esta partitura. La calidad demostrada en la interpretación del quinteto se hizo patente también en el trío de Schubert.

“[...] Gernsheim es uno de los mejores discípulos de Brahms, y el gusto exquisito del maestro se refleja desde luego en la obra del discípulo.

Imposible es abarcar en el estrecho espacio de una crónica musical, las proporciones de una obra que, por sus efectos bellísimos y por la alteza de sus inspiraciones, constituye una de las páginas más brillantes de la música *di camera* contemporánea.

En el público causó honda impresión, parando su atención en la severidad de sus melodías, en el enlace de sus motivos, en el vigor, en la fuerza creadora que surge llena de poder y de vida de aquella hermosa concepción, [...]La ejecución del quinteto de Gernsheim fue acertada, precisa, admirable. [...]

El trío de Schubert tiene alardes de magnífica inspiración, conjunto admirable y grandioso, apasionadas frases y dificultades sin cuento de ejecución.

Fue interpretado con tal calor y tan rara perfección, que el público no pudo menos de hacer repetir el *andante*, y premiar con grandes aplausos a los Sres. Tragó, Arbós y Rubio [...]”<sup>1381</sup>.

*El Día* comenta la actitud de recelo que existía en cierto sector del público madrileño hacia las obras de Schumann. Para el crítico la oscuridad, quizás debida a la vaguedad tonal, de que siempre se acusa a las obras de Schumann se percibió solamente en el primer tiempo de la obra. Por el contrario, los otros tres tiempos de la partitura resultaron perfectamente comprensibles. Esta reseña también alude a las críticas

---

<sup>1380</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Veladas musicales. Salón Romero”, *La Justicia*, año II, nº 708, martes 17-XII-1889.

<sup>1381</sup> *Ibidem*.

desfavorables que algunos aficionados realizaron del Quinteto de Gernsheim, calificándola como poco original.

“[...] A la música de Roberto Schumann ocurre, entre los aficionados a las obras clásicas, algo parecido a lo que sucede a la de Wagner en el género de música teatral. Tiene partidarios entusiastas que la elogian con entusiasmo, y sin embargo en la generalidad del auditorio no produce tan grande efecto como la de los otros célebres maestros alemanes. [...]

El Sr. Monasterio, con empeño de aclimatarlas en las sesiones de cuartetos, ha dado a conocer tres de las más notables obras de Schumann, un quinteto, un cuarteto y uno de sus tres tríos.

El que oímos anoche es el primero de éstos, y a decir verdad, sólo el primer tiempo resulta oscuro, pues el segundo no puede ser más comprensible, ni el tercero más melodioso, ni el cuarto más sonoro y brillante. Todos fueron acogidos con aplauso, y especialmente el segundo.

La ejecución, a cargo de los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, fue esmeradísima.

Todo lo más opuesto a lo que algunos llaman las nebulosidades de Schumann, era el quinteto de Gernsheim, que anoche oímos. [...] En el quinteto todo es claro y comprensible y simpático. Los aficionados a buscar defectos, sin tener en cuenta que es una de las primeras composiciones de Gernsheim, la tachaban de poco original. Quizá no opinaran así de estar firmado el quinteto por uno de los grandes maestros; pero al que empieza y carece todavía de autoridad, se le trata con menos respeto.

El público aplaudió grandemente esta obra, haciendo repetir el segundo tiempo, y creemos que gustará más cuanto más sea oída.

El éxito grande, indisputable y entusiasta, fue anoche para el precioso trío en *si bemol*, de Schubert, que tuvo una ejecución admirable [...]<sup>1382</sup>.

En diciembre de 1889 una epidemia de gripe – denominada popularmente como *dengue* o *trancazo*, asoló Madrid y otros lugares de España. Las bajas producidas por la enfermedad fueron cuantiosas y personas de todos los estamentos cayeron enfermas. Los teatros vieron mermada su plantilla de artistas. El Teatro Real tuvo verdaderos problemas para poner en escena las obras programadas, puesto que estaban enfermos los maestros Almiñana, Mateos y Urrutia, veinticuatro individuos del cuerpo de coros, cinco bailarinas y catorce profesores de orquesta. También el Conservatorio Nacional de Música y Declamación sufrió las consecuencias de la epidemia al tener que suspender los ejercicios prácticos de los alumnos por enfermedad de varios de ellos. Ante esta situación, el último concierto de la Sociedad de Música di Camera en esta segunda serie, programada inicialmente para el lunes 23 de diciembre, tuvo que ser pospuesta hasta el lunes 27 de enero de 1890, fecha en que la epidemia parecía haber cesado. El propio Jesús de Monasterio sufrió la gripe a finales de 1889, por lo que los conciertos de la Sociedad de Cuartetos también fueron suspendidos.

---

<sup>1382</sup> *El Día*, nº 3462, martes 17-XII-1889.

A pesar del aplazamiento de la sesión, el programa no sufrió modificación alguna. La primera obra, el *Cuarteto n.º 14 en re menor D. 810 “La muerte y la doncella”* de Schubert, era interpretada por primera vez por la formación; pero las dos piezas siguientes – la *Sonata número 2 en la mayor op. 78 para violín y piano* de Raff y el *Trío número 7 en si bemol mayor op. 97 “Archiduque”* de Beethoven- eran ya conocidas, al haber sido ejecutadas en la primera serie de conciertos. Los músicos finalizaron esta segunda serie de conciertos con la misma obra que había cerrado la primera temporada, el *Gran trío de Beethoven “Archiduque”*, que tantos aplausos había obtenido en anteriores ocasiones. Esta composición volvió a triunfar en la última velada, y el público pidió la repetición del segundo tiempo (*scherzo, allegro*) y del tercero (*andante cantabile, ma pero con moto*).

“Programa De la sesión 6.<sup>a</sup> y última que la Sociedad de música clásica *di camera* dará mañana, a las nueve de la noche, en el Salón Romero:

Cuarteto en *re menor* (obra póstuma) para dos violines, viola y violoncello, Schubert, [1º Allegro.- 2º Andante.- 3º Scherzo: allegro molto.- 4º Presto] por los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio.

Gran sonata en *la mayor* (obra 78) para piano y violín, Raff, [1º Allegro molto, con ardore e comozione.- 2º Non troppo lento.- 3º Presto, non troppo.- 4º Allegro con brío] por los Sres. Tragó y Arbós.

Gran trío en *si bemol* (obra 97) para piano, violín y violoncello, Beethoven, [1º Allegro moderato.- 2º Scherzo, allegro.- 3º Andante cantabile, ma pero con moto.- 4º Allegro moderato, Presto] por los señores Tragó, Arbós y Rubio”<sup>1383</sup>.

Una vez más la sesión fue un éxito de crítica y público, alcanzando “Arbós, Rubio, Tragó, Gálvez y Urrutia muchos y legítimos aplausos. El público, que era muy numeroso y distinguido, salió altamente satisfecho de la sesión y de la campaña artística”<sup>1384</sup>. *El Día* se hace eco del triunfo obtenido con estas palabras: “[...] La ejecución de estas tres obras fue irreprochable; las finuras y delicadezas del cuarteto, las escabrosidades de la sonata y las apasionadas frases del gran trío las expresaron los Sres. Arbós, Tragó, Urrutia, Gálvez y Rubio con tanto acierto, que el público les aplaudió entusiasmado [...] Momentos hubo, como en una de las variaciones del *andante* de la sonata, en que los aplausos interrumpieron la ejecución [...]”<sup>1385</sup>. *El Correo* coincide con otros diarios en señalar el Trío de Beethoven como la obra más exitosa de la velada. “[...] La ejecución en todas [las obras] fue esmeradísima; pero las notas dulces e inspiradísimas de algunos tiempos del trío del maestro alemán,

<sup>1383</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n.º 8137, domingo 26-I-1890.

<sup>1384</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n.º 8139, martes 28-I-1890.

<sup>1385</sup> *El Día*, n.º 3503, martes 28-I-1890.

especialmente el *andante cantabile* y el *scherzo* fueron más agradables al público [...]”<sup>1386</sup>. *El Globo* menciona los aplausos que recibieron todas las obras del programa en especial en el Trío de Beethoven. Sin embargo muestra su disconformidad con la sonata de Raff, obra a la que no encuentra un sentido musical. “[...] La sonata de Raff nos pareció una tabla de logaritmos puesta en música. Confesamos nuestra ignorancia: no entendimos ni poco ni mucho la obra. [...]”<sup>1387</sup>.

Guerra y Alarcón en *La Justicia*, como es habitual en sus críticas, describe la estructura de las obras del programa y hace una valoración positiva de todas ellas. Califica al Cuarteto de Schubert como una obra de gran belleza en la que se escuchan delicadas melodías. Elogia la Sonata de Raff, en especial su último tiempo, *allegro con brio*, al que considera una página musical llena de originalidad e inspiración. También dedica favorables comentarios al Trío de Beethoven. El crítico considera esta partitura como una obra maestra tanto en su fondo como en su forma.

“[...] Hízose oír por primera vez una obra póstuma de Schubert. El cuarteto en *re menor*. Esta composición es bellísima. Hay movimiento en las notas, delicadas melodías en aquellas frases, ora vigorosas, ora dulces, que esmaltan la composición, y el conjunto resulta armónico y elegante.

Los Sres. Arbós y Urrutia en los violines, Gálvez en la viola y Rubio en el violoncello, se mostraron, como siempre, fidelísimos intérpretes de música tan difícil. [...]

En la segunda parte oímos la *Gran sonata en la mayor* para piano y violín, de Raff.

Comienza esta sonata con un hermoso *allegro molto, con ardore e comozione*, cuya idea principal tiene gran desarrollo; sigue luego un *Non troppo lento*, cuyas ideas encierran gran belleza; y a continuación óyese el *presto*, que es una página grandiosa que sólo tiene rival en el *allegro con brio* con que la sonata termina, y es, a no dudar, la parte más culminante en obra de tanto valer. Originalísimo, lleno de fuego, y de carácter, rico de inspiración y de un efecto irresistible, es un admirable trozo musical que sólo puede compararse con las mejores producciones del gran Beethoven, a cuyo lado ciertamente no palidece.

Los Sres. Tragó y Arbós mostraron, el primero en el piano y el segundo en el violín, todos los primores de su arte. Una tempestad de aplausos acogió las últimas notas de la sonata de Raff. [...]

Terminó el concierto con el gran trío en *si bemol* (ob. 79) para piano, violín y violoncello de Beethoven.

Los motivos de los cuatro tiempos de que consta, y la admirable manera como están desarrollados, colocan esta obra entre las más originales y poéticas que escribió aquel gran hombre [...]”<sup>1388</sup>.

---

<sup>1386</sup> *El Correo*, año XI, n° 3585, martes 28-I-1890.

<sup>1387</sup> *El Globo*, año XVI, n° 5197, martes 28-I-1890.

<sup>1388</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Salón Romero. Sexto concierto de música clásica di camera”, *La Justicia*, año III, n° 759, martes 28-I-1890.

*Mordente* en *El Noticiero* critica algunos tiempos del Cuarteto de Schubert. Considera al andante de esta obra “algo pesado”, y al scherzo falto de originalidad. Tampoco muestra su total conformidad con la sonata de Raff “[...] Los señores Tragó y Arbós ejecutaron en la segunda parte la gran sonata en “la mayor” (obra 78) para piano y violín de Raff dando a esta composición, verdadero “mare mágnum” de notas que no carece de bellísimos motivos y que termina con un recomendable “allegro con brío”, más valor al tocarla perfectísimamente que el que tiene en la realidad [...]”<sup>1389</sup>.

Al término de la segunda serie de conciertos aparecen en la prensa madrileña varios artículos en los que se hace un balance general de lo que ha sido la segunda temporada de la *Sociedad de música clásica di camera*. En el diario *La Justicia* un abonado envía dos artículos al director del periódico en los que habla de su impresión sobre estas sesiones. En el primero de ellos hace algunas observaciones relativas a cuestiones que según él pueden ser susceptibles de mejora. El autor se lamenta de que las sesiones no comiencen más pronto. Éstas finalizan alrededor de la media noche e impide a muchos aficionados disfrutar de la última parte del concierto, ya que tienen que madrugar al día siguiente para trabajar. El abonado comenta que mientras en Europa las sesiones de música clásica comienzan primero, en Madrid se desarrollan en horarios demasiado tardíos.

“[...] Salir del teatro Real a las doce de la noche cuando se canta *Hugonotes* o *La Africana*, ya nos parecerá también a todos mal algún día; pero salir a las doce de un concierto de música clásica, condenar al aficionado a renunciar a la última parte (y ya hay muchos que renuncian) o a acostarse a la una de la madrugada, poniéndolo en el conflicto de faltar el martes a sus deberes, so pena de quedarse sin dormir lo que manda la higiene, es cruel, cuando tan fácil puede ser el remedio. ¿Por qué han de ser en esto de peor condición los *dilettanti* burgueses de Madrid, que los de Londres, Berlín y Viena?

Bastaría, para conseguirlo, empezar a las ocho; a esa hora comienza el Real, y créanme los jóvenes artistas, no hablo en broma; el público que los aplaude es todo clase media y, contra lo que de ordinario sucede en España, no va de tertulia al cuarteto, ni a ver y a ser visto, sino a gozar con interés serio [...]”<sup>1390</sup>.

Otra de las observaciones que hace este abonado se refiere a la costumbre de pedir la repetición de algunos tiempos de las obras. Cree que este hábito del público se debería desterrar, pues trastoca la visión de conjunto de las obras al tener que detener la ejecución para repetir algún movimiento.

---

<sup>1389</sup> *Mordente*, “Salón Romero. Música clásica di camera”, *El Noticiero*, año VIII, nº 1780, martes 28-I-1890.

<sup>1390</sup> Un abonado: “Los cuartetos de los lunes”, *La Justicia*, año III, nº 761, jueves 30-I-1890.

“[...] La mayoría de los aficionados casi me atrevería a asegurar que no aprueban las repeticiones; pero, como callan sin protesta cuando la minoría las pide, ésta se impone; que es, por lo demás, la ley que rige siempre en semejantes casos. Uno que grita hace más ruido que ciento que callan. Además, si protestasen, podría confundirse por algunos que se oponían al aplauso y no solamente a la repetición. En cuanto a los ejecutantes yo no sé que pensarán del asunto. Tal vez no estén conformes con este criterio y hasta puede que haya alguno- cosas más raras se ven- a quien por motivos de muy diversa índole gustase repetir todo el concierto [...]”<sup>1391</sup>.

En el segundo artículo que el abonado envía al director de *La Justicia* vuelve a hacer hincapié sobre la inconveniencia de las repeticiones. “[...] y no es precisamente el grado superior de sentimiento estético que puede lograrse el que se satisface con la repetición de partes sueltas de un trío o de un cuarteto, donde se rompe muchas veces sin respeto y caprichosamente la unidad con que la obra fue concebida, y en la cual sólo alcanza su completa belleza [...]”<sup>1392</sup>.

Seguidamente hace un balance de las obras programadas. Muestra su beneplácito con la selección de las composiciones escogidas excepto en las de la tercera sesión. Para esta velada los miembros de la Sociedad habían programado para la segunda parte una serie de piezas que interpretaron a solo Rubio, Arbós y Tragó. El abonado considera que estas piezas no son apropiadas para figurar en un concierto clásico, ya que restaron unidad al conjunto de la sesión y desorientaron al público, quedando éste exhausto antes de llegar a la tercera parte.

A continuación realiza un juicio sobre la interpretación de Tragó a lo largo de esta segunda serie de conciertos. Considera al intérprete como el primer pianista de España. Menciona sus excelentes cualidades interpretativas y cree que su estilo severo es más apropiado para la ejecución de obras de Beethoven que para la de autores románticos como Chopin, Schumann o Mendelssohn.

“[...] Tengo al Sr. Tragó por el primer pianista español, tal como suena; admiro su mecanismo, su concienzudo estudio, la solidez de sus condiciones artísticas, y entre todas ellas una que, de continuar cultivándola, ha de poner su personalidad, en medio de tanto *truc*, muy de relieve, y es la carencia de todo artificio que, en su modo de interpretar, brilla; la sinceridad, corrección y honradez con que aspira siempre a traducir la idea del maestro. Pero no pienso que domina (como no puede dominar nadie) por igual todos los géneros, y antes creo que el estilo de Chopin, como acaso el de Schumann, y aún Mendelssohn, no cuadran enteramente con el carácter y especiales

---

<sup>1391</sup> *Ibidem*.

<sup>1392</sup> Un abonado: “Los cuartetos de los lunes (conclusión)”, *La Justicia*, año III, nº 762, viernes 31-I-1890.

condiciones de nuestro pianista. [...] La nota severa que distingue al Sr. Tragó debe llevarlo a cultivar más a Beethoven.

Nunca ha llegado, a mi juicio, tan alto como en la interpretación de la gran *sonata en la*. Y es que la olímpica grandeza del pensamiento de Beethoven, si necesita de cualidades análogas en el espíritu del artista y de un poderoso dominio técnico del instrumento, como lo posee el Sr. Tragó [...]

“Imposible sería dormirse con esta *Berceuse*,, [de Chopin] me decía la noche en que se ejecutó”, una inteligentísima abonada; y yo, por mi parte, añado que los arpeggios del *Abend lied* de Mendelssohn, fueron también a escape. Aquella introducción del sentimental y romántico, pero no por eso menos delicioso e inspirado adagio, debió durar, a mi parecer, doble espacio de tiempo [...]<sup>1393</sup>.

Otra de las críticas que realiza un balance sobre la segunda campaña artística de la Sociedad di camera es la escrita por José María Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana*. El crítico ve en Tragó al músico que de alguna manera impulsa la vida de esta sociedad, y alrededor del cual se reúnen los demás integrantes de la orquesta *di camera*. Coincide con el autor de los anteriores artículos de *La Justicia*, en considerar la ejecución de Tragó más adecuada a la música de Beethoven que a otros estilos.

“[...] de la nueva Asociación de *música di camera*, que actúa en el Salón Romero, es espíritu vivificante el notable artista Sr. Tragó. Astro de primera magnitud en las esferas del piano, y cuyos fulgores alcanzan y se reflejan en los jóvenes discípulos de Monasterio, Fernández Arbós, Urrutia y Gálvez, y en el violoncellista Rubio, que en torno suyo se han agrupado, aun la crítica más exigente y descontentadiza se vería forzada a reconocer que en el presente año ha hecho mayor alarde aún, si cabe, del maravilloso mecanismo que posee, y mostrando adelanto en la manera de sentir y expresar la música clásica [...]<sup>1394</sup>.

Esperanza y Sola comenta los programas que la *Sociedad di camera* ha presentado a lo largo de esta temporada. Considera acertado que se haya comenzado la segunda serie dedicando una sesión a Beethoven. Sin embargo muestra también su disconformidad con la interpretación de las obras para solista de la tercera sesión. Para el crítico los músicos estuvieron menos afortunados en este concierto que en los otros.

“[...] Discutióse, y no poco, entre la gente aficionada el programa de la sesión tercera, con tanto más motivo, cuanto que, excepción hecha del Sr. Tragó, que estuvo admirable en la *Berceuse*, la Balada en *sol* menor y un Nocturno de Chopin, los demás artistas no estuvieron tan afortunados como en los anteriores días. Dejando a cada cual sus gustos; declarando, por mi parte, que no encontré atinada la variante de modernizar la forma y conjunto de las piezas musicales que habían de tocarse, por más que las más de ellas estuviesen dentro del género que con exclusión de todo otro debe ser objeto de tales sesiones, y pasado por alto un *andante* del Concierto en *re* mayor, de Molique, y

---

<sup>1393</sup> *Ibidem*.

<sup>1394</sup> Esperanza y Sola, José María: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIV, nº 2, 15-I-1890, p. 27-30.



unas Danzas húngaras, de Brahms-Piatti, para violoncello, y aún el *andante* del Concierto en *re* menor, de Spohr, y una *Ciaccona* y una Fuga, de Bach, para violín solo, piezas musicales no del todo simpáticas a buena parte del auditorio, fijóse éste en el Cuarteto en *do* mayor, de Haydn (ob. 54, núm. 2), y en el Cuarteto en *la*, de Brahms [...]”<sup>1395</sup>.

Finalmente, el crítico intenta ofrecer una opinión más ajustada sobre la ejecución de los músicos, alejada de las exageraciones que solían realizar muchos críticos de la prensa. Esperanza y Sola no cree que los intérpretes hayan alcanzado la máxima perfección en sus actuaciones, pero sí que hayan realizado ejecuciones muy acertadas y en ocasiones perfectas.

“[...] Decir que en las dichas sesiones se ha llegado siempre al *summum* de la perfección, como del espíritu de algunos juicios críticos que he leído ha podido colegirse, ni es exacto, a mi juicio, ni los artistas lo habrán creído seguramente; negar que la interpretación de las obras ha sido acertada la mayor parte de las veces, irreprochable y perfecta en ocasiones, haciéndose en éstas sus intérpretes dignos de todo elogio y de entusiasta y legítimo aplauso, fuera notoria injusticia, la cual sería tanto mayor, cuanto que, a más de lo dicho, han mostrado aquellos haber hecho un severo y concienzudo estudio de cuanto en los programas ha figurado; han dado a conocer buen número de obras nuevas [...]”<sup>1396</sup>.

El profesor del Conservatorio y miembro de la Real Academia de San Fernando, Ildefonso Jiménez de Lerma, escribe dos artículos sobre las dos sociedades de cuartetos que ejecutaban música de cámara en Madrid. En el primero de los artículos elogia la labor que tanto la *Sociedad de Cuartetos* de Monasterio como la *Sociedad de Música Clásica di camera* han realizado en favor de el género camerístico. Nombra a los intérpretes que han colaborado en los conciertos de una y otra agrupación, y recuerda especialmente a algunos fallecidos como Guelbenzu, Pérez y Castellanos. Menciona a José Tragó como el impulsor de la nueva sociedad *di camera*, que con su ejecución seria y madura ha conseguido éxitos en ambas sociedades.

“[...] Honra, pues, a una colectividad musical, que cuenta en su seno artistas tan insignes como los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirecki, y en el actual ejercicio de sus brillantes sesiones, a los jóvenes y notables pianistas señorita Chevallier, criatura apenas adolescente, que obtuvo ya más ruidosos triunfos artísticos que número de años da el periodo de su existencia, y al Sr. Vallejos, modesto y sobresaliente intérprete de las bellezas y dificultades encomendadas al más generalizado de los instrumentos hoy en boga. Lauro y prez a su hermana en arte que nos presenta nombres cuyo brillo incipiente puede en breve ser deslumbrado para gloria de los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio, y a cuyo frente marcha el del Sr. Tragó, artista serio y maduro, a pesar

---

<sup>1395</sup> *Ibidem*.

<sup>1396</sup> *Ibidem*.

de su poca edad, que ha tenido la fortuna de alcanzar, con fundados méritos, iguales aplausos en una que en otra colectividad artística [...]”<sup>1397</sup>.

En el segundo artículo examina la contribución de ambas sociedades de cuartetos a la difusión de las obras musicales.

“[...] Ellas son las que hoy ocupan con mejor fundamento la atención de nuestro público, las que más novedades musicales le presentan, las que más se preocupan personal y colectivamente del arte por el arte; las encargadas de la tradición del género musical verdaderamente clásico, y una de ellas (la del Sr. Monasterio) la que durante largo espacio de tiempo se ha mostrado fiel y severa sacerdotisa de un templo artístico no profanado ni ultrajado por nadie [...]”<sup>1398</sup>.

Jimeno de Lerma analiza el repertorio presentado por ambas agrupaciones. Observa que las dos sociedades han mostrado al público obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn en mayor número que de compositores más modernos. El autor del artículo valora positivamente esta decisión, y comenta que el público ha reaccionado mejor ante las obras de los autores clásicos, admitiendo sólo con agrado algún tiempo de las composiciones de los autores más modernos. Ildefonso Jimeno de Lerma manifiesta su desacuerdo con las nuevas tendencias compositivas de la música del porvenir. En su artículo adopta una postura bastante reaccionaria frente a los autores modernos. De estas ideas expuestas deducimos que el autor no estaba de acuerdo con muchas de las obras programadas por la Sociedad di camera.

“[...] Prescindiendo, como más arriba dijimos, de los nombres de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Schubert, he aquí los que nos acusan los programas de las sesiones de Cuartetos: Brahms, Dvorák, Gernsheim, Grieg, Godard, Chopin, Moliq, Rubinstein, Saint-Saëns, Spohr, Schumann, Svendsen, nombres no muy legibles, pertenecientes a autores menos inteligibles algunos, en varias de las obras consignadas en los programas a que vamos aludiendo, y de cuyas composiciones, como antes afirmamos, poco, muy poco queda que complazca al público, no obstante, o quizás ( y esto es tal vez más cierto) por ser los citados autores, representantes genuinos de esta escuela oscura, antimelódica, repetirítmica, superarmónica y hasta archiexcontrapuntística, a que con agravio de nuestros sucesores se quiere intitular música del porvenir [...]”<sup>1399</sup>.

## 6.2.6. Tercera y última serie de conciertos. Noviembre - diciembre de 1890

---

<sup>1397</sup> Jimeno de Lerma, Ildefonso: “La música del presente. Sociedades de cuartetos I”, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año III, n° 53, 2-IV-1890, p. 235-238.

<sup>1398</sup> Jimeno de Lerma, Ildefonso: “La música del presente. Sociedades de cuartetos II”, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año III, n° 54, 19-IV-1890, p. 242-243.

<sup>1399</sup> *Ibidem*.

La primera de las sesiones de la nueva temporada tuvo lugar el lunes 10 de noviembre de 1890, celebrándose como siempre a las nueve de la noche en el Salón Romero. En el programa se incluía el *Trío en mi bemol mayor op. 70 n° 2* de Beethoven, obra conocida por el público de la *Sociedad di camera*, al haber sido interpretado en la segunda serie de sesiones. La obra produjo tan grata acogida en el público, que se tuvo que repetir el tercer tiempo (*Allegretto ma non troppo*). La gran novedad de la velada fue el estreno del *Cuarteto en sol menor op. 27 para dos violines, viola y violoncello* de Grieg. Para su interpretación los intérpretes contaron con la colaboración del violinista Agudo, que si en otras sesiones había tocado la parte correspondiente a la viola, en este concierto interpretó la partitura del segundo violín. Esta composición era bastante contemporánea para la época, ya que fue escrita entre 1877 y 1878. En ella el autor abandona el contrapunto por una escritura basada en la melodía y en la armonía. Su estructura, aunque algo deshilvanada, se articula entorno a una canción del compositor basada en un poema de Ibsen, que toca el primer violín. La última obra de la sesión era el *Quinteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor op. 44* de Schumann. Esta obra ya era conocida del público madrileño, aunque era la primera vez que era tocada por los miembros de la *Sociedad di Camera*. La ejecución obtuvo una buena respuesta de la concurrencia, que pidió la repetición del segundo de sus tiempos (*In modo d'una marcia*).

“Programa de la sesión que la sociedad de Música clásica di camera dará esta noche, a las nueve en el Salón Romero:

Trío en *Mi bemol* (obra 70, núm.2) para piano, violín y violoncello: Beethoven.

Poco sostenuto. Allegro ma non troppo.- Allegretto.- Allegretto ma non troppo.-Finale.

Allegro.- Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

Cuarteto en *Sol menor* (obra 27) para dos violines, viola y violoncello (primera vez):

Grieg.

Un poco andante. Allegro molto ed agitato.- Romanze. Andantino.- Intermezzo.

Allegro molto marcato.- Finale. Lento. Presto al Saltarello.- Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

*Quinteto en Mi bemol* (obra 44) para piano, dos violines, viola y violoncello:

Schumann.

Allegro brillante.- In modo d'una Marcia. Un poco largamente.- Scherzo. Molto vivace.- Allegro ma non troppo.- Sres. Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio”<sup>1400</sup>.

Las críticas referentes a esta primera sesión son menos numerosas que las de anteriores conciertos. Algunos diarios como *El Noticiero* o *La Justicia* no hacen ya un seguimiento tan exhaustivo como en las anteriores series de conciertos. Esto quizás es debido a la falta de disponibilidad de periodistas que pudiesen compaginar la asistencia

<sup>1400</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8428, lunes 10-XI-1890.

y la elaboración de críticas sobre las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos* de Monasterio y los conciertos de la *Sociedad di camera*. Las actuaciones de ambas orquestas estaban separadas por un estrecho margen temporal, pues se celebraban en las mismas semanas del año. Los lunes actuaba la *Sociedad di camera* y los viernes la *Sociedad de Cuartetos*.

E. Martínez en *El Imparcial* dedica el comentario más extenso al Cuarteto de Grieg. El periodista realiza una crítica favorable sobre esta obra, destacando su originalidad en la armonía y el ritmo. La reseña concluye con el elogio al trabajo de Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio en la interpretación del Quinteto de Schumann.

“[...] La novedad, la gran novedad de la sesión estaba en la segunda parte, dedicada al cuarteto en *sol menor* (obra 27) de Grieg, para dos violines, viola y violoncello, por los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

No es el insigne Grieg de los compositores más conocidos entre nosotros. Sus obras gozan, sin embargo, de la merecida fama, y la estrenada anoche bastaría para colocarle entre los más eminentes autores de la música clásica.

Su *cuarteto* es un verdadero mosaico de armonías y de ritmos que, por lo extraordinarios, originales y caprichosos, dejan asombrado al auditorio, le subyugan, le embelesan, le fanatizan y le obligan a cada paso a batir palmas. [...]

A cada parte del cuarteto seguía una ovación para los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio, afortunados intérpretes de esa obra colosal. Los cuatro fueron calurosamente felicitados por la infanta Isabel, que desde primera hora asistía a la sesión [...]”<sup>1401</sup>.

La composición de Grieg también recibe buenas críticas en el diario *El Correo*. En esta reseña se realiza una valoración favorable sobre todo el desarrollo del concierto, y se subraya la admirable interpretación que logró Tragó en el piano.

“[...] Ayer entre las obras anunciadas en el programa, había una nueva: el cuarteto en *sol menor* de Grieg, para dos violines, viola y violoncello, interpretados por los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

Este cuarteto tiene trozos bellísimos, felices combinaciones armónicas y melodías dulcísimas, que el público aplaudió con verdadero entusiasmo.

Fue una ovación tan espontánea como calurosa. [...]

Terminó la velada con el quinteto en *mi bemol*, de Schumann, donde resplandece con todo vigor la inspiración genial del autor de *Rêverie*.

Tragó admirable en el piano y a igual altura sus compañeros los Sres. Arbós, Rubio, Gálvez y Agudo.

En resumen, la sesión brillante, los artistas admirables y el público satisfecho”<sup>1402</sup>.

En la crítica de *El País* se comenta la numerosa cantidad de público que asistió a la sesión. Se valora la acertadísima interpretación de todas las obras del programa. A

<sup>1401</sup> E. Martínez “Salón Romero”, *El Imparcial*, año XXIV, n° 8429, martes 11-XI-1890.

<sup>1402</sup> *El Correo*, año XI, n° 3869, martes 11-XI-1890.

diferencia de las críticas anteriores, se hace referencia a la escasa aceptación que tuvo la obra de Grieg entre el público. Desde el punto de vista del periodista de *El País*, el cuarteto carecía de interés melódico y abusaba de efectos demasiado rebuscados.

“[...] En la primera parte, formada por el trío en *mi bemol* para piano, violín y violoncello, recogieron los primeros aplausos. Ciertamente es que en el trío de Beethoven y sobre todo en el *allegro ma non troppo* aparece toda la grandiosidad de su estilo, pero fue tan admirablemente interpretado por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, que sus bellezas resaltaron y el público pidió la repetición y tributó a los artistas una ovación. En la segunda parte se dio a conocer un cuarteto en *sol menor* para dos violines, viola y violoncello, de Grieg.

El cuarteto que oímos anoche por primera vez tiene, sin disputa, un mérito extraordinario, es hermoso y honra al compositor. Pero la obra es poco melódica y sus efectos resultan algo rebuscados y no agradan por completo al público.

Éste aplaudió más a los artistas que a la pieza que escuchaba [...]”<sup>1403</sup>.

*La Correspondencia de España* también hace referencia a la fría acogida del público hacia el Cuarteto de Grieg, quizás debido a la novedad de la composición. La crítica menciona la presencia de la Infanta Isabel y otras damas acompañantes de nuevo en la recién inaugurada tercera temporada.

“[...] Del número primero del programa; trío en *mi bemol* (ob. 70 núm 2), para piano, violín y violoncello, de Beethoven, fue preciso repetir, a viva instancia del auditorio, el *allegretto ma non troppo*.

Del segundo número, cuarteto en *sol menor* (ob. 27), para dos violines, viola y violoncello, de Grieg, que constituía la novedad del programa y que se interpretó con sumo acierto, gusto y afinación, no se hizo repetir ninguna parte y obtuvo aplausos fríos porque, como primera vez, no quedó entendido por completo del público y creemos que, en audiciones sucesivas, porque quedará de repertorio en el género moderno, se irá apreciando más por su originalidad y su acabada factura.

Concluyó la sesión, que fue notable, con el quinteto en *mi bemol* (obra 44), para piano, dos violines, viola y violoncello, de Schumann, del cual fue repetido el segundo tiempo, *In modo d'una Marcia*.

La sesión que honrada con la presencia de S. A. doña Isabel, a quien acompañaban la condesa de Superunda y los marqueses de Nájera, la cual, además, honró con sus elogios a los jóvenes artistas”<sup>1404</sup>.

En la segunda sesión, celebrada el lunes 17 de noviembre, se interpretó de nuevo el *Cuarteto en do mayor* (*Hob. III n° 57*) de Haydn que ya se había programado en la segunda temporada. Realmente, los músicos de la *Sociedad di Camera* prestaron poca atención a las obras de cámara de este autor en sus programaciones, a pesar de ser Haydn uno de los primeros cultivadores del cuarteto de cuerda. La novedad de este segundo concierto fue el *Trío op. 40 en mi bemol mayor* de Brahms, cuya interpretación

<sup>1403</sup> *El País*, año IV, n° 1229, martes 11-XI-1890.

<sup>1404</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, n° 11910, jueves 13-XI-1890.

suponía el estreno de la obra en Madrid. Este trío había sido compuesto en 1865 y originalmente había sido concebido para piano, violín y trompa. De ello deducimos que en el trío tocado por la *Sociedad di camera*, la parte de trompa habría sido arreglada para violoncello. La última obra del programa era el *Cuarteto de cuerda n° 10 en mi bemol mayor op. 74*, titulado “*Las arpas*”. También esta obra suponía una novedad en el repertorio de los miembros de la sociedad. La composición data de 1809 y pertenece al segundo periodo estilístico del autor. La abundancia de arpeggios en pizzicato de este cuarteto hizo que se le bautizase con el ingenuo nombre de “*Las arpas*”. La acogida de las obras del programa por el público fue bastante favorable. Se tuvieron que repetir el tercer tiempo del Cuarteto de Haydn (*Menuetto (Allegretto)*), el último tiempo del Trío de Brahms (*Finale: Allegro con brio*) y el segundo tiempo del Cuarteto de Beethoven (*Adagio ma non troppo*).

“Programa de la sesión que la Sociedad de música clásica *di camera* dará esta noche, a las nueve en el Salón Romero:

PRIMERA PARTE.

*Cuarteto* en do mayor (obra 54 núm. 2) para dos violines, viola y violoncello: Haydn; Vivace.- Adagio.- Menuetto. Allegretto.- Finale. Adagio. Presto. Adagio. – Por los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

SEGUNDA PARTE.

*Trío* en mi bemol (obra 40) para piano, violín y violoncello (primera vez) Brahms.- Andante.- Scherzo. Allegro.- Adagio.- Finale. Allegro con brio.- Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

TERCERA PARTE.

*Cuarteto* en mi bemol (obra 74) llamado *Las Arpas*, para dos violines, viola y violoncello. Beethoven. Poco Adagio. Allegro.- Adagio ma non troppo.- Presto.- Allegretto con variazioni.

Por los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio”<sup>1405</sup>.

La sesión obtuvo críticas bastante positivas. Observamos alguna diversidad en las opiniones escritas sobre el trío de Brahms. *El País* destaca la hermosura e inspiración melódica de esta obra. También comenta la buena ejecución que los intérpretes demostraron en las otras obras del programa.

“[...] Dióse a conocer en la segunda el trío en *mi bemol* (obra 40), para piano, violín y violoncello, de Brahms. No vamos a descender al detalle ni a examinar minuciosamente la obra de Brahms. Esta es hermosa, muy melódica y tiene trozos inspiradísimos. Sobre todo, el *allegro con brio* que es precioso. La concurrencia que la escuchaba la oyó con atención, y al terminar la interpretación, que también fue esmeradísima, pidió la repetición del *allegro*, prodigando una ovación a la obra y a los artistas [...]”<sup>1406</sup>.

<sup>1405</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8435, lunes 17-XI-1890.

<sup>1406</sup> *El País*, año IV, n° 1256, martes 18-XI-1890.

*Mordente* en *El Noticiero* también considera que la obra de Brahms obtuvo un éxito notable en la sesión. Destaca la recepción que obtuvieron el primero, segundo y cuarto tiempo de esta obra, y valora el modo en que fue ejecutada por Arbós, Tragó y Rubio.

“[...] El *Trio* en *mi bemol* (ob. 40) de Brahms, que se oía por primera vez, gustó mucho, sobre todo el *andante*, el *scherzo allegro*, que es originalísimo, y el *finale allegro con brío*, repetido en medio de una ovación.

La obra de Brahms está hecha de mano maestra y magistralmente la interpretaron en el piano, en el violín y en el violoncello, los Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

Y terminó el concierto con el *cuarteto* en *mi bemol*, titulado de *las arpas*, ob. 74 del inmortal Beethoven repitiéndose el *adagio ma non troppo* que cual todo le tocaron con *amore* los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio [...]”<sup>1407</sup>.

*El Correo* y *La Época* realizan unas críticas bastante breves en las que comentan de manera favorable el desarrollo de la sesión.

“[...] Todos los números del programa fueron muy aplaudidos, especialmente el trío en *mi bemol*, de Brahms, haciendo repetir el *allegro* final. Los Sres. Arbós, Rubio, Aguado y Gálvez estuvieron muy bien en los cuartetos de Haydn y Beethoven, repitiendo el *adagio*.

El distinguido público que llenaba el local salió muy complacido, prodigando elogios a los maestros nombrados y al Sr. Tragó por la feliz interpretación dada a las diferentes obras que tocaron [...]”<sup>1408</sup>.

“Numerosa concurrencia asistió anteanoche, en el Salón Romero, al segundo concierto dado en la temporada actual por la Sociedad a cuyo frente figuran los señores Arbós, Tragó y Rubio.

Las tres obras que componían el programa fueron aplaudidísimas, siendo repetidos tres números: el *minuetto* del cuarteto de Haydn, el *allegro con brío* del *trío* de Brahms y el *adagio ma non troppo* del cuarteto de Beethoven.

Los intérpretes de dichas admirables composiciones hicieron prodigios de ejecución”<sup>1409</sup>.

La opinión de *La Correspondencia de España* contrasta con las anteriores críticas. El redactor de este diario comenta que el Trío de Brahms no agradó al auditorio. Menciona que la mayoría de los músicos que se hallaban en la sala manifestaron su desacuerdo con esta composición. A pesar de estos comentarios negativos, se valora benévolamente la ejecución que los músicos realizaron en todas las composiciones.

---

<sup>1407</sup> *Mordente*, “Salón Romero. Música clásica di camera”, *El Noticiero*, año VIII, n° 2027, martes 18-XI-1890.

<sup>1408</sup> *El Correo*, año XI, n° 3876, martes 18-XI-1890.

<sup>1409</sup> *La Época*, año XLII, n° 13733, miércoles 19-XI-1890.

“[...] La segunda de las composiciones, que se oía por vez primera, trío en *mi bemol* (ob. 40), para piano, violín y violoncello, del maestro vienés, Brahms, no satisfizo, en general a aquel ilustrado auditorio, haciéndose solo repetir el tiempo último, *finale, allegro con brío*, que fue aplaudido estrepitosamente. Los más de los maestros y profesores que allí había se declararon contrarios a esta moderna composición, de poquísimo efecto y gusto en la mayoría de sus tiempos, no obstante la bondad de la ejecución, que todos reconocieron en los señores Trago, Arbós y Rubio [...]”<sup>1410</sup>.

La tercera sesión de la *Sociedad di camera* tuvo lugar el lunes 24 de noviembre de 1890. Dos fueron las obras que la agrupación de cámara presentó como primicia. La primera era el *Cuarteto n° 3 en la mayor op. 41 n° 3 para dos violines, viola y violoncello* de Schumann. Los miembros de la agrupación ya habían interpretado el *Cuarteto n° 1* del mismo *op. 41* en la primera serie de conciertos. El *Cuarteto n° 3* es el más audaz y el que más aleja de la norma clásica de los tres cuartetos *op. 41* de Schumann. A continuación Tragó y Arbós tocaron la *Sonata en sol mayor op. 13 para violín y piano* de Rubinstein, obra que se estrenaba también en la sesión. En la tercera parte se ejecutó el *Quinteto de cuerdas en do mayor op. 29* de Beethoven, composición fechada entre los años 1800 a 1801. Durante el desarrollo del concierto los tiempos que obtuvieron aplausos más nutridos, y de los cuales se pidió su repetición fueron el segundo tiempo (*Assai agitato*) de Schumann, el tercer tiempo de la sonata de Rubinstein (*Scherzo-presto*), y el segundo tiempo del quinteto de Beethoven (*Adagio molto espressivo*). Para este concierto los miembros de la orquesta *di camera* contaron con la participación de Agudo, que interpretó la partitura del segundo violín, y de Gálvez y Cuenca que ejecutaron las partes de las violas.

“Programa de la sesión que la Sociedad de música clásica *di camera* dará esta noche, a las nueve, en el Salón Romero:

PRIMERA PARTE.

Cuarteto en *la mayor* (obra 41 núm.3) para dos violines, viola y violoncello (primera vez), Schumann.- *Andante expresivo. Allegro molto moderato.- Assai agitato (Variaciones).- Finale. Allegro molto vivace.-* Señores Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

SEGUNDA PARTE.

Sonata en *sol mayor* (obra 13) para piano y violín (primera vez).- Rubinstein.- *Allegro con moto.- Andante con variaciones.- Scherzo. Presto.- Finale. Adagio. Vivace.-* Sres. Tragó y Arbós.

TERCERA PARTE.

Quinteto en *do mayor* (obra 29) para dos violines, dos violas y violoncello.- Beethoven.- *Allegro moderato.- Adagio molto espressivo.- Scherzo. Allegro.- Presto.-* Sres. Arbós, Agudo, Gálvez, Cuenca y Rubio”<sup>1411</sup>.

<sup>1410</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, n° 11915, martes 18-XI-1890.

<sup>1411</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8442, lunes 24-XI-1890.



El Cuarteto de Schumann y la Sonata de Rubinstein despertaron opiniones dispares, tanto entre el público como en la prensa que al día siguiente hizo referencia a este concierto. Los elogios son más unánimes respecto al Quinteto de Beethoven. *La Correspondencia de España* es uno de los periódicos que refleja la fría acogida que el público dispensó a la música de Schumann. El crítico de este periódico también comenta el éxito que obtuvo Tragó en la interpretación de la Sonata de Rubinstein y la calurosa recepción que de nuevo volvió a lograr el Quinteto de Beethoven.

“[Del cuarteto] de Schumann [...] sólo diremos que a pesar de su indisputable mérito y de lo bueno de su interpretación, no será, en algún tiempo, de la plena devoción del auditorio, acostumbrado a otros lenguajes musicales más depurados y castizos de la música de cámara.

El segundo número, nueve también, sonata en *sol* mayor (obra 43), para piano y violín, de Rubinstein, fue un triunfo más para el aplaudidísimo pianista Sr. Tragó, y un nuevo galardón para el distinguido artista Sr. Arbós. De este número se repitió el *scherzo. Presto*.

Concluyó la sesión con el notabilísimo quinteto en *do* mayor (obra 29), para dos violines, dos violas y violoncello, una de las más hermosas producciones de Beethoven, que cautivó, como siempre, al auditorio, haciendo que se repitiera el elegantísimo *adagio molto espressivo*, y que fue interpretado magistral y apasionadamente”<sup>1412</sup>.

*El Liberal* es otro de los diarios que alude al poco éxito que tuvo el cuarteto de Schumann. “[...] Uno de los atractivos del programa de anoche fue el *Cuarteto en la mayor* (obra 41, número 3), de Schumann, ejecutado por primera vez esta temporada. Se repitió el segundo tiempo *Assai agitato*, a instancias del público. La obra en general no produjo el entusiasmo que han producido otras de su género [...]”<sup>1413</sup>.

*El País* elude realizar comentarios sobre la composición de Schumann; sin embargo critica negativamente la partitura de Rubinstein, a la que considera una obra cuya estructura no es propia de la música de cámara.

“[...] Repetimos hoy lo que ya dijimos en otra ocasión. Rubinstein no sintió nunca la música *di camera*; así es que sus obras no satisfacen a los aficionados a los cuartetos.

Son las producciones de este maestro algo así como sinfonías en boceto, no tienen el corte de la música de sala y no resultan por mucho esmero que en ello se ponga. Anoche, Arbós, Tragó, Gálvez, Agudo y Rubio, hicieron verdaderos primores; se conocía que habían ensayado mucho y tocaron con verdadera fe.

El quinteto de Beethoven fue lo verdaderamente selecto de una sesión que sirvió para demostrar una vez más que el cuarteto joven no se duerme sobre sus laureles y procura a toda costa sostener el interés del público”<sup>1414</sup>.

<sup>1412</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, nº 11922, martes 25-XI-1890.

<sup>1413</sup> *El Liberal*, año XII, nº 4179, martes 25-XI-1890.

<sup>1414</sup> *El País*, año IV, nº 1263, martes 25-XI-1890.

Como “tenebroso y oscuro”, califica *Mordente* en *El Noticiero* a Schumann. El crítico menciona que los tiempos primero y segundo del Cuarteto, fueron los que más agradaron. *Mordente*, a diferencia de su colega de *El País*, considera a la Sonata de Rubinstein como una composición de gran hermosura. En su artículo comenta los aplausos obtenidos por Tragó en la ejecución de la misma. “[...] La *Sonata* de Rubinstein es hermosísima y se escuchó con deleite, ya por el valor de la composición, ya por lo maravillosamente que la interpretaron el eminente Tragó y su compañero Arbós, venciendo con asombrosa facilidad el millón de las dificultades que encierra. Del *andante con variaciones* se hubo de repetir la primera, siendo Tragó interrumpido a cada paso con ¡*bravos!* y aplausos ruidosísimos, que también se dedicaron al Sr. Arbós por merecerlos [...]”<sup>1415</sup>.

En *El Imparcial* se comenta que el Cuarteto de Schumann es una obra interesante por su originalidad desde el punto de vista armónico. La opinión sobre la Sonata de Rubinstein es más desfavorable, pues se piensa que esta composición está realizada de manera algo descuidada.

“[...] Había dos estrenos. El primero era un cuarteto de Schumann, una de las obras más claras y poéticas de este autor. En sus tres primeros tiempos especialmente, abunda la melodía mezclada con el sentimiento armónico más puro e interesante. De esta obra, que fue maravillosamente interpretada por los Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio, se repitió el segundo tiempo en medio de las mayores aclamaciones. El segundo estreno era una sonata de Rubinstein, de corte agradable y llena de dificultades. Pareciónos que su factura es un tanto descuidada; pero el público la acogió bien, merced a la irreprochable interpretación que la dieron los Sres. Arbós y Tragó. Éste último tuvo que repetir la segunda variación del *andante*, trozo espinoso y solo abordable para pianistas como el Sr. Tragó [...]”<sup>1416</sup>.

Para *La Época* esta sesión fue hasta el momento la mejor de toda la tercera serie. El periódico menciona también el éxito moderado que obtuvo el Cuarteto de Schumann. “[...] Por primera vez se oyeron dos obras: el *Cuarteto en la mayor* (obra 43), de Schumann, del cual, aunque no produjo el mismo entusiasmo que otras producciones de tan insigne autor, se repitió el segundo tiempo, *Assai agitato*, y una *Sonata* de Rubinstein, en cuyo desempeño los señores Tragó y Arbós rayaron a grande altura,

---

<sup>1415</sup> *Mordente*: “Espectáculos. Música clásica di camera”, *El Noticiero*, año VIII, nº 2033, martes 25-XI-1890.

<sup>1416</sup> *El Imparcial*, año XXIV, nº 8443, martes 25-XI-1890. La misma crítica aparece en *El Correo*, año XI, nº 3883, martes 25-XI-1890.

obteniendo muchos y calurosos aplausos, y viéndose obligados a repetir el *andante* [...]”<sup>1417</sup>. *El Globo* dedica una reseña bastante favorable a esta sesión. En ella elogia el transcurso del concierto, sin hacer comentarios explícitos sobre cada una de las composiciones. “ [...] En el programa de la función de anoche ejecutaron el cuarteto en *la mayor* para instrumentos de cuerda de Schumann, la sonata en *sol mayor* para piano y violín, de Rubinstein, obra de una inspiración preciosa, no conocida hasta ahora del público de Madrid, y el grandioso *quinteto* en *do mayor* para dos violines, dos violas y violoncello, de Beethoven [...]”<sup>1418</sup>.

En el cuarto concierto, que tuvo lugar el 1 de diciembre, los tres principales intérpretes, Arbós, Tragó y Rubio, ejecutaron diversas obras a solo en la segunda parte. En la primera parte de la sesión se interpretó el *Cuarteto en do mayor op. 17 (K. 465) para dos violines, viola y violoncello* de Mozart. Este Cuarteto ofrece vivos contrastes. Un ejemplo se produce en el primer movimiento, cuyo *Allegro* en *do mayor* está precedido por una tenebrosa introducción en *do menor (Adagio)*, a la que debe la obra su sobrenombre de “Cuarteto de las disonancias”. El Cuarteto K. 465 forma parte de los seis cuartetos dedicados a Haydn. Uno de ellos, el escrito en la tonalidad de *mi bemol mayor* (K. 428), ya había sido interpretado en la segunda serie de sesiones.

La segunda parte del programa estaba representada por obras a solo interpretadas por Rubio, Tragó y Gálvez. El pianista toca por primera vez en Madrid las *Variaciones Serias op. 54* de Mendelssohn, obra que volvería a interpretar en el año 1895 en las *Sesiones de Música clásica de piano*. Además de las obras que figuraban en el programa de esta sección central del concierto, los músicos ofrecieron algunas piezas que no figuraban en el programa. Agustín Rubio ejecutó un *Adagio* de la *Sonata para violoncello en re* de Bach. Arbós tocó los *Aires bohemios* de Sarasate y Tragó obsequió al público con varias composiciones como un *Estudio* de Chopin, la *Rapsodia húngara n° 11 en la menor* de Liszt y dos *Romanzas sin Palabras* de Mendelssohn, una escrita en la tonalidad de *la bemol* y otra conocida como “La hilandera” (*n° 4 del op. 67*). En la última parte del concierto figuraba el *Trío op. 97* de Beethoven “El Archiduque”, interpretado por cuarta vez en la historia de la Sociedad. Esta obra se convirtió en la

---

<sup>1417</sup> *La Época*, año XLII, n° 13739, martes 25-XI-1890.

<sup>1418</sup> *El Globo*, año XVI, n° 5500, martes 25-XI-1890.

partitura más veces ejecutada y la que más éxito obtuvo del público, gracias a la magnífica interpretación de Tragó, Arbós y Rubio.

“Programa de la sesión que la Sociedad de música clásica *di camera* dará esta noche, a las nueve en el Salón Romero:

PRIMERA PARTE.

Cuarteto en *do mayor* (núm. 17), para dos violines, viola y violoncello, Mozart.- *Adagio. Allegro.- Andante cantabile.- Menuetto. Allegretto.- Allegro molto.*- Sres. Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

SEGUNDA PARTE.

1.º Zarabanda y Gavota de la VI sonata para violoncello, Bach; Sr. Rubio.- 2.º Variaciones serias (obra 54) para piano (primera vez), Mendelssohn; Sr. Tragó.- 3.º *a* Cavatina, para violín, Raff; *b* Introducción y Rondó capriccioso, idem, Saint- Saëns; Sr. Arbós.

TERCERA PARTE.

Gran trío en *si bemol* (obra 97) para piano, violín y violoncello, Beethoven.- *Allegro moderato.- Scherzo. Allegro.- Andante cantabile ma pero con moto.- Allegro moderato*; Sres. Tragó, Arbós y Rubio.

El salón estará convenientemente caldeado”<sup>1419</sup>.

Las críticas periodísticas sobre este concierto son más escasas que en anteriores ocasiones. En ellas se elogia especialmente la segunda parte de la sesión en la que los concertistas interpretaron obras a solo. Para *El País* el interés del concierto estaba en esta sección central, a pesar de la esmerada interpretación que realizaron en el Cuarteto de Mozart y en el Trío de Beethoven, los músicos Tragó, Arbós, Rubio, Gálvez y Agudo.

“[...] Pero lo que dio carácter a la sesión, lo que la hizo verdaderamente notable fue, repito, la segunda parte.

Rompió la marcha el Sr. Rubio haciéndonos oír la *Zarabanda* y *Gavota* de la sexta sonata de Bach. Dijo la primera con una delicadeza admirable, y la segunda con una valentía llevada al último límite.

Cantar en el *violoncello*, si no es fácil ciertamente, lo hacen muchos; pero ejecutar con brillantez una pieza al aire que está escrita la citada *Gavota*, sólo los grandes virtuosos lo pueden hacer. [...]

Presentóse después Tragó y ejecutó las *Variaciones serias* de Mendelssohn.

¡Y tan serias! Como que hasta la fecha no ha habido ningún pianista que se haya atrevido a tocarlas en una sesión de esta naturaleza”<sup>1420</sup>.

*El Globo* menciona el éxito obtenido por los músicos en el Cuarteto de Mozart y en el Trío de Beethoven. Coincide con otros críticos en señalar a la sección central, como el momento más sobresaliente del concierto. “ [...] Y vamos con la segunda parte, que aunque la hemos dejado para lo último, resultó anoche la nota más saliente. Principió el Sr. Rubio con la *Zarabanda* y *Gavota* de Bach, ejecutada por primera vez;

<sup>1419</sup> *El Imparcial*, año XXIV, nº 8449, lunes 1-XII-1890.

<sup>1420</sup> *El País*, año IV, nº 1270, martes 2-XII-1890.

después el Sr. Tragó tocó las Variaciones serias de Mendelssohn, también por primera vez, y el Sr. Arbós una Cavatina de Raff, y la Introducción y Rondo caprichoso de Saint- Saens [...]”<sup>1421</sup>.

*Mordente* en *El Noticiero* escribe una vehemente crítica en la que colma de halagos a los intérpretes. El periodista, quizás llevado por un excesivo apasionamiento, afirma que esta sesión es una de las mejores que se han escuchado en años. En su artículo valora la interpretación que realizó Tragó de las *Variaciones Serias* de Mendelssohn, obra cuya ejecución resulta de bastante dificultad.

“[...] Si el sentido e ideal *Cuarteto en do mayor* (núm. 17) del divino Mozart, encantó al auditorio, y el gran *Trío en si bemol* (ob. 97) del colosal Beethoven, despertó a cada paso su admiración, obligándole a aplaudir frenéticamente, la segunda parte del memorable concierto fue una marcha victoriosa, sembrada de ovaciones, para los Sres. Rubio, Tragó y Fernández Arbós. [...]

El inconmensurable pianista, Sr. Tragó, dio a conocer las soberbias y difícilísimas *Variaciones serias* (ob. 54), de Mendelssohn, que produjeron en la concurrencia verdadero delirio, por su valor real y por la asombrosa ejecución que supo imprimirles, y siempre de ovación en ovación indescriptibles, tocó más tarde el Sr. Tragó un *estudio* de Chopín, la *Rapsodia* 11 de Liszt y las *romanzas* sin palabras de Mendelssohn en la *bemol* y la *hilandera*, demostrando que no hay pianista que le aventaje y que es digno compañero de Rubinstein [...]”<sup>1422</sup>.

La quinta velada, programada inicialmente para el lunes 8 de diciembre, tuvo que suspenderse temporalmente por indisposición de José Tragó<sup>1423</sup>. Una vez repuesto el pianista, el lunes 15 de diciembre se celebró el quinto concierto, en el que se interpretaron obras de Brahms, Beethoven y Schumann. La novedad del programa la constituía el *Quinteto n° 6 en Mi bemol mayor K. 614* de Mozart, pero una pasajera indisposición del viola Feliciano Cuenca obligó a posponer su interpretación para la siguiente sesión. En su lugar, los intérpretes ejecutaron el *Trío en mi bemol mayor op. 40* de Brahms, que ya habían tocado en el segundo concierto de esta tercera serie. Las otras dos composiciones también eran ya conocidas del público, a pesar de lo cual obtuvieron calurosos aplausos del auditorio, especialmente la *Sonata n° 3 en la mayor op. 69, para piano y violoncello* de Beethoven, en la que Tragó y Rubio estuvieron muy

---

<sup>1421</sup> *El Globo*, año XVI, n° 5508, miércoles 3-XII-1890.

<sup>1422</sup> *Mordente* “Salón Romero. Música clásica di camera”, *El Noticiero*, año VIII, n° 2039, martes 2-XII-1890.

<sup>1423</sup> “El concierto de la Sociedad de música clásica *di camera* que debía celebrarse esta noche en el Salón Romero, se ha suspendido hasta el lunes próximo por indisposición del Sr. Tragó”. Este comunicado aparece en varios periódicos como *El Imparcial*, año XXIV, n° 8456, lunes 8-XII-1890; *El Liberal*, año XII, n° 4192, 8-XII-1890; *El País*, año IV, n° 1276, lunes 8-XII-1890 y *La Época*, año XLII, n° 13752, lunes 8-XII-1890.

brillantes. El *Quinteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor op. 44* de Schumann gozó también de una buena acogida, siendo repetidos el segundo y tercer tiempos.

Este era el programa que anunció la prensa. En él todavía constaba en la primera parte el estreno del Quinteto de Mozart, que sería sustituido en la sesión por el Trío de Brahms.

“Programa de la sesión que la Sociedad de música clásica *di camera*, dará esta noche, a las nueve, en el Salón Romero:

PRIMERA PARTE.

Quinteto en *Mi bemol* (obra 614) para instrumentos de cuerda (primera vez).- Mozart.

Allegro di molto.- Andante.- Menuetto. Allegretto.- Finale. Allegro.

Sres. Arbós, Agudo, Gálvez, Cuenca y Rubio.

[Sustituido por Trío para piano, violín y violoncello en *Mi bemol mayor*, op. 40, Brahms

Andante.- Scherzo (Allegro).- Adagio.- Finale: Allegro con brio. Tragó, Arbós y Rubio]

SEGUNDA PARTE.

Sonata en *La mayor* (obra 69) para piano y violoncello. – Beethoven.

Allegro, ma non tanto.- Scherzo. Allegro molto.- Adagio cantábile.- Allegro vivace.

Sres. Tragó y Rubio.

TERCERA PARTE.

Quinteto en *Mi bemol* (obra 44) para piano, dos violines, viola y violoncello.- Schumann.

Allegro brillante.- In modo d’una Marcia. Un poco largamente.- Scherzo. Molto vivace.- Allegro ma non troppo.

Sres. Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio”<sup>1424</sup>.

E. Martínez en *El Imparcial* publicó una breve reseña de la velada, elogiando una vez más el trabajo de la *Sociedad di Camera*. Tras comentar el cambio inicial del programa, se habla de las obras siguientes:

“[...] La sonata de Beethoven, en *la mayor* (ob. 69), a maravilla interpretada por los Sres. Tragó y Rubio, fue un verdadero y legítimo triunfo para estos dos insignes artistas. Especialmente el *scherzo* y el *adagio cantabile* dieron ocasión a que el público se entusiasmara hasta el delirio. No se puede dar interpretación más perfecta.

Terminó el acto con el hermoso quinteto en *mi bemol* (ob. 44) de Schumann, en el cual los Sres. Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio alcanzaron un nuevo triunfo.

La sala estaba brillantísima. El Sr. Tragó fue objeto de muchas felicitaciones por el restablecimiento de su salud”<sup>1425</sup>.

*La Correspondencia de España* señala el triunfo que obtuvo Tragó en la ejecución de la Sonata de Beethoven. También destaca la buena afinación que demostraron los intérpretes en el Quinteto de Schumann. Este periódico menciona la

<sup>1424</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8463, lunes 15-XII-1890.

<sup>1425</sup> E. Martínez “Salón Romero”, *El Imparcial*, año XXIV, n° 8464, martes 16-XII-1890.

presencia de la Infanta Isabel en el concierto, que fue recibida por el gerente de la Casa Romero, Antonio López Almagro.

“[...] La hermosa sonata en *la mayor* (ob. 69) para piano y violoncello, de Beethoven, fue un triunfo más para el Sr. Tragó, que volvió después a lucir sus grandes facultades en el quinteto en *mi bemol* (ob. 44) para piano, dos violines, viola y violoncello, de Schumann, y una ocasión de aplausos para el Sr. Rubio. Finalmente; en este quinteto, cuyo bello tiempo *In modo d'una Marcia* un poco largamente, y cuyo enérgico *scherzo, molto vivace*, fueron repetidos por petición unánime; estuvieron afinadísimos y lo tocaron muy bien, además de los Sres. Tragó y Rubio, los Sres. Arbós, Agudo y Gálvez [...]”<sup>1426</sup>.

*La Época* también realiza una reseña sobre el concierto; pero en ella solamente menciona las obras que se interpretaron sin hacer prácticamente comentarios sobre las mismas. “[...] La *Sonata en la mayor*, de Beethoven, y el *Quinteto en mi bemol*, de Schumann, alcanzaron gran éxito, haciendo repetir el público varios de sus más hermosos tiempos. En la primera parte, en sustitución el *Quinteto* de Mozart anunciado, que no pudo ejecutarse por indisposición del señor Cuenca, los señores Tragó, Rubio y Arbós interpretaron el grandioso *trío en mi bemol*, de Brahms, que obtuvo, como siempre, grandes aplausos”<sup>1427</sup>.

La sexta y última sesión de esta tercera serie de concierto de la Sociedad di camera, tuvo lugar el lunes, 22 de diciembre de 1890. El restablecimiento de Cuenca hizo posible que se estrenara en esta sesión el *Quinteto n° 6 en mi bemol mayor K 614* de Mozart. Esta obra, compuesta en 1791, es la última de las obras de cámara escrita por el autor. Posteriormente José Tragó obtuvo grandes ovaciones al tocar en solitario la *Sonata n° 23 en fa menor op. 57 “Appassionata”* de Beethoven. El pianista obsequió al auditorio con un *Estudio* de Schumann y un *Nocturno* de Chopin. La última obra de la velada, el *Cuarteto para piano y cuerdas n° 1 en sol menor op. 25* de Brahms, había sido tocada por los músicos en varias sesiones precedentes en Oporto, en el Ateneo y en la primera serie de conciertos en el Salón Romero.

“Programa de la 6.ª y última sesión de abono que la Sociedad de música clásica *di camera* dará esta noche, a las nueve, en el Salón Romero:  
PRIMERA PARTE.  
Quinteto en *mi bemol* (obra 614) para instrumentos de cuerda (primera vez), Mozart.- *Allegro di molto.- Andante.- Menuetto. Allegro.- Finale. Allegro.* – Sres. Arbós, Agudo, Gálvez, Cuenca y Rubio.

<sup>1426</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, n° 11943, martes 16-XII-1890.

<sup>1427</sup> *La Época*, año XLII, n° 13760, martes 16-XII-1890.

SEGUNDA PARTE.

Sonata appassionata (obra 57) para piano, Beethoven.- *Assai allegro.- Andante con moto.- Allegro ma non troppo.-* Sr. Tragó.

TERCERA PARTE.

Cuarteto en *sol menor* (obra 25) para piano, violín y violoncello, Brahms.- *Allegro.- Intermezzo. Allegro ma non troppo.- Andante con motto.- Rondo alla Zingarese. Presto.-* Señores Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio<sup>1428</sup>.

*El Imparcial* comenta en su crítica cómo el Quinteto de Mozart fue objeto de debate entre los asistentes por considerarse poco efectista y demasiado sujeto a las formas clásicas. En la crítica se menciona que los dos primeros tiempos de esta obra tuvieron una peor acogida del público que los dos últimos. Este periódico también comenta los aplausos que obtuvo Tragó en la ejecución de la Sonata *appassionata* de Beethoven.

“[...] No hubo discordancia de pareceres en cuanto al mérito intrínseco del *quinteto* de Mozart estrenado para abrir la sesión. Es ésta una de las últimas obras compuestas por el insigne y fecundo maestro, y en ella parece haberse apartado de todo efectismo, para buscar en las más puras regiones del arte la belleza de la forma y la verdad del fondo. Pero gran parte del auditorio quizá hubiera preferido menos severidad y más efectos, y de ahí los debates que promovieron los aficionados, y de ahí también el que sólo hayan tenido éxito franco el *minuetto* y el *allegretto* final, dos joyas musicales.

El *allegro* inicial y el *andante*, aunque aplaudidos, no tuvieron tan buena suerte como el resto de la composición.

De la interpretación, encomendada a los señores Arbós, Agudo, Gálvez, Cuenca y Rubio, no hay que decir sino que fue acertadísima, y nos quedamos cortos.

Más que aplausos, una no interrumpida serie de ovaciones tuvo el Sr. Tragó al ejecutar la incomparable *sonata appassionata* de Beethoven. De memoria, el insigne pianista interpretó esa difícilísima y monumental obra, ni más ni menos que si se tratara de uno de esos ejercicios en que suelen adiestrarse lo principiantes.

A mayor abundamiento, y fuera de programa, el Sr. Tragó interpretó, con la maestría que le es propia, un *estudio* de Schumann y un *nocturno* de Chopin.

Así el *nocturno*, como el *estudio*, como la *sonata*, produjeron verdadero entusiasmo en el auditorio [...]”<sup>1429</sup>.

*El Globo* no refleja esta polémica surgida entorno al Quinteto de Mozart. Para el periódico esta obra posee una gran belleza, cualidad que fue premiada con calurosos aplausos. Considera al Cuarteto de Brahms como una composición original y menciona las ovaciones con las que fue premiado Tragó en los tres tiempos de la sonata de Beethoven. “[...] la *sonata appassionata*, obra 57, de Beethoven, proporcionó al Sr. Tragó una de las ovaciones más entusiastas que hemos presenciado. Los tres tiempos, a cual más hermosos, valieron al gran pianista salvas repetidas de aplausos y felicitaciones sinceras [...]”<sup>1430</sup>.

<sup>1428</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8470, lunes 22-XII-1890.

<sup>1429</sup> *El Imparcial*, año XXIV, n° 8471, martes 23-XII-1890.

<sup>1430</sup> *El Globo*, año XVI, n° 5528, martes 23-XII-1890.



*La Época* coincide con *El Imparcial* en señalar que los tiempos del Quinteto de Mozart que tuvieron un mayor éxito fueron el tercero y el cuarto. El diario señala la actuación de Tragó como lo más sobresaliente de la velada.

“[...] Del *quinteto en mi bemol* de Mozart, gustaron principalmente el *minuetto* y el *allegro* final.

El *Cuarteto* de Brahms, que componía la tercera parte del programa, obtuvo, como siempre, grandes aplausos.

En la segunda parte el señor Tragó fue el héroe de la fiesta, interpretando en el piano a maravilla la *sonata apasionata* de Beethoven, un *estudio* de Schumann y un *nocturno* de Chopin. El público le hizo objeto de una ruidosa ovación”<sup>1431</sup>.

*La Correspondencia de España* comenta que el Cuarteto de Brahms no agradó al auditorio a pesar de su mérito y el interés que pusieron los intérpretes en su ejecución, especialmente Tragó. También elogia la ejecución del pianista en la Sonata de Beethoven.

“[...] el Sr. Tragó, que estuvo inmejorable y fue aplaudido estrepitosamente, tocó con su delicado mecanismo y gusto la gran sonata *apasionata* (ob. 57), para piano, de Beethoven, tocando después, como gracia al entusiasta auditorio, dos lindas composiciones de Chopin.

Y finalmente cerró sesión y temporada el enérgico cuarteto en *sol menor* (ob. 25), para piano, violín, viola y violoncello, de Brahms, de mérito indiscutible, pero que no entusiasmó a los oyentes, por más que la ejecución fue esmerada por parte de los Sres. Tragó, Gálvez y Rubio, y muy en particular por el primero [...]”<sup>1432</sup>.

Los periódicos finalizan sus reseñas recordando la celebración de un concierto extraordinario, el lunes 29 de diciembre de 1890, organizado para “socorrer con sus productos a la viuda de un teniente coronel de ejército, privada de *viudedad* o pensión. Es probable que a ese concierto asistan S. M. la reina y la infanta doña Isabel”<sup>1433</sup>. Este concierto constituye la séptima sesión de esta tercera y última serie de conciertos organizada por la *Sociedad di camera*. En el programa de este concierto extraordinario tocaron obras en solitario los tres principales artífices de la agrupación: Tragó, Arbós y Rubio. Además de las actuaciones de éstos, se ejecutaron obras de conjunto en las que participaron el violinista Agudo y el viola Cuenca. También intervinieron los violinistas Romero, Rivera, Aramendia y González, que eran discípulos de Arbós.

<sup>1431</sup> *La Época*, año XLII, nº 13767, martes 23-XII-1890.

<sup>1432</sup> *La Correspondencia de España*, año XLI, nº 11952, jueves 25-XII-1890.

<sup>1433</sup> *El Imparcial*, año XXIV, nº 8471, martes 23-XII-1890.

La sesión comenzaba con la interpretación del segundo y tercer tiempo del *Quinteto en mi bemol mayor op. 44* de Schumann, obra que ya había sido interpretada en esta tercera serie de conciertos en las sesiones segunda y quinta. A continuación Rubio interpretó dos obras del violoncellista alemán Bernhard Cossmann, una de las cuales, el *Saltarello*, agradó tanto a la concurrencia que tuvo que ser repetido. El programa seguía con el *Nocturno op. 27 n° 2 en re bemol mayor* y la *Polonesa op. 26 n° 2 en mi bemol mayor* de Chopin, interpretados por Tragó. El pianista también intervino en la segunda parte del concierto interpretando dos obras de Liszt. El público pidió que repitiera la *Rapsodia n° 11 en la menor* y el pianista además de acceder a la repetición, obsequió al auditorio con la ejecución de la *Serenata Española* de Ketten. Las obras que Arbós interpretó en este concierto pertenecían a autores de su repertorio habitual como Sarasate, Vieuxtemps o Wieniawski. Rubio, sin embargo, presentó un programa más innovador, estrenando una obra de Cossmann y otra obra del compositor ruso Carl Davidoff titulada *La Cascada (Am Springbrunnen op. 20, n° 2)*. El público acogió con satisfacción la interpretación del violoncellista y pidió la repetición de la obra de Davidoff y de una *Romanza* compuesta por el propio intérprete. Otra de las novedades del programa era la *Tarantella para cuatro violines* del violinista y profesor del Conservatorio de Viena, Josef Hellmesgerber, interpretada por cuatro discípulos de Arbós. La sesión finalizó con el *Bolero* de Fernández Arbós, primera obra de las *Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano op. 1*.

“Esta noche, a las nueve, se verificará en el Salón Romero un gran concierto por los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, con la cooperación de otros distinguidos artistas. El producto se destina a un fin benéfico:

PRIMERA PARTE.- 1° *In modo d’una Marcia y Scherzo* del “Quintetto” en *Mi bemol* (obra 44) para piano, dos violines, viola y violoncello, Schumann.- Sres. Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

2° *a Romanza* (1ª vez).- *b Saltarello*; Cossmann.- Sr. Rubio

3° *a Nocturno en Re bemol.*- *b Polonesa en Mi bemol*; Chopin.- Sr. Tragó

4° *a Leyenda*; Wieniawski.- *b Jota*; Sarasate.- Sr. Arbós.

SEGUNDA PARTE.- 1° *a Romanza*; *b Tarantela* (1ª vez). Para cuatro violines; Hellmesberger.- Sres. Romero, Rivera, Aramendia y González, discípulos del Sr. Arbós.

2° *a Romanza*; Rubio.- *b, Am Springbrunnen (La Cascada)* (1ª vez); Davidoff.- Sr. Rubio.

3° *a Nocturno*; Chopin.- *b Tarantela*; Vieuxtemps.- Sr. Arbós

4° *a Dans la Forêt.*- *b Rapsodia número 11*; Liszt.- Sr. Tragó

5° *Bolero* para piano, violín y violoncello; E. F. Arbós.- Sres. Tragó, Arbós y Rubio<sup>1434</sup>.

<sup>1434</sup> *El Liberal*, año XII, n° 4212, lunes 29-XII-1890.

Las críticas sobre este concierto son también bastante favorables aunque no ofrecen una información detallada de la sesión. La crítica de *El País* elogia el concierto diciendo que ha sido el mejor del año. Se menciona la recepción positiva del público hacia las obras que se estrenaban, y también se comenta la esmerada ejecución de los tres solistas, Tragó, Arbós y Rubio.

“El concierto que dieron anoche en este salón los Sres. Tragó, Arbós y Rubio, fue sin disputa el mejor de los que se han verificado este año.

En el programa, perfectamente organizado, figuraban los nombres de Schumann, Vieuxtemps y Liszt y se anunciaba el estreno de tres obras, una romanza de Cossmann, una tarantela de Hellmesberger y la Cascada de Davidoff. Con esto queda dicho el interés que despertaba el concierto.

Las tres obras citadas fueron escuchadas por el público con agrado y merecieron sus aplausos. Son en verdad hermosas y se oirán siempre con gusto.

La ejecución como de costumbre, fue prodigiosa por parte de los Sres. Tragó, Rubio y Arbós, los cuales recogieron durante toda la noche una serie de ovaciones. Los tres artistas viéronse obligados por la concurrencia a ejecutar además de las anunciadas, algunas otras obras.

Los discípulos del Sr. Arbós, que ejecutaron el primer número de la segunda parte, también recogieron aplausos.

La concurrencia numerosísima y distinguida”<sup>1435</sup>.

*La Época* menciona que entre los asistentes se encontraba la Infanta Isabel acompañada de los marqueses de Nájera. Destaca en particular la interpretación de Tragó, que al igual que Arbós y Rubio se vio obligado a ofrecer algunas composiciones fuera del programa.

“[...] Todos los números del nutrido programa fueron ejecutados perfectamente y aplaudidos sus intérpretes, pero muy en particular el pianista, señor Tragó que obtuvo una ruidosa ovación, teniendo que tocar, como gracia, la bella y cadenciosa serenata de Ketten; el señor Arbós y el señor Rubio tuvieron que ejecutar números que no estaban en el programa y fueron extraordinariamente aplaudidos, tanto en las piezas del programa como en las que de gracia ejecutaron.

Se repitieron el *Saltarello* de Cossmann, una romanza del señor Rubio, la *Rapsodia* núm. 11 de Liszt, y la *Cascada* de Davidoff. Terminó el concierto con un *Bolero* del señor Arbós, que fue también muy aplaudido”<sup>1436</sup>.

*El Liberal* destaca la ejecución del segundo y tercer tiempo del Quinteto de Schumann. Se enumeran las obras que fueron repetidas y se cree acertada la inclusión en el programa de la Tarantela de Hellmesberger, obra que esta crítica considera de gran fuerza melódica e instrumentación original.

---

<sup>1435</sup> *El País*, año IV, n° 1297, martes 30-XII-1890.

<sup>1436</sup> *La Época*, año XLII, n° 13773, martes 30-XII-1890.

“[...] Gustó mucho el *In modo d'una Marcia* y *Scherzo* del quinteto en *mi bemol*, de Schumann, que fue ejecutado magistralmente por los Sres. Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio.

A instancias del público se repitió el *Saltarello* de Cossmann.

Los Sres. Romero, Rivera, Aramendia y González, tocaron con singular maestría la *Tarantela* de Hellmesberger, que figuraba por primera vez en los conciertos del Salón Romero. El público la aplaudió con entusiasmo. Es una composición de gran fuerza melódica, instrumentada con originalidad encantadora.

La mayor parte de las obras que ejecutó el Sr. Tragó, fueron ruidosamente aplaudidas. Muchas de ellas se repitieron.

Se repitieron también una *Romanza*, del Sr. Rubio, y *La Cascada* de Davidoff. La misma suerte se concedió en justicia a la hermosa *Rapsodia*, número 11, de Liszt.

El concierto terminó con un caprichoso *Bolero*, del Sr. Arbós.

El público salió muy complacido de la fiesta”<sup>1437</sup>.

Tras la conclusión de la tercera serie de sesiones la Sociedad de música clásica *di camera* se disolvió. Arbós retornó a su carrera como concertista por Europa, y Tragó volvió a tomar parte en las veladas de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio. Quizás una de las razones que llevaron a la disolución de esta sociedad fue la escasa rentabilidad económica que producía, pues el volumen de gastos que generaba cada concierto era muy elevado con lo que quedaba poco margen de beneficios para cada uno de los intérpretes. Por otra parte, la música de cámara era un género que en la época no tenía tanta difusión como la zarzuela o la música de salón para piano y voz, por lo que era complicado lograr un número cuantioso de asistentes a las sesiones, sobre todo si tenemos en cuenta que había temporadas en que la *Sociedad di Camera* y la Sociedad de Cuartetos programaban sus funciones en la misma semana. No obstante, debemos señalar que la agrupación logró su intención de difundir el repertorio contemporáneo entre el público madrileño, a pesar de que circunstancias como las anteriores aceleraran su desaparición.

---

<sup>1437</sup> *El Liberal*, año XII, nº 4213, martes 30-XII-1890.

### 6.3. SEGUNDA ETAPA DE COLABORACIÓN DE JOSÉ TRAGÓ CON LA SOCIEDAD DE CUARTETOS (1891-1894)

La segunda etapa en la que José Tragó vuelve a participar en las sesiones de la Sociedad de cuartetos se inicia la temporada XXIX, cuyo comienzo tuvo lugar en noviembre de 1891. El pianista había interrumpido su colaboración con la agrupación durante las dos temporadas precedentes, (año XXVII, 1889-90; y año XXVIII 1890), con motivo de su incorporación a la Sociedad de Música Clásica di Camera.

En esta nueva etapa Tragó deja de ser un pianista invitado para convertirse en uno de los miembros de la Sociedad. Este cambio contribuirá a una mayor presencia del repertorio pianístico en las sesiones de la sociedad, ya que Tragó intervendrá a partir de este momento en todas las sesiones que la sociedad ofrezca hasta su disolución en enero de 1894. Además este cambio va a proporcionar al pianista un aumento en los ingresos obtenidos por su participación en las sesiones. Mientras que en las temporadas anteriores Tragó cobraba una cantidad fija por sesión, a partir de este momento va a recibir un porcentaje del 23% de los beneficios, que incrementará sustancialmente los honorarios del pianista<sup>1438</sup>.

En la temporada de 1891 la Sociedad de Cuartetos ofreció 7 sesiones, siendo la última de ellas de carácter extraordinario. En este año la Sociedad estrena un importante número de obras de compositores clásicos como Mozart y Beethoven, y principalmente del romanticismo como Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Rubinstein, Chopin y Raff.

---

<sup>1438</sup> En la *Liquidación general* de las Actas de la Sociedad de Cuartetos de la temporada 1888-89 se observa la diferencia entre los honorarios de Tragó y los de los miembros de la sociedad, interviniendo todos ellos en el mismo número de sesiones

1ª serie (5 sesiones).

José Tragó 500 pesetas (100 pesetas por concierto)

Ingresos a repartir entre los socios 3389,14 pesetas.

Jesús de Monasterio por el 40 % de los ingresos 1355,65 pesetas

Víctor Mirecki por el 30 % de los ingresos 1016, 74 pesetas

Tomás Lestán por el 15 % de los ingresos 508,38 pesetas

Manuel Pérez por el 15% de los ingresos 508,37 pesetas

La *Liquidación general* de las Actas de la Sociedad de Cuartetos de 1891 muestra el aumento de los beneficios que percibe Tragó al convertirse en uno de los socios.

(7 sesiones) A dividir entre los socios 3846,05

Jesús de Monasterio por el 31 % 1192,27

José Tragó por el 23 % 884,59

Víctor Mirecki por el 23 % 884,59

Tomás Lestán por el 11,5 % 442,30

Manuel Pérez por el 11,5 % 442,30

Tragó va a intervenir en la interpretación de todas las obras que se ejecuten por primera vez en esta temporada, lo que indica el interés del pianista por la difusión de repertorio nuevo.

La primera obra que se estrena en este año es la *Sonata para violín y piano en re menor op. 121* de Schumann, que interpretaron Monasterio y Tragó en la sesión inaugural de la temporada (6-XI-1891). Esta composición obtuvo una acogida favorable por parte del público, siendo de nuevo interpretada en la sexta sesión de esta serie de conciertos. Monasterio escribe los siguientes apuntes sobre el estreno de esta composición: “[...] La Sonata (obra admirable por su originalidad no menos que por su hondo y poético sentimiento) se aplaudió bastante el 1.<sup>o</sup> tiempo; gustó mucho el 2.<sup>o</sup>; y aún más el 3.<sup>o</sup>, repitiéndose entrambos: el último tiempo que es el menos hermoso de la obra, fue también el que menos efecto produjo [...]”<sup>1439</sup>. En críticas de prensa como la de *El Globo* se resalta la grata impresión que causó en el público el tercer tiempo de la composición; y se comenta que Tragó en ocasiones tocó con una intensidad demasiado fuerte.

“[...] *La gran sonata*, de Schumann, constituían la novedad de la noche, y los Sres. Monasterio y Tragó, encargados de interpretarla, hicieron resaltar las bellezas de la obra, interpretándola maravillosamente, sobre todo el tiempo *Leise einfach*, canción dulce y sencilla, que, como su nombre indica, es de una ternura y una placidez indecibles.

El auditorio aplaudió con calor la obra de Schumann que seguramente quedará de repertorio, obligando a sus intérpretes a repetir los tiempos segundo y tercero.

No puede negarse que el Sr. Tragó es un pianista notable, pero se nos antoja que en ocasiones abusa de los fuertes arrancando al instrumento sonidos que eclipsan los de la cuerda [...]”<sup>1440</sup>.

En la siguiente sesión, celebrada el 13 de noviembre de 1891, se interpretó por primera vez en las sesiones de la Sociedad el *Trío de cuerda con piano n.º 3 en do menor op. 101* de Brahms. En el programa también figuraban el *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 n.º 1* de Schumann y el *Cuarteto de cuerda en re menor K. 421* de Mozart. La interpretación de composiciones de autores coetáneos como Schumann y Brahms comienza a ser valorada positivamente tanto por el público como por los críticos de prensa. El crítico de *El País* refleja este cambio paulatino en el criterio de los aficionados: “[...] ¿Es que las corrientes reformistas han invadido ya la música *di*

---

<sup>1439</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la primera sesión de la temporada de 1891. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1440</sup> *El Globo*, año XVII, n.º 5846, sábado 7-XI-1891.

*camera?* [...] A nosotros, Schumann, [...] nunca nos pareció un genio; pero tal se va poniendo el arte, que a seguir por ese camino, habrá que desterrar a Mozart, Beethoven, Haydn y otros por el estilo. De todos modos, la sociedad hace bien en variar el repertorio; el público lo pide así y hay que darle gusto [...]”<sup>1441</sup>.

El estreno del *Trío en do menor op. 101* de Brahms también contó con la aprobación del público, repitiéndose el segundo y tercer tiempo de la composición. Según Monasterio “[...] De todas las obras de Brahms, hasta ahora ejecutadas ante el público madrileño este Trío ha sido lo que más le ha gustado [...]”<sup>1442</sup>. Las referencias de la prensa muestran unanimidad en valorar favorablemente la composición y la ejecución de los tres intérpretes. En *El Globo* se menciona que en este Trío “[...] Los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki hicieron maravillas, pues pusieron de manifiesto las muchas bellezas que atesora la obra; singularmente en el *Presto non assai* y el *Andante gracioso* que se oyeron dos veces. El Sr. Tragó ejecutó estos dos números con una delicadeza y agilidad que acreditan su maestría y buen gusto [...]”<sup>1443</sup>. Antonio Guerra y Alarcón en *La Justicia* realiza el siguiente comentario sobre la interpretación de Tragó en la composición del autor alemán “[...] La [ejecución] del trío de Brahms, a cargo del pianista Sr. Tragó, del violinista Sr. Monasterio y del violoncellista Sr. Mirecki, fue primorosa y digna de tan hermoso trío. [...] Tragó representa en el piano la última dificultad vencida. Sus dedos tienen tanta agilidad como fuerza; su ejecución es fácil, su estilo *com’ il faut*”<sup>1444</sup>.

El 20 de noviembre de 1891 se estrena en la Sociedad de Cuartetos la *Sonata para violonchelo y piano en do menor op. 32* de Saint-Saëns, siendo interpretada por Mirecki y Tragó. Ambos intérpretes volverían a ejecutar esta obra en 1893, en una sesión de la última temporada de la Sociedad de Cuartetos; y Tragó la tocaría nuevamente en 1896 junto a H. Guillet, en un concierto celebrado en el Salón Romero con el cuarteto Crickboom. Monasterio escribe sobre la interpretación de esta obra en el día del estreno que “[...] La ejecución, por parte de Mirecki, fue buena, y en cuanto a

---

<sup>1441</sup> *El País*, año V, nº 1632, sábado 14-XI-1891.

<sup>1442</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la segunda sesión de la temporada de 1891. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1443</sup> *El Globo*, año XVII, nº 5853, sábado 14-XI-1891.

<sup>1444</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Crónicas Musicales”, *La Justicia*, año IV, nº 1408, domingo 15-XI-1891.

Tragó estuvo admirable, sobre todo en el último tiempo [...]”<sup>1445</sup>. Esta apreciación del violinista se corrobora con los comentarios de críticas como la de *El País* “[...] Toda [la sesión] tuvo una interpretación admirable; Monasterio, Tragó y Mirecki hicieron prodigios. Pero donde la seguridad, el matiz, la expresión, el sentimiento llegaron a lo increíble fue en la sonata en *do menor* de Saint-Saëns [...]”<sup>1446</sup>. También Guerra y Alarcón en *La Justicia* hace alusión a la excelente interpretación realizada por Mirecki y Tragó, y destaca el esmero puesto por ambos intérpretes en no desvirtuar la concepción original de la obra:

“[...] el público recibió la sonata con extraordinario aplauso, produciendo en él excelente efecto, y que la interpretación, encomendada a los Sres. Tragó y Mirecki, fue perfectísima.

Los elogios y aplausos que se les tributaron a ambos fueron justos. En toda la sonata los merecieron por haberla ejecutado sin amaneramientos, tal como es, y sin desnaturalizar el sentido de las frases que dijeron, lo mismo el violoncello que el piano, con grandísima corrección.

Las bellezas de la sonata se impusieron por tales razones, pues no basta que una composición sea magnífica, si los artistas encargados de interpretarla se equivocan, cambian lo que les parece, y presentan al autor y su estilo tan desfigurados, que nadie acierta a conocerlos. Así es de celebrar la sinceridad artística, valga la frase, de los Sres. Tragó y Mirecki, ambos artistas notables, cuyos méritos anoche pudieron apreciarse, y el público los apreció, colmándolos de aplausos, a los que he de unir el mío, que si es el que menos vale, no es el menos sincero.

A instancias del público tuvieron que repetir dos tiempos: el *andante* y el último *allegro* [...]”<sup>1447</sup>.

La siguiente sesión de la Sociedad proporcionó a Tragó uno de los mayores éxitos obtenidos en su trayectoria con la agrupación de cámara. El pianista intervino exclusivamente en la segunda del concierto, ejecutando la *Sonata para piano n.º 32 en do menor op. 111* de Beethoven. Esta composición contiene numerosas dificultades que requieren una gran técnica interpretativa del ejecutante, y convierten a esta sonata en una de las interpretaciones más compleja dentro de la producción beethoveniana. Tras la ejecución de esta sonata el público dispensó a Tragó una calurosa ovación, a la que el pianista correspondió interpretando fuera de programa el *Estudio op. 53, n.º 2* de Raff titulado *La Fileuse* y un *Nocturno* de Chopin.

Monasterio menciona la gran técnica pianística que demostró Tragó en la interpretación de la obra de Beethoven, si bien considera que en algunos aspectos éste

---

<sup>1445</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la tercera sesión de la temporada de 1891. Actas de la Sociedad de Cuartetos

<sup>1446</sup> *El País*, año V, n.º 1639, sábado 21-XI-1891.

<sup>1447</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Crónicas Musicales”, *La Justicia*, año IV, n.º 1414, sábado 21-XI-1891.



se alejó del estilo compositivo del autor: “[...] La monumental Sonata fue oída con gran interés, siendo varias veces interrumpida por murmullos de aprobación. Tragó la tocó con irreprochable mecanismo y gran brillantez; en cuanto a la interpretación de tan difícilísima obra, parecióme, en algunas frases, no muy conforme con el carácter y el estilo beethoveniano. Después tocó Tragó La Fileuse de Raff y un Nocturno de Chopin [...]”<sup>1448</sup>.

Las críticas de prensa que recogen el desarrollo de la sesión dedican comentarios bastante extensos a la actuación de Tragó en la segunda parte del concierto. Entre ellos destacamos los de periódicos como *El Resumen*, en cuya crítica se equipara la calidad técnica de Tragó con otros famosos concertistas europeos de la época como Planté o Rubinstein.

“[...] Del intento altero el orden (esto es siempre agradable) del programa, para dedicar párrafo aparte al eminente, al admirable pianista Sr. Tragó. Si Rusia tiene un Rubinstein y Francia un Planté, España, nuestra menospreciada España, está en el caso de alternar de igual a igual, en esa alianza pianística francorusa, presentando a Tragó.

La *sonata en Do menor*, de Beethoven, es un testimonio evidente de que en la afirmación anterior no entra para nada el orgullo español. Un pianista que interpreta maravillosamente a Beethoven y que ejecuta sus obras como las interpreta, es un artista de primer orden. Acaso comparándole con Planté, con motivo de una obra del inmenso compositor alemán, he rebajado la talla de Tragó.

Como muestra de que domina todos los géneros, lo mismo el difícil, complicado y un tanto ingrato de Raff, que el delicadísimo y sentimental de Chopin, el eminente pianista español tocó anoche maravillosamente la *Fileuse* del primero y un precioso *Nocturno* del segundo [...]”<sup>1449</sup>.

El crítico *Allegro* en *El País* comenta la dificultad que entrañaba la ejecución de la obra de Beethoven, y cómo Tragó demostró poseer el dominio técnico necesario para su interpretación.

“[...] El héroe de la noche fue Tragó. El público tenía ganas de oírle solo y el pianista, que es muy complaciente, preparó para la sesión de ayer la sonata en *do* de Beethoven, difícil si las hay y grandiosa como ninguna. Pertenece al último periodo del gran maestro. Es a las obras de piano lo que la sinfonía con coros a las piezas de conjunto.

Para tocar bien, para matizar la tal sonata se requiere un pianista que domine el mecanismo hasta lo indecible, que sienta la música del autor de la *Pastoral*, que esté identificado con su estilo. No reuniendo estas condiciones, es imposible dar idea de la sonata en *do*. Tragó la dijo inimitablemente.

Desde el momento que se sentó al piano, reinó en el salón un silencio profundo. Se hubiera oído allí el aleteo de una mosca. A cada frase, a cada dificultad vencida, los

---

<sup>1448</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la cuarta sesión de la temporada de 1891. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1449</sup> *El Resumen*, año VII, n° 2445, sábado 29-XI-1891.

espectadores se miraban unos a otros como diciéndose: “Así se toca: no cabe más” [...]]<sup>1450</sup>.

También Antonio Guerra y Alarcón realiza una reseña bastante extensa titulada “Beethoven interpretado por Tragó” en su crítica de *La Justicia*. En ella destaca de la interpretación del pianista su conocimiento de los diversos recursos tímbricos del instrumento, la ejecución correcta y fiel al estilo compositivo del autor y el gran dominio que Tragó demostró de la técnica del piano.

“[...] En la manera de interpretar Tragó, brilla siempre la sinceridad, corrección y honradez con que traduce la idea del compositor.

La variación de notas con puntillo con el cúmulo de dificultades que ofrece su ritmo; los pasajes a dos manos en los agudos del piano, de una sonoridad aérea, y, sobre todo, los trinos de una dificultad insuperable; el trino tenido en la mano derecha, mientras la misma mano recuerda el tema; la entrada del tema del andante, con arpeggios de la mano derecha combinados con tresillos de la izquierda, encanta por su sonoridad noble y amplia. Esta admirable página musical vuelve poco a poco a desvanecerse y acaba con una sencillez y una despreocupación del efecto asombrosas.

El Sr. Tragó ha puesto de manifiesto, una vez más, con la ejecución de la sonata en *do menor*, su admirable mecanismo, su concienzudo estudio, y, sobre todo y ante todo, la solidez de sus condiciones artísticas. Imposible decir cómo vence aquel número de dificultades, y al escuchar aquellas sonoridades, al parar mientes en aquel instrumento, que ya se asemeja una flauta, ya trae al oído los efectos de numerosísima orquesta, diríase que el pianista se multiplica para realizar aquel prodigio de arte y mecanismo.

Todas estas revelaciones del artista eran anoche acogidas con salvas de ruidosísimos aplausos, con bravos entusiastas, con esos murmullos de asombro que traducen las emociones producidas en el ánimo del auditorio por la maravillosa realización del arte [...]]<sup>1451</sup>.

Con motivo del Primer Centenario de la muerte de Mozart, la Sociedad de Cuartetos organizó una sesión dedicada al compositor austriaco que se celebró el 4 de diciembre de 1891. El programa de la sesión estaba compuesto íntegramente por obras de Mozart y estaba precedido por una reseña biográfico-crítica del compositor, crítico y profesor de la Institución Libre de Enseñanza, Gabriel Rodríguez<sup>1452</sup>. Tragó intervino en

---

<sup>1450</sup> *Allegro* “Sociedad de Cuartetos”, *El País*, año V, nº 1646, sábado 28-XI-1891.

<sup>1451</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Crónicas Musicales”, *La Justicia*, año IV, nº 1411, sábado 28-XI-1891.

<sup>1452</sup> En las Actas de la Sociedad de Cuartetos del año 1891 se conserva esta carta de los miembros de la Sociedad de Cuartetos a Gabriel Rodríguez:

“Ilmo. Sr. D. Gabriel Rodríguez.

Nuestro respetable y distinguido amigo: al acordar la “Sociedad de Cuartetos” que su sesión del 4 del corriente se consagrara a conmemorar el 1<sup>o</sup>. centenario de la muerte de Mozart, desde luego pensó que en el Programa figurase una breve reseña biográfico-crítica de aquel genio inmortal y de las obras que hubieran de ejecutarse. Deseando que este trabajo fuese digno del objeto a que se destinaba, no vacilé en recurrir a V., que tantas y tan relevantes pruebas tiene dadas de su amor al divino arte, que profesamos, y especialmente, de su grande admiración por el autor de “Don Giovanni”. V., con su habitual benevolencia, y no obstante las múltiples ocupaciones que le rodean, se prestó a escribirlo, llevando la modestia hasta el extremo de no consentir, a pesar de nuestras reiteradas súplicas, que en él apareciese su firma.

la segunda parte del concierto, en la que estrenó junto a Monasterio dos composiciones escritas por el autor durante su niñez, la *Sonata para clave*<sup>1453</sup> y *violín en do mayor KV 6*, y la *Sonata para clave y violín en re mayor KV 7*. A continuación, Tragó interpretó por primera vez en la Sociedad el *Rondó para piano en la menor KV 511*; y ejecutó junto a Monasterio la *Sonata para piano y violín en la mayor K 526*.

Monasterio escribió en sus apuntes sobre el desarrollo de esta sesión, que las dos sonatas para clave y violín que iniciaban la segunda parte del concierto fueron escuchadas con interés por los asistentes. Respecto a la *Sonata en la mayor para piano y violín K 526*, comenta que obtuvieron un éxito notable el segundo tiempo *Andante*, que fue repetido y el tercer tiempo *Presto*, si bien considera que Tragó realizó una ejecución excesivamente rápida de este último movimiento. También menciona el éxito que obtuvo Tragó en la ejecución del *Rondó en la menor*, y cómo el pianista correspondió a los aplausos del público tocando otro rondó del mismo autor. “[...] Tragó fue aplaudidísimo (como de costumbre) en el Rondó en la menor, después del cual tocó otro Rondó en [no se especifica], ejecutándolos ambos así como los precedentes Sonatas con su habitual maestría pero con algún tanto de amaneramiento [...]”<sup>1454</sup>.

---

La Sociedad se complace en consignar que el satisfactorio éxito de aquella nuestra entusiasta, aunque modesta manifestación se debió, en gran parte, al hermoso e interesante trabajo literario de V, que tan unánimes elogios mereció de cuantas personas tuvieron ocasión de apreciarlo.

Reciba V. por ello nuestra más cordial enhorabuena, al par que la expresión de nuestra viva gratitud por el señalado favor que nos ha dispensado, y al que, conociendo la exquisita delicadeza de V, no nos hemos atrevido a corresponder de otra manera que enviándole esta sencilla carta, como testimonio, siquiera sea bien pequeño, del grande aprecio y buena amistad de sus at<sup>os</sup>. y affmos. servidores Q.S.M.B Jesús de Monasterio, José Tragó, Víctor de Mirecki, Manuel Pérez, Tomás Lestán. Madrid 28 de Diciembre de 1891”.

En las Actas de la Sociedad de 1891 también se encuentra la carta de respuesta de Gabriel Rodríguez a los miembros de la Sociedad:

“Sres. Jesús Monasterio, D. Manuel Pérez Badía, D. Tomás Lestán, D. Víctor Mirecki y D. Jose Tragó.

Muy señores míos y distinguidos amigos: agradezco a V.V. sobremanera su amable carta del 28 de Diciembre próximo pasado, a la que no contesté antes por falta de salud.

Poco vale ciertamente el pequeño servicio que he podido prestar a V. V. con mi nota sobre Mozart, y yo he quedado muy honrado y satisfecho, con que esa Sociedad haya aceptado y patrocinado tan modesto trabajo, y lo haya juzgado digno de figurar en el programa de 4 de Diciembre.

Soy entusiasta y admirador de los grandes maestros de la música, y devoto antiguo y constante de la Ilustre Sociedad de cuartetos de Madrid, por los importantes servicios que ha prestado y sigue prestando a la cultura musical de nuestro país. Pueden V. V. por lo tanto, disponer de mí siempre que estimen que el empleo de mis pobres facultades de mero aficionado a la música, es de alguna utilidad para el progreso del arte lírico, y de esa Sociedad, que lo cultiva con tan unánime y merecido aplauso público.

De V. V. afmo. amigo y admirador. Gabriel Rodríguez”.

<sup>1453</sup> Aunque las sonatas fueron escritas para clave, en la sesión Tragó las ejecutó al piano.

<sup>1454</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la quinta sesión de la temporada de 1891. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

Después del estreno del *Rondó en la menor* en la Sociedad de Cuartetos, Tragó volvería a tocar esta obra de Mozart como propina en la primera *Sesión de Música Clásica de Piano*, celebrada en febrero de 1894; y como pieza inaugural del concierto celebrado en el Teatro de la Comedia en abril de 1908. Las críticas de prensa de la sesión de la Sociedad de Cuartetos mencionan el éxito obtenido por Tragó en la ejecución del *Rondó en la menor* de Mozart, así como en otras obras de este autor. *Allegro* en *El País* escribe la siguiente referencia sobre la ejecución del Rondó: “[...] Mencionaré especialmente al Sr. Tragó, que fue el héroe de la noche. Después de tocar con suma delicadeza el *rondó en la menor*, el pianista fue objeto de una verdadera ovación y se vio obligado a sentarse nuevamente al piano [...]”<sup>1455</sup>. *El Heraldo de Madrid* destaca la delicadeza de la ejecución de Tragó en esta obra: “[...] A continuación los señores Tragó y Monasterio tocaron varios tiempos de la sonata en *re* y de la sonata en *do*, ejecutando el primero, en medio de grandes aplausos, por la delicadeza con que fue tocado, el *rondó en la menor*; esto al piano [...]”<sup>1456</sup>. En *El Correo* se utilizan términos similares para referirse a la ejecución del Rondó: “[...] El Sr. Tragó ejecutó después al piano el *rondó en la menor*, siendo calurosamente aplaudido por la precisión y delicadeza de la ejecución. El Sr. Tragó, ante los reiterados aplausos del público, ejecutó otra pieza, que fue no menos aplaudida que las anteriores [...]”<sup>1457</sup>. Antonio Guerra y Alarcón en su crítica en *La Justicia* destaca cómo Tragó supo transmitir con su interpretación el carácter y los diversos elementos musicales de esta composición.

“[...] Después, el Sr. Tragó interpretó el *rondó en la menor*. Decir que le tocó bien, sería decir una vulgaridad. El Sr. Tragó tocó el *rondó* de Mozart idealizándolo. Esta pieza constituye una obra esmaltada de bellezas del más caprichoso y peregrino efecto, que dejan encantado al que las escucha. Es una serie de sorpresas no interrumpidas, cada vez más nuevas y todas completamente originales. El Sr. Tragó, que había estudiado a conciencia la obra de Mozart y se había penetrado de todo el carácter psicológico de esta hermosa pieza musical, nos hizo una verdadera revelación de toda la poesía que en ella se contiene y de todas las bellezas que se hallan escondidas en ese complicado tejido de inspiradas y tiernas melodías.

Durante la ejecución del *rondó* fue interrumpido con exclamaciones de entusiasmo. Al terminar, y en vista de la ovación que se le tributara, tuvo que repetir el *rondó* [...]”<sup>1458</sup>.

La temporada de 1891 finaliza con una sesión extraordinaria celebrada el 18 de diciembre. En el programa de la sesión figuraban en la segunda parte los estrenos de la

<sup>1455</sup> *Allegro*: “Sociedad de Cuartetos”, *El País*, año V, nº 1653, sábado 5-XII-1891.

<sup>1456</sup> *El Heraldo de Madrid*, año II, nº 400, sábado 5-XII-1891.

<sup>1457</sup> *El Correo*, año XII, nº 4255, sábado 5-XII-1891.

<sup>1458</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Crónicas Musicales”, *La Justicia*, año IV, nº 1418, sábado 5-XII-1891.

*Sonata para violonchelo y piano n° 2 en sol mayor op. 39* de Rubinstein, interpretada por Mirecki y Tragó; y tres obras para piano de Schumann ejecutadas por Tragó: la *Phantasiestücke n° 2 en fa menor op. 12* titulada “*Elevation*”, el número 7 de las *Escenas del bosque op. 82* titulado “*El pájaro profeta*”; y el *Allegro* de la *Sonata para piano n° 2 en sol menor*. El programa se completaba con el *Trío de cuerda en do menor op. 9 n° 3* de Beethoven, interpretado por Monasterio, Lestán y Mirecki al comienzo de la sesión; y el *Quinteto de cuerda n° 2 en su bemol mayor op. 87*, ejecutado por Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki en la tercera y última sección del concierto.

Aunque todas las obras del programa obtuvieron una acogida favorable del público, el estreno de las obras de la segunda parte de la sesión despertó un especial interés entre los asistentes. Monasterio comenta que el público oyó con agrado el Trío de Beethoven que iniciaba el concierto, del que se repitió el segundo tiempo; y que escuchó con interés el Quinteto de Mendelssohn, a pesar de haberse interpretado a continuación de la aplaudida intervención de Tragó. También menciona que Tragó ofreció fuera de programa la *Berceuse en sol mayor op. 124* de Schumann, una *Barcarola* de Rubinstein, interpretada por primera vez en la Sociedad de Cuartetos, y un *Nocturno de Chopin*.

“[...] De los tiempos de la Sonata de Rubinstein (ejecutados por 1ª vez) repitióse el Andantino.

Tragó repitió *l’Oiseau prophète* (caprichosa y originalísima piececita) y aunque el *Allegro* de la Sonata que tocó después no produjo gran efecto, fue (como siempre que toca solo) calurosamente aplaudido, y en consecuencia ejecutó, por añadidura, una *Berceuse* también de Schumann, una *barcarola* de Rubinstein y un *nocturno* de Chopin. No obstante la ovación tributada a Tragó, el público todavía oyó con interés el Quinteto de Mendelssohn haciéndonos repetir el Scherzo y el Adagio [...]”<sup>1459</sup>.

El programa de esta sesión muestra el interés que Tragó tenía en difundir el repertorio pianístico de Rubinstein y Schumann. Este último compositor había sido años antes bastante cuestionado por la crítica española, y conforme fue pasando el tiempo comenzó a obtener una recepción más favorable. Las críticas de prensa de esta sesión extraordinaria son unánimes en valorar positivamente las obras del autor alemán, así como las demás composiciones que se interpretaron en el concierto. *Allegro* en *El País*

---

<sup>1459</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la sesión extraordinaria de la temporada de 1891. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

considera que la segunda parte fue el punto culminante de la sesión, en la que realizaron una brillante intervención Tragó y Mirecki. “[...] Empezó con el *Allegretto* y *Andantino* de la sonata en *sol* de Rubinstein y en este último tiempo Mirecki y Tragó hicieron verdaderas maravillas. Después Tragó solo nos hizo oír *Elevation*, *L’Oiseau prophète* y el allegro de la sonata en *sol menor*, todo de Schumann, y todo dicho de una manera insuperable que entusiasmó a los que escuchaban, y valió un gran triunfo al pianista [...]”<sup>1460</sup>. En *El Día* se elogia la belleza de las dos pequeñas obras de Schumann dadas a conocer en la sesión “[...] El Sr. Tragó tocó después dos de las preciosas piezas románticas, de Schumann, una de las cuales, la titulada *El pájaro profeta*, también repetida, es verdaderamente ideal, de un encanto y de una poesía inimitable [...]”<sup>1461</sup>. Guerra y Alarcón en *La Justicia* destaca la ejecución de Tragó y Mirecki en los dos tiempos de la sonata de Rubinstein; dedicando también palabras de elogio a las obras de Schumann y a la interpretación de Tragó.

“[...] El Sr. Tragó tocó *Elevation*, *L’Oiseau prophète* y el *allegro* de la sonata en *sol menor*, todas ellas obras de Roberto Schumann. Originalísimas, finas y delicadas en todas sus partes, puede decirse que en estas tres piezas se contienen las más hermosas cualidades que atesoran las obras del gran compositor alemán.

Decir que el Sr. Tragó las tocó, sería mentir; las bordó, y aún esta palabra nos parece poco para expresar la admirable manera con que hacía resaltar frases, que en otro pianista hubieran pasado desapercibidas, la asombrosa facilidad con que vencía las dificultades, y sobre todo, el respeto con que ejecutó la obra, identificándose, en un todo, con el pensamiento del autor [...]”<sup>1462</sup>.

En el año 1892 la Sociedad de Cuartetos celebra el 30 aniversario de su fundación. Para conmemorar este hecho la agrupación decide nombrar a la Infanta Isabel, Presidenta de Honor de la Sociedad. La ilustre dama era una gran aficionada a la música, y solía asistir a casi todas las veladas que organizaba la formación de cámara. Ella era uno de sus principales mecenas; ya que contribuía generosamente con sus aportaciones personales a sufragar algunos de los gastos de la Sociedad de Cuartetos. Los integrantes de la agrupación enviaron una carta a la Infanta Isabel, pidiéndole les concediese el honor de ser su presidenta, que se conserva en las Actas de la Sociedad de la temporada de 1892<sup>1463</sup>.

---

<sup>1460</sup> *Allegro*, “En el Salón Romero”, *El País*, año V, nº 1667, sábado 19-XII-1891.

<sup>1461</sup> *El Día*, nº 4185, sábado 19-XII-1891.

<sup>1462</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Crónica Musical”, *La Justicia*, año IV, nº 1439, sábado 19-XII-1891.

<sup>1463</sup> “A S. A. R. La Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón.

Señora,

Treinta años ha que la Sociedad de Cuartetos comenzó sus modestas tareas, con el fin de difundir en España la música clásica de cámara. Desde entonces impulsada, tan sólo por el más ferviente amor hacia

Durante la temporada de 1892, el número de obras nuevas en el repertorio de la agrupación es más reducido que el de los años anteriores. La Sociedad de Cuartetos solamente estrena dos composiciones en esta temporada: el *Trío de cuerda con piano n° 1 en fa mayor op. 18* de Saint-Saëns, y la *Sonata para violín y piano en mi bemol mayor op. 47* de Carl María von Weber. Tragó interviene en la ejecución de estas obras, y también participa durante este año en la interpretación de obras pertenecientes al repertorio de años anteriores como la *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 n° 2* de Beethoven, el *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44* de Schumann, la *Sonata para violonchelo y piano en re menor op. 104* de Godard, el *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2* de Mendelssohn, el *Trío de cuerda con piano n° 3 en do menor op. 101* de Brahms, la *Sonata para piano n° 23 en fa menor op. 57 “Appassionata”* de Beethoven, el *Trío de cuerda con piano en mi menor* de Bretón, y el *Quinteto de cuerda con piano en la mayor D 667* de Schubert.

El estreno del Trío de Saint-Saëns tuvo lugar el 18 de noviembre de 1892 en la segunda sesión de la temporada, interpretado por Monasterio, Mirecki y Tragó. Años antes, en 1889, el propio Tragó había estrenado esta obra en Madrid junto a Arbós y Rubio en la Sociedad de Música Clásica di Camera. La ejecución de la obra de Saint-Saëns en la sesión de la Sociedad de Cuartetos no obtuvo un éxito destacable, lo que probablemente provocó que la obra no volviese a ser ejecutada en las sesiones de la

---

aquel, tan sublime como delicado género, ha venido celebrando anualmente, y sin interrupción, una serie de Sesiones, en las que ha dado a conocer gran número de obras inmortales de los más célebres maestros de distintas nacionalidades y escuelas. Cuales hayan sido los fecundos resultados obtenidos en el terreno del Arte no hay para que decirlo, pues son bien notorios.

Sin embargo; la Sociedad declara, con hartó desconsuelo, que la afición al bellissimo género, a que tan concienzudamente viene consagrándose, desde su fundación, lejos de haber echado profundas raíces en el público madrileño parece irse debilitando. Cábele, empero, la dulce satisfacción de consignar el vivo interés con que saborea y aplaude tantas y tan admirables obras, una parte, si bien poco numerosa, la más culta y distinguida de nuestro público, a cuyo frente descuella, en primer término, la augusta figura de V. A., quien, no obstante las múltiples e importantes atenciones que la rodean, siempre y en todas épocas, encuentra tiempo para venir a honrar con su presencia nuestra pequeñas fiestas musicales.

Esta especialísima circunstancia, que la Sociedad, a fuer de agradecida, nunca puede ni debe olvidar; el ser V. A. entusiasta admiradora, y entendida, como muy pocos, en el divino arte; y por último, la generosa y nunca limitada protección que V. A. se complace en dispensar a los desvalidos en general, y muy particularmente a los más desheredados entre nuestros compañeros de arte, quienes os designan ya con el hermosísimo distado de “madre de los músicos” son razones todas ellas que han movido a esta Sociedad a suplicar, por voto unánime, respetuosamente a V. A., se digne aceptar la Presidencia de la misma.

Gracia que al par que señalada merced otorgada a los que tienen la honra de suscribir, les serviría de poderoso acicate para proseguir con fe y nuevo ardor, sus artísticos trabajos.

Dios guarde la preciosa vida de V. A. muchos años. Madrid 19 de Diciembre de 1892. Señora.

L. R. P. de V. A.

El Director.  
Jesús de Monasterio

José Tragó  
V. de Mirecki

Manuel Pérez Badia  
Tomás Lestán”.

agrupación. Monasterio en sus anotaciones al programa de esta sesión se lamenta de la actitud indiferente que mostró el público, incluso en aquellas obras en las que se había realizado una ejecución de gran calidad. “[...] El Final (Presto) del Cuarteto de Beethoven, se aplaudió bastante, pero no tanto como merecía su ejecución, que fue excelente. El Scherzo del Trío gustó más que yo esperaba. En cambio el precioso Cuarteto de Mendelssohn, no produjo el efecto que en otras ocasiones. [...] Me causa desconsuelo ver que la afición y la inteligencia musical de nuestro público, lejos de ir en aumento va disminuyendo más y más [...]”<sup>1464</sup>. Las críticas de prensa sobre esta sesión son también bastante lacónicas en sus comentarios. En *La Época* encontramos esta pequeña referencia que comenta de manera general la ejecución de los números del programa: “[...] Todo el programa fue aplaudido en extremo, alcanzando los honores de la repetición la *canzonetta* del cuarteto en *mi bemol* (obra 12) de Mendelssohn, y el *andante* y el *allegro* del trío en *fa* de Saint-Saëns, obra que se ejecutaba anoche por vez primera [...]”<sup>1465</sup>. También es bastante breve la crítica que aparece en *El Correo*: “[...] Los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Tragó y Mirecki obtuvieron muchos y nutridos aplausos en todos los números del programa, y particularmente en el cuarteto en *re* de Beethoven y en el *andante* del trío en *fa* de Saint-Saëns. De esta notable composición se repitieron el *scherzo* y el *allegro*, habiendo alcanzado igual distinción el *allegro* del cuarteto en *mi bemol* de Mendelssohn [...]”<sup>1466</sup>. En la crítica de *El País* se hace una referencia un poco más exhaustiva sobre la interpretación del Trío de Saint-Saëns, dedicando palabras de elogio a la interpretación de Tragó:

“[...] El trío de Saint-Saëns está escollado de dificultades, sobre todo en el *scherzo* y el *presto*. Este trío (como todos los modernos) no debiera figurar entre la música *di camera*, porque realmente es una sinfonía reducida, una vasta composición musical ejecutada por tres virtuosos.

De los de anoche, el héroe fue Tragó. Y como sería imposible condensar en pocas líneas todo lo mucho y bueno que del primero de nuestras pianistas pudiera decirse, no cabe más que esto: Id a oírle [...]”<sup>1467</sup>.

En la tercera sesión de la temporada Tragó estrena junto a Monasterio la *Sonata para violín y piano en mi bemol mayor op. 47* de Carl María von Weber. Esta obra parece ser una versión para piano y violín del *Gran dúo concertante para clarinete y*

<sup>1464</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la segunda sesión de la temporada de 1892. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1465</sup> *La Época*, año XLIV, n° 14435, sábado 19-XI-1892.

<sup>1466</sup> *El Correo*, año XIII, n° 4602, sábado 19-XI-1892.

<sup>1467</sup> *El País*, año VI, n° 1999, sábado 19-XI-1892.



*piano en mi bemol mayor op. 48 J.204*, escrito en 1816, que es quizás la partitura de cámara más interesante del compositor. La composición de Weber obtuvo una excelente acogida del público, repitiéndose los tiempos segundo y tercero de la misma. En la misma sesión Tragó interpretó a continuación con Monasterio y Mirecki el *Trio de cuerda con piano n° 3 en do menor op. 101* de Brahms. Esta obra también fue objeto de una favorable recepción, aunque menos entusiasta que la obtenida por la obra de Weber, según comenta Monasterio en sus notas sobre el programa y la crítica de *El País*.

“[...] Componían el programa el cuarteto en *sol* de Haydn, la sonata en *mi* bemol de Weber y el trío en *do menor* de Brahms.

Sería ocioso consignar que todas estas obras tuvieron una esmerada interpretación. *Ca va sans dire* tratándose de Monasterio, Tragó, Mirecki y sus compañeros; pero lo que sí hay que decir es que hubo tiempos como el rondó de la citada sonata, en los cuales Tragó y Monasterio estuvieron verdaderamente inspirados, se excedieron a sí mismos, valga la frase, y arrebataron al público.

Esta sonata del autor de *Freischütz* es originalísima, no se parece a ninguna de las oídas, y tiene tal grandiosidad y tanta inspiración, que a su lado resultó débil el trío de Brahms [...]”<sup>1468</sup>.

En la quinta sesión de esta temporada, celebrada el 9 de diciembre de 1892, Tragó interviene exclusivamente en la segunda parte con la ejecución de varias obras para piano. Las actuaciones de Tragó como pianista solista generaban tal expectación entre el público, que la sociedad solía programar en la temporada alguna sesión en la que se ejecutara repertorio solista de piano; si bien estas composiciones eran más propias del recital pianístico que de las sesiones de música de cámara. El programa del concierto estaba compuesto por el *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 n° 1* de Schumann, la *Sonata para piano n° 23 en fa menor op. 57 “Appassionata”* de Beethoven, y el *Quinteto de cuerda n° 2 en si bemol mayor op. 87* de Mendelssohn. Tragó vuelve a interpretar por tercera y última vez esta sonata de Beethoven en los conciertos de la Sociedad, obteniendo un clamoroso éxito. Como complemento a su intervención ofreció otras tres obras para piano fuera de programa, inéditas en las sesiones de la agrupación: el *Minuetto* (tercer tiempo) de la *Sonata n° 20 en sol mayor op. 78, D 894 “Fantasía”* de Schubert, el *Nocturno en mi bemol mayor op. 9 n° 2* de Chopin; y una de las *Novelette op. 21* de Schumann.

Monasterio, en sus apuntes sobre la sesión, vuelve a achacar a la interpretación de Tragó cierta frialdad en la expresión de la obra, aunque reconoce el dominio que el

---

<sup>1468</sup> *El País*, año VI, n° 2013, sábado 3-XII-1892.

intérprete tenía de la técnica pianística. En sus anotaciones se encuentra información que nos ha servido de ayuda para precisar el título de las obras que Tragó tocó como propina. “[...] Tragó lució en la Sonata su brillante mecanismo, pero su interpretación adoleció de sequedad y dureza. Siendo, al terminarla, ruidosamente aplaudido. Tocó a continuación el minuetto de la Fantasía en sol de Schubert, el 2º Nocturno de Chopin y una Novelle de Schumann [...]”<sup>1469</sup>. La mayoría de las críticas de prensa de esta sesión ofrecen una información poco detallada sobre el desarrollo del concierto. En *La Época* aparece una pequeña reseña en la que únicamente se recogen impresiones generales sobre la sesión: “La velada resultó muy notable, como las anteriores. Todos los números del programa fueron muy aplaudidos, repitiéndose el *adagio* del cuarteto en *la menor* (op. 41), de Schumann, y el *andante scherzando* y el *adagio é lento* del quinteto en *si bemol* (op. 87), de Mendelssohn”<sup>1470</sup>. La crítica de *El Liberal* es también bastante breve, si bien, a diferencia de *La Época*, contiene una escueta referencia a la interpretación de Tragó. “[...] También celebró mucho el público el *allegro* y el *andante* de una sonata de Beethoven, interpretados magistralmente por el Sr. Tragó, el cual tocó además tres piezas no anunciadas en el programa [...]”<sup>1471</sup>. La crítica de *Allegro* en *El País* es más extensa que la mayoría de las referencias periodísticas sobre esta sesión. En ella se ofrece una especial atención a la intervención de Tragó, dedicándole halagos algo excesivos.

“[...] Pero lo que verdaderamente arrebató al público, lo que constituyó la parte saliente del concierto, fue la gran sonata en *fa menor* de Beethoven, ejecutada por Tragó. Es la tal sonata de una enorme dificultad. Muy pocos son los que pueden abordarla con éxito. Para decirlo con brillantez y matizarla bien es preciso ser un pianista excepcional, unir en los dedos la fuerza de un Hércules y la delicadeza de una mujer espiritual, la pesantez del plomo y la flexibilidad de un muelle de acero. Es preciso ser Tragó.

Este causó verdadero asombro. Es imposible tocar mejor la sonata. Al terminar el último *allegro* resonó en la sala un aplauso atronador, entusiasta, y Tragó hubo de presentarse de nuevo y tuvo que dejarse oír otra vez. Pero no contento el público con eso volvió a llamar al artista dos veces más y otras tantas hubo de sentarse al piano. Las tres piezas de gracia, digámoslo así, que ejecutó el pianista, fueron: un *minuetto*, de Schubert; el segundo nocturno, de Chopin, y la *Novelette* de Schumann. Yo creí que no acababa nunca la ovación.

El saloncillo de artistas se vio invadido por gran número de maestros, aficionados y críticos que felicitaron a Tragó [...]”<sup>1472</sup>.

---

<sup>1469</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la quinta sesión de la temporada de 1892. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1470</sup> *La Época*, año XLIV, nº 14456, sábado 10-XII-1892.

<sup>1471</sup> *El Liberal*, año XIV, nº 4920, sábado 10-XII-1892.

<sup>1472</sup> *Allegro* “En el Salón Romero”, *El País*, año VI, nº 2020, sábado 10-XII-1892.

La Sociedad realiza su última temporada en el año de 1893. Una enfermedad de Monasterio y el repentino fallecimiento del padre de Tragó, el 18 de noviembre de 1893, causaron un retraso en todas las sesiones, prolongándolas hasta enero de 1894. Durante este año, la Sociedad recuperó la tendencia de temporadas anteriores, ampliando el número de obras ejecutadas por primera vez en sus sesiones. En el prospecto del anuncio de los conciertos de la temporada, la agrupación comunica su propósito de interpretar obras de compositores contemporáneos no conocidas: “[...] Al efecto, se ejecutarán, por vez primera ante el público madrileño, las siguientes cinco obras modernas de renombrados autores: *Cuarteto en la* (ob. 136), de Godard, para instrumentos de arco.- *Cuarteto en re* (ob. 11), de Tschaikowsky, para los mismos instrumentos.- *Quinteto en re* (ob. 115), de Brahms, para clarinete e instrumentos de arco.- *Sonata en fa menor* (ob. 16) de Schumann, para piano solo. – *Sonata en sol menor* (ob. 13) de Grieg, para piano y violín [...]”<sup>1473</sup>.

Tragó participa en el estreno de tres obras durante esta temporada. La primera que interpretó fue el conocido *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor op. 97 “Archiduque”* de Beethoven, que curiosamente no se había interpretado todavía en las sesiones de la agrupación. Tragó había estrenado este Trío en Madrid junto a Arbós y Rubio en una de las sesiones de la Sociedad de Música Clásica di Camera celebrada en marzo de 1889, interpretándolo otras tres veces más en esta agrupación. En la Sociedad de Cuartetos el Trío “Archiduque” se volvería a tocar en otra sesión más, convirtiéndose en la última obra interpretada por esta Sociedad.

El estreno del famoso Trío de Beethoven tuvo lugar en la segunda sesión de la temporada, celebrada el 8 de diciembre de 1893. En el programa de la sesión figuraba en primer lugar un *Cuarteto de cuerda en re mayor K. 499* de Mozart, interpretado por Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, a continuación la *Sonata para violonchelo y piano en do menor op. 32* de Saint-Saëns, ejecutada por Mirecki y Tragó; y en último lugar el *Trío “Archiduque”*. En los apuntes de Monasterio sobre esta sesión se comenta que la obra de Saint-Saëns había obtenido una buena acogida entre los asistentes, a diferencia de otras obras del autor francés. Esta recepción favorable indicaba un cambio

---

<sup>1473</sup> Anuncio de la temporada de la Sociedad de Cuartetos. Actas de la Sociedad de Cuartetos del Año XXXI-1893.

progresivo en los gustos del público, que empezaba a familiarizarse con el estilo compositivo de los autores contemporáneos.

“[...] La Sonata gustó muchísimo, especialmente el Andante y sobre todo el último Allegro, que es muy inspirado y brillante, siendo ambos repetidos. Tragó la tocó brillante y delicadamente: no así Mirecki, quien (contra costumbre) estuvo algo desafinado. Esta Sonata me pareció la obra más hermosa de Saint-Saëns, entre todas las suyas que conozco en el género de cámara. El Trío (que nuestra Sociedad ejecutó por 1ª vez), fue también generalmente muy aplaudido, y repetimos el Andante [...]”<sup>1474</sup>.

También las críticas de prensa contienen comentarios favorables sobre las dos obras que Tragó interpretó en la sesión, como la que mostramos a continuación de *El Imparcial*, en la que se destaca la ejecución de la parte de piano “[...] el *menuetto* y *presto con brío* de la sonata de Saint-Saëns y en el *scherzo* y *andante cantabile* del gran trío de Beethoven, que los aplausos unánimes de la concurrencia hicieron repetir, y en los cuales el piano, que tan principal papel juega en ambos números, proporcionó al Sr. Tragó un triunfo que añadir a los muchos que cuenta en su carrera [...]”<sup>1475</sup>. En *El Día* se menciona la buena acogida que obtuvieron todas las obras de la sesión: “[...] El inteligente público, [...] aplaudió el cuarteto, muy bien tocado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki; se entusiasmó al oír la hermosa sonata de Saint-Saëns, maravillosamente ejecutada por los Sres. Tragó y Mirecki, haciendo repetir el *andante* y el último tiempo y acogió con ruidosas muestras de aprobación los cuatro tiempos del trío [...]”<sup>1476</sup>. Asimismo, en *El Resumen* se elogia la ejecución de Tragó y Mirecki en la Sonata de Saint-Saëns, aunque quizás de manera algo desmesurada. “[...] La sonata [...] de Saint-Saëns, ocupaba la segunda parte del programa y en su desempeño realizaron verdaderos prodigios de ejecución los Sres. Tragó y Mirecki, encargados de ella, sobre todo en el último tiempo un *presto con brío* notabilísimo, en el cual los dos profesores entablaron una verdadera lucha de agilidad saliendo vencedores ambos, entre los aplausos estruendosos del público, que exigió la repetición [...]”<sup>1477</sup>.

En la cuarta sesión de la temporada Tragó y Monasterio ejecutan por primera vez la *Sonata para piano y violín n.º 2 en sol mayor op. 13* de Grieg. Esta obra fue

---

<sup>1474</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la segunda sesión de la temporada de 1893-94. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1475</sup> *El Imparcial*, año XXVII, n.º 9543, sábado 9-XII-1893. La misma crítica aparece en *La Correspondencia de España*, año XLIV, n.º 13032, domingo 10-XII-1893.

<sup>1476</sup> *El Día*, n.º 4898, sábado 9-XII-1893.

<sup>1477</sup> *El Resumen*, año IX, n.º 3177, sábado 9-XII-1893.

seguida con bastante interés por los asistentes, quienes pidieron la repetición del segundo y tercer tiempo. A continuación Monasterio, Tragó y Mirecki interpretaron el *Trío de cuerda con piano n° 2 en do menor op. 66* de Mendelssohn, que también fue del agrado de la concurrencia. Antonio Guerra y Alarcón en *El Heraldo de Madrid* describe con estas palabras la interpretación de Tragó y Monasterio en la Sonata de Grieg: “[...] Tocó Tragó su parte de piano con la perfección y mecanismo a que hace mucho tiempo nos tiene acostumbrados. El piano, bajo sus dedos, se convierte en una orquesta, en que se reúnen energía, brío, elegancia y forma bella, en las proporciones necesarias para constituir una obra artística. Monasterio arrancó a su Stradivarius acentos tan vivos, tan sentidos, que transportaban el ánimo a mundos de soberana belleza [...]”<sup>1478</sup>. En *El Día* se destaca también la actuación de ambos ejecutantes en la sonata: “[...] Al éxito de la nueva sonata de Grieg no contribuyó poco la admirable ejecución que tuvo. Los señores Tragó y Monasterio la tocaron con grandísimo esmero, haciendo resaltar la finura y elegancia de las frases melódicas, los chispeantes ritmos y el afiligranado encaje de cada una de las partes [...]”<sup>1479</sup>. En la crítica de *El Resumen* se menciona que la ejecución de la obra de Mendelssohn gustó tanto, que una parte de los asistentes solicitaron su repetición en posteriores programas. También se describe la buena acogida que dispensó el público a la sonata de Grieg “[...] Casi todos los concurrentes la oían por primera vez y todos quedaron encantados: la obra es un primor y sus intérpretes hicieron a granel primores de ejecución en aquella preciosa filigrana musical; aquí fue el público quien perjudicó el conjunto, prodigando los rumores de admiración, y además hizo repetir con insistentes aplausos dos tiempos de los cuatro de que consta la sonata [...]”<sup>1480</sup>.

El programa de la quinta sesión de la temporada incluía el estreno de la *Gran Sonata para piano n° 3 en fa menor op. 14* de Schumann, interpretada por Tragó. Esta composición es una de las grandes partituras para piano del autor alemán, cuya escritura pianística contiene pasajes de mucha dificultad y virtuosismo, así como, de gran riqueza armónica y variedad rítmica. En esta obra el piano adquiere una sonoridad orquestal, motivo por el que Schumann aceptó publicarla con el título de *Concierto sin orquesta*. Según comentaba el crítico de *El Día*<sup>1481</sup>, el público asistente a las sesiones de la

---

<sup>1478</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “En el Salón Romero”, *El Heraldo de Madrid*, año IV, n° 1145, sábado 23-XII-1893.

<sup>1479</sup> *El Día*, n° 4912, sábado 23-XII-1893.

<sup>1480</sup> *El Resumen*, año IX, n° 3190, sábado 23-XII-1893.

<sup>1481</sup> *El Día*, n° 4912, sábado 23-XII-1893.

Sociedad de Cuartetos aguardaba con expectación este estreno, pues en aquel tiempo el gran virtuoso Paderewski había obtenido grandes triunfos en Londres con la ejecución de esta obra.

La interpretación de la Sonata de Schumann proporcionó a Tragó una de las mayores ovaciones acontecidas en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos<sup>1482</sup>. En el diario *El Imparcial*<sup>1483</sup> se menciona que los aplausos del público obligaron al pianista a salir más de diez veces al escenario, a los que Tragó correspondió interpretando fuera de programa dos estudios y un nocturno de Chopin.

Monasterio en sus anotaciones destaca el éxito que obtuvo la ejecución del segundo tiempo de la obra *Quasi variazioni. Andantino* (de Clara Wieck), que como su nombre indica está basado en cuatro variaciones escritas sobre un tema Clara Wieck, esposa del autor. “[...] Tragó ejecutó brillantemente la hermosa Sonata de Schumann, siendo, como siempre aplaudidísimo, sobre todo en el Andantino con variaciones, que es precioso y le repitió. Después de la Sonata, obsequió al público (también como de costumbre) tocando 2 Estudios de Chopin y el Nocturno en [no especifica la tonalidad] con lo cual subió de punto el entusiasmo [...]”<sup>1484</sup>.

Las críticas de prensa dedican extensos y entusiastas comentarios a la interpretación de la Sonata de Schumann. Uno de los más relevantes es el escrito por Guerra y Alarcón en *El Heraldo de Madrid*. Para este crítico, Tragó demostró en la interpretación de esta sonata la adquisición de un estilo interpretativo completo, que aunaba las dos tendencias dominantes en la interpretación de aquella época: por una parte la de la escuela de perfil más virtuosístico, cuyo objetivo principal era la resolución de los pasajes de mayor complejidad técnica; y por otra parte la de la escuela pianística que priorizaba la expresión musical y la transmisión del pensamiento estético del compositor.

---

<sup>1482</sup> “[...] Los honores de la sesión fueron sin duda para el Sr. Tragó, que dijo maravillosamente todos los tiempos de la bellísima *Gran sonata en fa menor*, de Schumann, y alcanzó una ovación como no se ha conocido mayor ni más justa en los Cuartetos [...]”. *El Liberal*, año XV, nº 5201, sábado 30-XII-1893.

<sup>1483</sup> *El Imparcial*, año XXVII, nº 9563, sábado 30-XII-1893.

<sup>1484</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la quinta sesión de la temporada de 1893-94. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

“[...] Mientras unos ejecutan prodigiosamente y no encuentran dificultades para traducir los pasos melódicos más intrincados y las posiciones armónicas más trabajosas, otros, por el contrario, fijándose en el espíritu del compositor y el carácter de la obra, procuran dar toda la importancia a la expresión musical, considerando poco menos que secundario cuanto respecta a la agilidad y resolución del más complicado mecanismo. Estas son las dos tendencias que han constituido las escuelas dominantes hasta nuestros días, y que hoy *virtuosos* como Tragó armonizan, fundiéndolas en una con carácter propio y sistemático, como resultado de un mayor conocimiento del carácter y la marcha general del espíritu de nuestra época, a propósito del arte musical y de sus condiciones estéticas.

Tragó, a nuestro modo de ver, ha llegado a realizar de un modo general y completo aquella tendencia, uniendo a su gran habilidad mecánica el más exquisito sentimiento y una expresión admirable unida al gusto más delicado, demostrando un profundo conocimiento del instrumento y sus resortes técnicos, y un estilo musical de lo más puro para la traducción del pensamiento del compositor, así como de la expresión y colorido de la obra musical [...]”<sup>1485</sup>.

Para el crítico de *El Día*, Tragó demostró en la Sonata de Schumann unas cualidades interpretativas propias de los grandes concertistas internacionales. “[...] Muchos triunfos ha tenido el Sr. Tragó en su carrera artística, pero entre los mayores y más justificados contará el de anoche. La pureza del mecanismo, de la expresión, el matizado de las frases y la corrección del estilo hacen del Sr. Tragó un concertista cuyo nombre figurará en Europa y América al lado del de Sarasate el día que quiera hacerse oír en el extranjero [...]”<sup>1486</sup>. En *El Resumen* se destaca la interpretación de Tragó en los dos últimos tiempos de la sonata, y también se menciona la gran ovación con la que el público premió al artista: “[...] el público, que quiere mucho a Tragó, no se saciaba de escucharle y le hizo sentarse al piano nuevamente, y otra y otra vez, hasta rendirle completamente y rendirse él también de tanto aplaudir. El eminente pianista, cuyo triunfo de anoche es de los más grandes y legítimos que hemos presenciado, tocó de memoria así la gran sonata como los dos estudios y el nocturno de Chopin con que obsequió a sus admiradores [...]”<sup>1487</sup>.

El último concierto de la Sociedad tuvo lugar el viernes 5 de enero de 1894. En la sesión Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki estrenaron el *Cuarteto de cuerda n° 1 en re mayor op. 11* de Tchaikovsky; a continuación los mismos intérpretes junto al clarinetista Miguel Yuste interpretaron el *Quinteto de cuerda con clarinete en si menor op. 115* de Brahms. Como broche final de las sesiones, Monasterio, Tragó y Mirecki ejecutaron el *Trío en si bemol op. 97 “Archiduque”* de Beethoven, sobre el que

---

<sup>1485</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “En el Salón Romero”, *El Heraldo de Madrid*, año IV, n° 1152, sábado 30-XII-1893.

<sup>1486</sup> *El Día*, n° 4918, sábado 30-XII-1893.

<sup>1487</sup> *El Resumen*, año IX, n° 3196, sábado 30-XII-1893.

Monasterio escribe en sus apuntes el siguiente comentario: “[...] El Trío, cuyo Andante se repitió, puso digno remate a esta sesión y a la temporada que, a pesar de tantos contratiempos, ha sido de las más brillantes [...]”<sup>1488</sup>.

El crítico *Esperanza y Sola* realiza en *La Ilustración Española y Americana* un análisis general sobre el desarrollo de esta última temporada de la Sociedad de Cuartetos. El periodista plasma una valoración bastante favorable sobre las obras estrenadas en este año por la agrupación, y al final de su artículo escribe un comentario que resume la labor de los intérpretes que intervinieron en la temporada, y la recepción que obtuvieron las obras ejecutadas.

“[...] Decir a usted<sup>1489</sup> el modo y manera como todo ello se ha ido interpretando bajo la hábil e inteligente dirección de Monasterio, no es fácil, y mejor idea hubiese podido formarse al oír los entusiastas y espontáneos aplausos con que las obras eran acogidas por el numeroso público, compuesto de los verdadero y legítimos amantes de la música, que llenaban de bote en bote el espacioso Salón Romero. Pasión, arte, delicadeza, profundo sentimiento, traducción fiel y exacta del pensamiento del autor, he aquí lo que ha distinguido, como siempre, a Monasterio; Tragó ha hecho gala de su asombroso mecanismo, y mostrado una vez más su gran valer artístico, justificando de modo elocuente la envidiable altura que ha alcanzado en las regiones del verdadero arte; Mirecki ha dado también relevantes pruebas de la merecida reputación que goza, y del perfecto derecho con que ha compartido con aquellos el triunfo alcanzado en la campaña que con gloria del arte acaba de terminarse; Yuste ha hecho ver que, si Brahms, como cuentan, al querer ejecutar su quinteto en Londres, tuvo nada menos que traer de su patria un hábil clarinete que interpretase su obra, dado que los de allí, por lo visto, no respondían a sus deseos, aquí un modesto joven, de pocos conocido hasta la sesión en que le oímos, sabe vencer con gran maestría las dificultades de que la obra está erizada, y es digno continuador de los inolvidables Romero y Melliez; y, por último, los señores Pérez, Lestán y Cuenca han contribuido, también con aplauso, a que las sesiones celebradas pudiesen y debiesen contarse entre las mejores que de largos años ha viene celebrando la Sociedad de Cuartetos [...]”<sup>1490</sup>.

La colaboración de Tragó en la Sociedad de Cuartetos contribuyó a intensificar la presencia del repertorio pianístico en los conciertos de música de cámara, tanto en obras propiamente del género camerístico, como en obras para piano solo. Tragó, al igual que en la Sociedad di Camera, manifiesta un especial interés por difundir el repertorio contemporáneo en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, participando habitualmente en las obras que se interpretaban por primera vez.

---

<sup>1488</sup> Anotaciones manuscritas de Monasterio en el programa de la sexta sesión de la temporada de 1893-94. Actas de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>1489</sup> La crítica esta redactada en forma de epístola dirigida al Reverendo Padre Eustoquio de Uriarte.

<sup>1490</sup> Esperanza y Sola, José María: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVIII, n° IV, pp. 63-65.



## 6.4. OTROS CONCIERTOS DE MÚSICA DE CÁMARA

### 6.4.1. Las sesiones de música de cámara con Tomás Bretón y Víctor Mirecki.

La música de cámara fue un género musical que no encontró un ambiente demasiado propicio para su difusión en la España decimonónica. A pesar de los esfuerzos de sociedades dedicadas a su interpretación como la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio o la Sociedad de Música Clásica *di camera* fundada por Arbós, Tragó y Rubio, muchas de las audiciones de este género musical se realizaban en sesiones privadas en salones de algunos nobles o en las casas de los propios intérpretes.

Tragó interviene en conciertos de cámara ofrecidos al margen de las actividades de la Sociedad de Cuartetos o de la Sociedad di Camera que eran las agrupaciones camerísticas donde el pianista colaboraba habitualmente. Tomás Bretón en su *Diario* comenta la participación de Tragó en sesiones privadas de cámara, como ejecutante o como oyente, lo que demuestra el interés del pianista por este género musical.

Bretón comenta la realización de una velada musical en casa del violoncellista Mirecki celebrada el 11 de junio de 1884. En ella Tragó, Bretón y Mirecki interpretaron dos tríos con piano. Para la ocasión los músicos tocaron el *Trío n° 7 en si bemol mayor, op. 97 "Archiduque"* de Beethoven. El estreno en Madrid de esta obra se realizaría cinco años más tarde, en la primera serie de conciertos de la Sociedad de Música Clásica di Camera, el 29 de marzo de 1889. Bretón también comenta que interpretó junto a Tragó y Mirecki el *Trío n° 2 en do menor op. 66 para piano, violín y violoncello* de Mendelssohn. Además de estos dos tríos Mirecki y Tragó interpretaron la *Sonata en re op. 183 para piano y violoncello* de Raff, y una de las dos sonatas para los mismos instrumentos que compuso Rubinstein. El compositor salmantino menciona la celebración de esta velada de cámara en su *Diario* "Por la tarde fui a casa del señor Flores ¡y no le hallé! Por la noche a casa de Mirecki, tocamos él, Tragó y yo el *Séptimo Trío* de Beethoven y el *Segundo* de Mendelssohn, además ellos una *Sonata* admirable de Rubinstein y otra de Raff; el próximo martes tocaremos cuartetos"<sup>1491</sup>.

---

<sup>1491</sup> 11 de junio de 1884. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*, edición, estudio e índice de Jacinto Torres, Vol I, Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Acento, 1995, p. 404.

El hermano de Tragó, el violinista Nicolás Tragó, también solía asistir a este tipo de sesiones. Bretón hace referencia a la asistencia de ambos hermanos a una sesión de música de cámara celebrada unos días más tarde en casa de Víctor Mirecki. “Tarde vino Siguert, que me contó dos argumentos de zarzuela. Me acompañó hasta casa de Mirecki. Allí estaban Gerner y los hermanos Tragó, faltó Vidal. Tocamos los dos *Tríos* de Schubert. Hube de quedarme a comer”<sup>1492</sup>.

Dos años más tarde, Bretón narra el desarrollo de una sesión en casa del Conde de Morphy, en la que estaban presentes músicos tan prestigiosos como Chapí, Albéniz o la soprano austriaca Mila Kupfer, una de las más admiradas cantantes del Teatro Real en aquellos años<sup>1493</sup>. En este concierto intervinieron Tragó, su hermano Nicolás y el violoncellista Polo de Tejada para interpretar el *Trío en re menor op. 63* de Schumann. Esta obra sería también estrenada años después por la Sociedad de Música Clásica di Camera, en un concierto celebrado el 16 de diciembre de 1889, en la segunda serie de conciertos en el Salón Romero. En la sesión en el domicilio del Conde de Morphy intervino también Albéniz, tocando alguna de sus composiciones y la propia anfitriona de la velada, la Condesa de Morphy, aficionada al canto que interpretó unas melodías de Bretón.

“[...] Fui por casa del Conde, estaba la Condesa y la niña cantó muchas veces las *Melodías*, me invitaba a comer, porque había de venir la señora Kupfer; me excusé porque tenía que esperar a Llanos. En efecto, vino éste cuando acababa de comer y juntos fuimos; después fueron Tragó y Chapí. Estaban allí el banquero señor Arnús y la señora Kupfer, a quienes fuimos presentados. Tocamos el *Primer Trío* de Schubert; después cantó la Condesa mi *Segunda y Tercera Melodías*, que hicieron buena impresión; luego tocaron el *Primer Trío* de Schumann, Tragó, su hermano Nicolás y Tejada; después Albéniz algunas de sus composiciones. También estuvo Cereal. Fue una noche deliciosa [...]”<sup>1494</sup>.

Este testimonio de Bretón nos ayuda a corroborar la idea de que la difusión de las obras de cámara se realizaba con antelación en reuniones privadas. Hay que tener en

---

<sup>1492</sup> 17 de junio de 1884. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*... Op. cit., Vol. I, p. 406.

<sup>1493</sup> Peña y Goñi realiza una extensa descripción sobre la cantante Ludmilla Kupfer Berger (Mila). En sus comentarios se refiere a la soprano con palabras como éstas: “Su voz y el talento de artista son como su figura; se prestan admirablemente al acento dramático y se imponen al respeto y a la admiración. Los juegos vocales no entran en su naturaleza, que necesita ante todo el sentimiento o la pasión. En este terreno es una de las artistas más simpáticas y más completas de cuantas han pisado el teatro Real. El público la admira mucho y la aplaude con entusiasmo unánime. Dejando aparte a la Theodorini, quien cante después de la Kupfer *Aida*, *Lohengrin*, *Mefistófeles* y *La Gioconda*, tendrá que hacer mucho para acercarse y muchísimo para igualarla, ya que superarla será, por ahora, imposible”. Peña y Goñi, Antonio: *Los artistas del Real (Temporada de 1886-87)*, Madrid, Zozaya, 1887, p. 30.

<sup>1494</sup> 5 de noviembre de 1886. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*... Op. cit., Vol II, p. 568.

cuenta que entre 1884 y 1886, años en los que Bretón fecha estas sesiones, la única agrupación de música de cámara existente en Madrid era la Sociedad de Cuartetos. Esto suponía que las únicas obras de cámara que se presentaban ante el público madrileño eran las del repertorio de la agrupación de Monasterio. La escasez de orquestas dedicadas al género camerístico, y quizás también el temor ante la reacción negativa del público ante obras novedosas como el *Trío op. 63* de Schumann, fueron algunas de las causas que repercutieron negativamente en la mayor difusión de la música de cámara en España.

#### **6.4.2 Los conciertos con Sarasate**

En 1886 José Tragó colabora junto con el violinista Pablo Sarasate en una serie de conciertos celebrados en Madrid y Bilbao. Los conciertos celebrados en la capital vasca tenían un carácter de recitales públicos en los que los dos intérpretes lucían todas sus habilidades como virtuosos del piano y del violín respectivamente. Sin embargo, antes de partir en el mes de agosto hacia Bilbao, ambos músicos participan en compañía de otros artistas en unas veladas musicales de carácter privado en las que se interpretarían obras de música de cámara. Estas sesiones tuvieron lugar los días 19 y 28 de junio de 1886. En ellas colaboraban músicos como los violinistas Manuel Pérez, Pedro Urrutia y el violoncellista Víctor Mirecki. Los dos últimos formaban parte en aquel año de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio; por lo que la colaboración de ellos con José Tragó era habitual. Pedro Urrutia toca en estos conciertos la parte de la viola, mientras que en otras sesiones, como las que ejecutará más adelante con la Sociedad di Camera, interpreta la partitura del segundo violín.

La presencia de músicos pertenecientes a la Sociedad de Cuartetos explica que algunas obras programadas para estas dos sesiones, se tocarían en las veladas de la temporada siguiente, XXIV (1886-1887), de la agrupación dirigida por Monasterio. El Cuarteto nº 1 en *sol menor* op. 25 de Brahms del segundo concierto se interpretaría por la Sociedad de Cuartetos en la segunda sesión extraordinaria del 28 de enero de 1887; y el Octeto en *la mayor* op. 3 de Johan Severin Svendsen se tocaría en la cuarta sesión del 31 de diciembre de 1886 y en la primera extraordinaria del 21 de enero de 1887.

El emplazamiento escogido para la celebración de estas sesiones fueron los salones del famoso establecimiento madrileño de Lhardy, lugar donde se hospedaba Sarasate<sup>1495</sup> durante su estancia en Madrid. El restaurante de Lhardy era uno de los establecimientos más emblemáticos del Madrid romántico. Había sido fundado en 1839 en la misma casa de la Carrera de San Jerónimo donde actualmente se ubica. Sus salones fueron testigos de una intensa actividad política y social durante el siglo XIX. En ellos se decidieron derrocamientos de reyes y políticos, repúblicas, introducción de nuevas dinastías, regencias y dictaduras, mientras se degustaban los más delicados refinamientos gastronómicos. A la muerte del fundador del establecimiento, Emilio Lhardy, continúa la dinastía su hijo Agustín<sup>1496</sup>, pintor y grabador muy destacado, que supo compaginar la actividad artística con la gerencia de su negocio. Agustín Lhardy mostraba una gran afición a la música, siendo un apasionado seguidor de la música de Wagner. Organizaba en su establecimiento sesiones musicales en las que se daban cita personalidades de la política, aristocracia, el periodismo y el arte. En alguna de estas sesiones era el propio Agustín Lhardy quien realizaba los programas del concierto, adornados con artísticas litografías o aguafuertes.

Algunos de los intérpretes participantes en estas veladas organizadas por Sarasate, ya habían colaborado con el músico navarro en ocasiones anteriores. Según Carlos Gómez Amat, los ejecutantes ya habrían tomado parte en otra fiesta musical el 9 de junio de 1883. Esta velada está documentada en una litografía titulada “Sarao de Sarasate a sus íntimos amigos” en la que tomaron parte además del violinista navarro, Manuel Pérez, Pedro Urrutia, Víctor Mirecki, Agustín Rubio y Feliciano Cuenca. En esta ocasión interpretaron un cuarteto de Schumann, un quinteto de Schubert y el Sexteto en *si bemol* de Brahms<sup>1497</sup>.

En la sesión organizada por Sarasate el 19 de junio de 1886 se interpretaron solamente dos obras. La primera era el *Cuarteto n.º 2 en la op. 90 para cuerdas* de Joachim Raff, composición escrita en 1857. En su interpretación participaron Sarasate y Pérez como primer y segundo violín respectivamente, Urrutia en la viola y Mirecki al

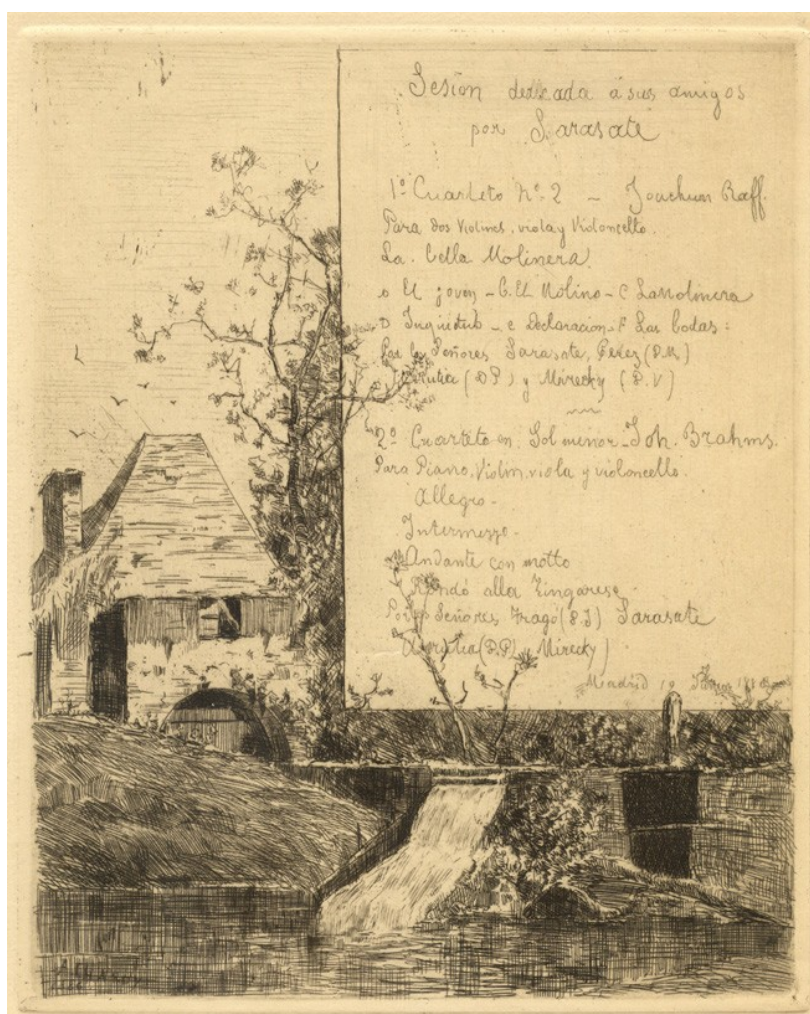
---

<sup>1495</sup> Sarasate, Gayarre y Tamberlick eran habituales contertulios del restaurante de Lhardy. Actualmente sus nombres designan a tres comedores del establecimiento. Candamo, Luis G.: *Lhardy: Historia y gastronomía desde 1839*, Madrid, 1988 [p. 10].

<sup>1496</sup> “Agustín Lhardy el excelente impresionista propietario de esta casa, discípulo de Haes y tan notable pintor de paisaje como sus amigos Beruete y Regoyos”. Candamo, Luis G.: *Lhardy ...* Op. cit, [p. 10].

<sup>1497</sup> Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española...* Op. cit., p. 69.

violoncello. Tragó interviene únicamente en la segunda obra, pues se trataba del *Cuarteto para piano y cuerdas n° 1 en sol menor* de Brahms. Esta obra es prácticamente contemporánea a la anterior, ya que data de 1861. Sarasate con estas veladas tenía el propósito de dar a conocer obras de autores modernos aún no conocidos en Madrid. La diferencia de más de veinte años entre las fechas de composición de las obras y la realización del concierto nos informa del lento proceso de recepción de la música coetánea europea en España. El programa realizado con motivo de esta primera sesión es una preciosa litografía de Lhardy que lleva por título “Sesión dedicada a sus amigos por Sarasate”. En ella el artista ilustra un paisaje inspirado en “La bella Molinera”, nombre del cuarteto de Raff <sup>1498</sup>.



La revista *La Correspondencia Musical* hace referencia a esta primera sesión de música de cámara. En ella se comenta que Sarasate había prometido a sus amigos y admiradores celebrar estas sesiones de música de cámara antes de partir hacia su gira de conciertos por Londres, Irlanda y Escocia. “Dijo entonces que volvería por junio y daría

<sup>1498</sup> Programa perteneciente a Carmen Tragó Rodríguez.

en su casa dos sesiones íntimas destinadas a ejecutar música *di camera*, de autores modernos y poco menos que desconocidos en Madrid”<sup>1499</sup>. La crítica hace una valoración positiva tanto de las composiciones elegidas para la sesión como de su ejecución. Elogia la actuación de todos los intérpretes y destaca particularmente las ejecuciones de Sarasate y Tragó. También describe la composición del escogido público que estaba formado por compositores, críticos y amigos particulares de Sarasate. Al final del concierto la casa Lhardy obsequió a los concurrentes con una degustación de su renombrada gastronomía.

“[...] La obra de Raff es un delicioso poema musical compuesto con encantadora maestría. El cuarteto de Brahms es una obra grandiosa en la cual todos los elementos modernos se mueven de un modo admirable en los moldes clásicos.

La ejecución de los dos cuartetos fue realmente maravillosa. Sarasate demostró su prodigiosa ductilidad para asimilarse todos los géneros. Interpretó su parte de un modo único, promoviendo en el selectísimo auditorio constante entusiasmo. Y no hay más que decir porque todo cuanto hoy puede decirse del genio de Sarasate es andar a la greña con los lugares comunes.

Los Sres. Pérez, Urrutia y Mirecki son también artistas de sobra conocidos y reputados para que sea necesario elogiarlos. Fueron dignísimos intérpretes de aquella hermosa música y acompañaron a Sarasate de una manera digna del artista incomparable que honra a España como pocos.

Del Sr. Tragó, que tocó la parte de piano del cuarteto de Brahms, sólo haremos constar que habrá hoy muy pocos pianistas que puedan ejecutar esa obra erizada de dificultades de todo género, con la valentía, la precisión y la maestría verdaderamente admirables que puso de manifiesto el Sr. Tragó, entusiasmando con justicia a todo el auditorio [...]”<sup>1500</sup>.

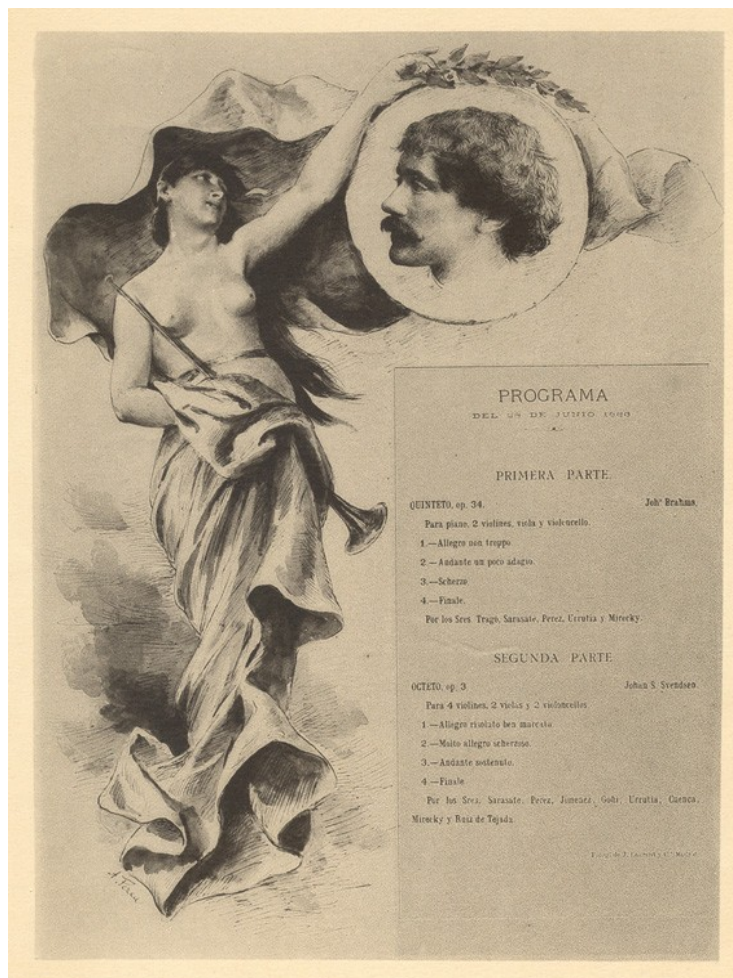
En la segunda sesión, celebrada el 28 de junio en los salones del establecimiento de Lhardy, se interpretaron también dos obras de cámara. En ella tomaron parte Tragó en la parte de piano, los violinistas Sarasate, Pérez, Jiménez y Goñi, los violas Urrutia y Cuenca y los violoncellistas Mirecki y Ruiz de Tejada. La primera de las obras ejecutadas era el *Quinteto en fa menor op. 34 para piano y cuerdas* de Brahms. Esta obra sería estrenada en Madrid años más tarde por la Sociedad de Música Clásica di Camera, en su primera serie de conciertos el 5 de abril de 1889. La segunda de las obras era el *Octeto en la mayor op. 3 para cuatro violines, dos violas y dos violoncellos* del compositor noruego Johan Severin Svendsen, obra que estrenaría meses más tarde la Sociedad de Cuartetos de Monasterio. El programa de esta sesión estaba enmarcado por

---

<sup>1499</sup> *La Correspondencia Musical*, “Sesión dedicada a sus amigos por Sarasate”, año VI, nº 286, jueves 24-VI-1886, p. 2-3.

<sup>1500</sup> *Ibidem*.

un grabado del pintor Alfredo Perea<sup>1501</sup> que representa la figura de una mujer, alegoría de la música, que sostiene en su mano un medallón con el rostro de Sarasate coronado por una rama de laurel.



*La Correspondencia Musical* también comenta el transcurso de esta sesión aunque de una manera más breve. La reseña ensalza con cierto apasionamiento la interpretación de Sarasate y las piezas ejecutadas; sin embargo no ofrece más detalles sobre la actuación de los demás intérpretes.

<sup>1501</sup> “El programa que se repartió a los concurrentes era debido al lápiz de Perea, y se hallaba concebido en estos términos.

PRIMERA PARTE.

Quinteto, op., 34, Brahms.- Para piano, dos violines, viola y violoncello: 1.-Allegro non troppo.-2 Andante un poco adagio.-3.-Scherzo.-4.-Finale.- Por los Sres. Trago, Sarasate, Pérez, Urrutia y Mirecki.

SEGUNDA PARTE.

Octeto, op. 3, Johan S. Svendsen.-Para cuatro violines, dos violas y dos violoncellos: 1.- Allegro risoluto ben marcato.-2.- Molto allegro scherzoso.-3.-Andante sostenuto.-4.-Finale.- Por los Sres. Sarasate, Pérez, Jiménez, Goñi, Urrutia, Cuenca, Mirecki y Ruiz de Tejada”. *La Correspondencia Musical*, “La segunda sesión de Sarasate”, año VI, nº 288, jueves 8-VII-1886, p. 6.

“[...] No hay en la lengua humana adjetivos con que describir el mérito del coloso, y por lo tanto fuera deficiente cuanto en loor del gran artista pudiéramos decir en la presente ocasión.

Sarasate tocó en la noche del 28 de junio, como sólo es capaz de tocar Sarasate.

¿Y las piezas ejecutadas?

Admirables todas.

El quinteto de Brahms, estupendo, y el octeto de Svendsen un prodigio.

Los acompañantes a la altura de su difícilísimo cometido.

El *buffet*, servido por el propio Lhardy, digno de un emperador romano [...]”<sup>1502</sup>.

### 6.4.3. Los conciertos con el Cuarteto Crickboom

En 1896 Tragó colabora en unas sesiones con el cuarteto belga Crickboom en la gira de conciertos que esta agrupación estaba realizando por España. El cuarteto estaba liderado por el violinista belga Mathieu Crickboom, al que acompañaban en la formación el violinista L. Angenot, el viola Paul Miry y el violoncellista Henri Guilles. Tragó acompaña a este cuarteto en cuatro sesiones celebradas en Madrid a finales del mes de abril, los días 21, 24, 27 y 29.

Mathieu Crickboom había sido discípulo en el Conservatorio de Bruselas del famoso violinista Eugene Ysaye. Era por lo tanto un heredero de la famosa escuela belga de violín fundada por Henry Vieuxtemps. Se instaló en Barcelona en 1895 y allí dirigió la Academia de la Sociedad Catalana de Conciertos, creando una escuela de cuerda importante en la ciudad condal. Crickboom además de colaborar en conciertos con Tragó, formó también un trío con el pianista Enrique Granados y el violoncellista Pablo Casals, que se ampliaba a cuarteto o quinteto con la colaboración del violinista José Rocabrana y el viola Rafael Gálvez.

Antes de su venida a Madrid los cuartetistas habían estado de gira por París, donde les había acompañado en sus conciertos el pianista Isaac Albéniz. Al llegar a España los músicos belgas realizaron también actuaciones en Palma de Mallorca para después instalarse definitivamente en Barcelona.

“El compositor y pianista español Albéniz y el cuarteto Crickboom, Angenot, Miry y Gillet han dado en París dos interesantes conciertos de *música da camera*.

Concluidos sus compromisos en París, los celebrados cuartetistas se hallan ahora en Madrid, en donde darán cuatro conciertos a los cuales presentará su concurso el

---

<sup>1502</sup> *Ibidem*.



pianista José Tragó. Desde Madrid los citados cuartetistas pasarán a Barcelona contratados por una sociedad de aficionados, que ha organizado en el Teatro Lírico una serie privada de audiciones en las cuales se ejecutarán, entre otras composiciones, los últimos cuartetos de Beethoven”<sup>1503</sup>.

Fue la iniciativa y disposición de Isaac Albéniz la que hizo posible la realización de estas sesiones del cuarteto Crickboom en Madrid. Albéniz fue quien propuso a los cuartetistas que tocaran en Madrid con Tragó; y se encargó de acordar con la casa Romero los detalles de estos cuatro conciertos. El pianista catalán encomienda al Conde de Morphy que se ocupe del recibimiento y que se haga cargo de proporcionar una agradable estancia a los músicos extranjeros. Estos preparativos están reflejados en la correspondencia que Albéniz mantuvo durante su estancia en el extranjero con el conde, en fechas cercanas a la realización de los conciertos. En una de ellas el Conde de Morphy manifiesta su disposición a recibir adecuadamente a los músicos y comenta la posibilidad de concertar un encuentro con el valenciano Juan Navarro Reverter – Ministro de Hacienda en aquellas fechas del Gobierno de Cánovas del Castillo- por si fuese necesaria una recomendación para conciertos en Valencia.

“Madrid 3 marzo 96.

Querido Albéniz:

Aprovecho la tranquilidad del día de Viernes Santo para contestar su última carta en que me anuncia la venida del cuarteto Crickboom que supongo irá antes a Barcelona. Se le recibirá como es debido y si quieren ir a Valencia convidaré a Navarro Reverter para que los oiga y les dé cartas de recomendación para Valencia [...]”<sup>1504</sup>.

Albéniz escribe a Tragó un mes antes de la realización de los conciertos con objeto de proponerle que toque con el cuarteto belga y de concretar las obras que se tocarán en las sesiones. Tragó responde al pianista con la siguiente carta. En ella comenta la escasez de tiempo que tiene para preparar los conciertos debido al trabajo en el conservatorio y a problemas de salud.

“Querido Isaac:

Recibí tu amable carta proponiéndome que toque con ese famoso cuarteto belga.

Yo ando malucho y muy desanimado, pues ahora acabo de pasar el trancazo. Además, ando con poco tiempo disponible por la cuestión de la lata continua de la clase, lecciones, etc.

---

<sup>1503</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 199, 30-IV-1896, p. 62.

<sup>1504</sup> Carta del Conde de Morphy a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M. 986. Biblioteca de Cataluña. Sobrino Sánchez, Ramón: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolario a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7, Madrid ,SGAE, 1999, p. 85.

Sin embargo, desearía me dices algunos pormenores más acerca de la forma en que han de hacerse esas sesiones, cuáles son las obras (con Piano) que se han de tocar pues si todas fuesen desconocidas para mí, me sería ahora un trabajo demasiado fuerte.

¿En fin, me quieres dar algunos pormenores más antes de contestarte definitivamente? Dispénsame todas estas molestias y agradeciéndote de todas maneras que te hayas acordado de mí, mucho éxito y dinero te deseo en Alemania con tu Pepita, ponme a los pies de tu Sra. y manda lo que quieras a tu buen amigo que te quiere y te admira J. Tragó”.

Hoy 23 marzo 96

S/C= C<sup>e</sup> de Recoletos 19= 2<sup>o</sup> ”<sup>1505</sup>.

Días más tarde Tragó envía otra carta a Albéniz en la que acepta tocar con el cuarteto Crickboom. Tragó comenta que hace tiempo que no toca música di camera, ya que la última vez que había interpretado en público obras de este género había sido hacía dos años, el 5 de enero de 1894 en la última sesión de la Sociedad de Cuartetos. El pianista escribe una relación de las obras de cámara que había ejecutado en anteriores ocasiones, muchas de las cuales las había tocado junto a los miembros de la Sociedad de Música Clásica di Camera<sup>1506</sup>. Tragó también comenta que no conoce el *Quinteto en fa menor* de César Franck que se ha previsto ejecutar en la primera sesión, y que por este motivo espera que le envíen la partitura para estudiarla.

“Querido Isaac:

He recibido tu segunda carta y yo a mi vez te doy gracias por las frases de verdaderamente [sic] que en ella me diriges.

Ya te dije en mi anterior [sic] que andaba algo delicado y como hace tiempo que no trabajo, en la cuestión de Piano me encuentro algo rarible; sin embargo; bastante que hayas sido tan amable para contar conmigo para que yo acepte desde luego y toque con esos señores.

Mucho agradezco que esos Sres. me dejen la elección de obras pero es el caso que como hace bastante tiempo que no toco música de cámara, no sé yo tampoco demasiado las obras que prefiero. Ahí va una reseña de las que conozco por si alguna sirve.

---

<sup>1505</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M. 986. Biblioteca de Cataluña.

<sup>1506</sup> Algunas de las obras de cámara que Tragó nombra en esta carta a Albéniz que fueron tocadas con los miembros de la Sociedad di Camera son las siguientes:

Trío en *mi bemol mayor* op. 40, Brahms (escrito originalmente para piano, violín y trompa)

Cuarteto n° 1 en *sol menor* op. 25 para piano y cuerdas, Brahms

Cuarteto n° 2 en *la mayor* op. 26 para piano y cuerdas, Brahms

Sonata n° 2 en *la mayor* op. 78 para violín y piano, Raff

Sonata en *sol mayor* op. 13 para piano y violín, Rubinstein

Sonata n° 1 en *re mayor* op. 18 para piano y violoncello, Rubinstein

Quinteto en *fa menor* op. 34 para piano y cuerdas, Brahms

Quinteto en *mi bemol mayor* op. 44 para piano y cuerdas, Schumann

Cuarteto en *mi bemol mayor* op. 47 para piano y cuerdas, Schumann

Trío en *re menor* op. 63 para piano, violín y violoncello, Schumann

Trío n° 6 en *mi bemol mayor*, op. 70, n° 2 para piano, violín y violoncello, Beethoven

Trío n° 7 en *si bemol mayor*, op. 97, “Archiduque” Beethoven

Sonata n° 3 en *la mayor*, op. 69 para violoncello y piano, Beethoven

Sonata n° 2 en *re mayor* op. 58 para piano y violoncello, Mendelssohn

Trío n° 1 en *fa mayor*, op. 18, para piano, violín y violoncello, Saint-Saëns

Trío en Do menor=	Brahms
Otro (que tiene parte de trompa o violoncello)	Id.
Cuartetos sol menor y la mayor	Id.
Sonata en la mayor (piano y violín)	Raff.
Trío en si bemol	Rubinstein
Sonatas de piano y violín	Id.
Id. de piano y violoncello	Id.
Quinteto	Brahms.
Quinteto	Schumann
Cuarteto	Schumann
Trío	Id.
Sonatas (piano y violín)	Id.
Tríos últimos	Beethoven
Sonatas (algunas de piano y violín)	Id.
Sonatas (piano y violoncello)	Mendelssohn
Trío = =	Id.
Trío (fa mayor)	S <sup>t</sup> . Saëns
Sonata (Do menor piano y violoncello)	Id.

¿Servirá alguna de estas obras? Bueno sería que me lo indicasen (o si debo mirar alguna otra) el trío de C. Franck lo miraré y le espero porque no le tengo.

En fin, no te canso más por hoy. Ponme a los pies de tu Sra. y manda incondicionalmente a tu verdadero amigo que le desea todo género de prosperidades.

J. Tragó.

Hoy 30 marzo 1896.

S/ C= C<sup>c</sup> de Recoletos 19= 2<sup>o</sup>1507.

A principios del mes de abril Tragó envía otra carta a Albéniz. En ella comenta su falta de agilidad en los dedos debido al largo periodo de tiempo que ha estado sin estudiar. Manifiesta la impresión favorable que le ha causado el quinteto de César Franck y elogia sus novedosas armonías. También muestra su voluntad de no poner impedimentos para alcanzar un acuerdo sobre los honorarios que cobrará por estos conciertos.

“Querido Isaac:

Acabo de recibir tu carta con los programas que me parecen bien y que hoy mismo entregaré a Adolfo. Yo, como te dije en una de mis últimas, ando un poco torpe de dedos porque he estado mucho tiempo sin trabajar, pero haremos lo posible por salir de paso con esos Sres. lo mejor que se pueda.

Te puse un parte el domingo porque tenía impaciencia porque llegara el quinteto de Franck que lo recibí el mismo domingo cuando estaba almorzando y por la tarde recibí tu telegrama.

Me es igual tocar el quinteto en la 1<sup>a</sup> sesión que en otra cualquiera, de manera que lo dejaremos en la 1<sup>a</sup> como lo habéis puesto. Por cierto que el tal quinteto tiene unas armonías que me río yo de los peces de colores. No conocía esa obra y me gusta.

El domingo vi un momento a Arbós en los toros y estuvimos hablando de ti. Me dijo que con Pepita Jiménez habías hecho una cosa muy bonita, de lo cual me alegro mucho y te felicito.

Respecto de la cuestión finance no hay para que hablar, pues eso se arreglará con facilidad.

Sin más por hoy, manda como gustes a tu verdadero amigo que te quiere y admira.

J. Tragó.

Hoy 7 abril 96.

<sup>1507</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M. 986. Biblioteca de Cataluña.

S/ C= C° de Recoletos 19= 2<sup>o</sup>”<sup>1508</sup>.

El primer concierto presentaba un programa poco frecuente en las audiciones de música de cámara. En él se interpretaron obras de compositores modernos para la época como el *Cuarteto n° 2 en re mayor para cuerdas* de Borodine, o el *Quinteto en fa menor para piano, dos violines, viola y violoncello* de César Franck. En la segunda parte de la sesión se rendía homenaje a la figura de Juan Sebastián Bach como uno de los grandes maestros de la historia de la música con la interpretación de su *Sonata en mi menor para violín*. El lugar escogido para estas veladas era el Salón Romero. Este salón había sido el lugar de encuentro de los aficionados a la música de cámara durante muchos años, y en él era donde Tragó había ofrecido tantas sesiones de buena música al público madrileño.

“Salón Romero.- El cuarteto Crickboom con la cooperación del Sr. Tragó, dará su primera sesión hoy martes, a las nueve en punto de la noche con el siguiente programa:  
1.º Segundo cuarteto para dos violines, viola y violoncello, Borodine.- Allegro moderato- Scherzo- Nocturno- Finale.

Ejecutado por los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet.

2.º Sonata en *mi menor* para violín solo, J. S. Bach.- Prelude- Fugue- Sicilienne- Presto.

Por el Sr. Crickboom.

3.º Quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello, C. Franck.- Maderato quasi lento; allegro – Lento con molto sentimento- Allegro non troppo ma con fuoco.

Por los Sres. Tragó, Crickboom, Angenot, Miry y Gillet.

La segunda sesión se verificará el viernes 24 de abril”<sup>1509</sup>.

Una de las preocupaciones del cuarteto Crickboom ante su debut en Madrid era la recepción que el público mostraría ante el quinteto de César Franck, compositor oriundo de Bélgica al igual que los integrantes del cuarteto. La composición del quinteto había sido finalizada en 1879. Su escritura era novedosa y presentaba una construcción bastante compleja, en la que César Franck emplea el procedimiento cíclico. Se ha considerado a esta obra como el primer gran quinteto del repertorio francés, que anuncia la eclosión de la música de cámara francesa cultivada también por Chausson, d’Indy y Fauré entre otros. La inquietud por la reacción del público madrileño ante la audición del quinteto, queda patente en una carta que Crickboom envía a Albéniz el día antes del concierto: “C’est demain le grand jour -il y aura lutte

---

<sup>1508</sup> *Ibidem*.

<sup>1509</sup> *El Imparcial*, año XXX, n° 10402, martes 21-IV-1896.

pour Frack- je les sens très bien, ils sont étonnés, ils admirent, ne disent rien, mais ne comprennent pas- le public décidera”<sup>1510</sup>.

En esta carta también comenta la buena acogida con la que el Conde de Morphy obsequió a los cuartetistas a su llegada a Madrid. Crickboom comenta que Tragó ha tocado el piano, seguramente en un ensayo previo, con gran sonido y un extraordinario mecanismo pero sin llegar a la dulzura y la belleza de la interpretación de Albéniz. El violinista también pide a Albéniz que ponga atención en la ortografía de los nombres de los intérpretes en los programas de los próximos conciertos en Barcelona, pues en Madrid se anunció el nombre del cuarteto mal escrito.

“Madrid; Hotel Peninsular, Calle Mayor

Très cher Albéniz:

Les programmes pour Barcelona sont envoyés; tu me pardonneras le retard de ceux-ci ; mais c’est vraiment le premier moment de liberté qui je trouve depuis mon arrivée et puis j’étais si fatigué !

Mr. le Comte Morphy a été grâce à ta lettre absolument charmant pour nous, nous sommes invités chez lui ce soir 9 h. à la bonne franquette.

Je t’écrirai plus longuement sur ce sujet après notre 2<sup>e</sup> entretien.

Tragó a été charmant aussi et il joue vraiment épatamment du piano, beau et grand son, interprétation sobre et juste, mécanisme extraordinaire- mais ni la joliesse, ni la douceur de son, ni la compréhension fine, ni l’expression des nuances de mon cher Albéniz. Tu es décidément un pianiste extraordinaire. [...]

Séances donnés par le quatuor Crickboom Angenot, Miry et Gillet du 12 au 20 ou 21 Mai.

Fais grande attention à l’orthographe des noms, à Madrid on a annoncé le quateur Crickbon... terrible.

Encore pardon - merci – et mille choses de ton vieux Crickboom.

Bien des amitiés affectueuses et respectueuses à Mme. Albéniz, à Honito et aux enfants- Mes respects à Alfonso”<sup>1511</sup>.

---

<sup>1510</sup> “Mañana es el gran día- habrá lucha por Franck- yo me doy cuenta muy bien, están extrañados, admiran, no dicen nada pero no entienden- el público decidirá”. Carta de Mathieu Crickboom a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

<sup>1511</sup> “Madrid; Hotel Peninsular, Calle Mayor

Muy querido Albéniz:

Ya hemos enviado los programas para Barcelona; perdóname por el retraso; pero es verdaderamente el primer momento libre que encuentro desde mi llegada y además ¡estuve tan cansado!

El conde de Morphy ha estado gracias a tu carta absolutamente encantador con nosotros. Estamos invitados esta noche en su casa a las nueve horas, a una buena mesa.

Te escribiré más sobre este tema después de nuestro segundo encuentro.

Tragó ha estado encantador también, tocó el piano de forma verdaderamente sorprendente, bello y grande sonido, interpretación sobria y justa, mecanismo extraordinario, pero ni la belleza ni la dulzura de sonido ni la comprensión fina, ni la expresión de matices de mi querido Albéniz. Tú eres decididamente un pianista extraordinario. [...]

Sesiones dadas por el cuarteto Crickboom Angenot, Miry y Gillet del 12 al 20 o 21 de mayo.

Ten mucho cuidado con la ortografía de los nombres, en Madrid se anunció el cuarteto Crickbon... terrible.

Perdón una vez más-gracias-y mil cosas de tu viejo Crickboom.

Saludos afectuosos y respetuosos para la señora Albéniz, a Honito y a los niños. Mis respetos a Alfonso”. Carta de Mathieu Crickboom a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

Las críticas periodísticas realizan comentarios bastante favorables respecto al quinteto de Franck, a excepción del crítico J. G. en el diario *El País*. En la reseña de este periódico se valora la afinación y la buena conjunción sonora que lograron los integrantes del cuarteto. Se aprecia especialmente la interpretación de Crickboom en la sonata de Bach. Respecto al quinteto el crítico lo considera de una estructura y armonía poco convencionales.

“[...] Los notabilísimos cuartetistas Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet forman el conjunto más admirable que hemos oído desde hace muchísimo tiempo. Con una pureza de estilo inimitable, sonoridad igual en los cuatro instrumentos y afinación justísima, no se puede dar nada más acabado y perfecto.

El público tributó una justísima ovación a los cuatro concertistas, que en ciertos momentos sacaban sonoridades de orquesta, y nunca exagerando el sonido ni haciendo desagradable los fuertes con sus *rascadas de arco*. El precioso cuarteto de Borodine difícilmente podrá ejecutarse mejor por artista alguno de cuantos se dedican a éste género de música.

Después de este hermoso número creímos que nada podría venir detrás que le superase; pero no fue así. El Sr. Crickboom nos asombró por su manera de ejecutar y de interpretar la célebre *Sonata* de Bach para violín solo. El público electrizado por el efecto, le interrumpía a cada momento con bravos y rumores de aprobación, sobre todo en el segundo tiempo, que es una *fuga* llena de dificultades, que eran orilladas con una facilidad increíble. [...]

El quinteto de C. Franck fue también admirablemente ejecutado, con la cooperación del eximio pianista Sr. Tragó, que rayó a la altura de siempre.

La obra no se puede juzgar con sólo una audición; pero desde luego se puede decir que el primer tiempo es superior a los otros dos, y que todo el *quinteto* está inspirado en sentimientos dramáticos. Nos parece de armonía un poco *rebuscada* y la factura no muy clásica [...]”<sup>1512</sup>.

La crítica de *ERRE* en *El Imparcial* señala que Crickboom ha estado un poco frío en la sonata de Bach. Los comentarios sobre Tragó sobran para este periodista, pues considera que ha estado tan brillante como siempre.

“[...] El director, M. Crickboom, ejecutó magistralmente la sonata en *sol menor* de Bach, sobre todo la *fuga*, donde demostró una afinación asombrosa y un modo de medir que el público recompensó con grandes aplausos. Aunque estuvo algo pobre y casi frío en la *siciliana*, mostró tan finísima ejecución en el *presto*, que fue llamado muchas veces al concluir el número.

El Sr. Tragó como él sabe hacerlo. Asistió a la sesión S. A. R. La infanta Isabel [...]”<sup>1513</sup>.

*El Liberal* menciona también el éxito obtenido por Crickboom en la sonata para violín de Bach, en particular en la *fuga* y en el *presto*. Comenta que el público

---

<sup>1512</sup> J. G. “Salón Romero”, *El País*, año X, nº 3218, miércoles 22-IV-1896.

<sup>1513</sup> *ERRE*, *El Imparcial*, año XXX, nº 10403, miércoles 22-IV-1896.

congregado para esta primera sesión no era muy numeroso. Destaca la interpretación de Tragó en el Quinteto de Franck y no omite ningún juicio sobre la estructura compositiva de esta obra.

“[...] Todos los números del programa fueron interpretados de un modo magistral por los señores profesores del cuarteto Crickboom –uno de los más notables entre los mejores oídos en Madrid- y por Tragó, el gran pianista español, cuyo nombre figura desde hace tiempo entre los de los primeros concertistas de Europa. La sonata en *sol menor* de Bach, para violín solo, obtuvo una delicadísima interpretación por parte del señor Crickboom, con especialidad la *fugue* y el *presto*, en los que el notable violinista hizo verdaderos prodigios de ejecución.

Tragó fue calurosamente aplaudido en el quinteto de Franck, para piano, dos violines, viola y violoncello, mostrándose el maestro sin rival de siempre, y siendo admirablemente secundado por los señores Crickboom, Angenot, Miry y Guillet, que compartieron con el Sr. Tragó las ovaciones del auditorio [...]”<sup>1514</sup>.

*La Correspondencia de España* realiza una breve crítica en la que menciona la igualdad sonora y afinación características de la ejecución de los cuartetistas. Comenta además los aplausos y felicitaciones que los músicos recibieron tanto del público como de la Infanta Isabel.

“El primer concierto del cuarteto de instrumentos de arco dirigido por el violinista Sr. Crickboom, fue muy notable. Los artistas fueron muy aplaudidos por el numeroso y escogido público que llenaba la sala, siendo llamados a la escena varias veces después de la ejecución de cada uno de los números de que se componía el programa.

S. A. R. la infanta doña Isabel honró la función con su presencia y llamó a los jóvenes ejecutantes para felicitarlos.

Los aficionados salieron sumamente complacidos por la perfecta igualdad, afinación y estilo que constituyen el mérito de este cuarteto [...]”<sup>1515</sup>.

Guerra y Alarcón en *El Heraldo de Madrid* valora la comprensión que los músicos belgas tienen de la ejecución del género de cámara a pesar de su juventud. Elogia del cuarteto de Borodine sus elegantes motivos y melodías, destacando la interpretación de su primer y tercer tiempo. También menciona la buena ejecución que demostró Crickboom en la Sonata de Bach y el buen conjunto camerístico que lograron los músicos en el quinteto de César Franck, en especial en el segundo tiempo.

“Por la muestra de la primera de las cuatro sesiones que se propone celebrar la Sociedad de Cuartetos que dirige Crickboom, con la cooperación de nuestro gran pianista Tragó, estas audiciones han de satisfacer al paladar más refinado en materias musicales. Los cuatro artistas belgas que lo forman, Crickboom, Angenot, Miry y Gillet, aunque jóvenes, muy jóvenes aún, tienen, sin embargo, la verdadera intuición del género *di camera*, el arte de fundir la personalidad en el conjunto, el de eclipsarse

<sup>1514</sup> *El Liberal*, año XVII, nº 6046, miércoles 22-IV-1896.

<sup>1515</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVII, nº 13957, jueves 23-IV-1896.

los ejecutantes tras la figura del maestro que interpretan, el de hacer de los cuatro instrumentos uno solo [...]

Crickboom, Angenot, Miry y Gillet ejecutaron del modo indicado el cuarteto de Borodine, fueron aplaudidos y se presentaron a recibir las palmas del triunfo. [...]

Sus cualidades más salientes son la elegancia de los motivos, la distinción de los giros, y en la factura una mano ligera y hábil que sabe combinar las tintas suaves y rechaza las llamativas y demasiado chillonas. Cuando esta habilidad de *métier* se ejercita en una melodía bien hallada, de una invención feliz como la del *nocturno*, resulta un número que, tocado como lo fue anoche, tiene la seguridad de hallar siempre un éxito; el *scherzo* y el *final* me parecieron más débiles.

Bach, el gran Bach, llenaba por completo la segunda parte del programa con su sonata en *sol menor*, que interpretó a solo el violinista Crickboom.

Que lo hizo de la manera más admirable es inútil decirlo.

Los cuatro tiempos se oyeron con delicia y se aplaudieron extraordinariamente.

El quinteto de César Franck para piano, dos violines, viola y violoncello representa dificultades capaces de hacer vacilar a los ejecutantes más decididos.

Los Sres. Tragó, Crickboom, Angenot, Miry y Gillet las vencieron todas, y se mostraron a un mismo tiempo artistas inspiradísimos y músicos que saben comprender y sentir.

La manera como dijeron los tres tiempos, y como acentuaron el *lento con molto sentimento*, revela en todos ellos un agudo criterio para penetrar en las intenciones del autor [...]<sup>1516</sup>.

R. M. en *La Época* comenta la extraordinaria fama de la que goza el cuarteto belga en el extranjero. Realiza un bosquejo biográfico sobre el Borodin, compositor poco conocido entre el público madrileño, para a continuación manifestar una opinión favorable sobre el cuarteto del autor interpretado en la sesión. Menciona la dificultad interpretativa que entrañaba la sonata de Bach que figuraba a continuación. El crítico cree que en esta obra Crickboom se mostró como un auténtico virtuoso, que realizó una interpretación sobria sin caer en afectaciones. También se hace referencia al talento demostrado por Tragó en la interpretación del Quinteto de César Franck; y se valora positivamente la obra del compositor francés, calificándola como sublime, grandiosa y excepcional.

“[...] Borodine es, ante todo, un músico ruso, cultivador del gusto nacional, en el cual se inspira siempre con preferencia. Dominaba perfectamente la música sinfónica, y bien lo prueba el precioso cuarteto que escuchamos anteanoche y que agradó extraordinariamente a la concurrencia teniendo que repetirse el delicioso *Nocturno*.

También son dignos de mencionarse el *Allegro moderato*, lleno de frescura y gracia, y el *Scherzo*, chispeante de ingenio.

La sonata en *sol menor* del gran Bach, es una obra admirable, como sólo sabía escribirlas el patriarca de la música. Escrita para violín sólo, es de una dificultad pasmosa, no sólo en cuanto a la ejecución se refiere, sino en la interpretación de los distintos tiempos. El Sr. Crickboom, que la ejecutó a las mil maravillas, merece grandísimos elogios, pues no sólo se reveló como un virtuoso consumado que juega con los pasajes más difíciles y arriesgados, sino que demostró conocer a fondo el género puramente clásico, y darle el colorido y la expresión necesaria, sin amaneramiento ni exageración.

---

<sup>1516</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Salón Romero. Cuarteto Crickboom”, *El Heraldo de Madrid*, año VII, nº 1991, miércoles 22-IV-1896.



Decir que logró una ovación sería poco, pues tuvo a su auditorio completamente pendiente del violín, y se vio interrumpido muchas veces por murmullos de asombro y entusiasmo. La difícilísima *fuga* especialmente fue objeto de grandes y merecidos aplausos, pues parece verdaderamente imposible que se puedan destacar tan claramente las tres voces con los solos recursos de un violín sólo. No menos difícil es la *Siciliana* y el *final*, cuyo ritmo es vertiginoso y endiablado. [...]

De buena gana me ocuparía largamente del *quinteto* de César Franck, concepción grandiosa y excepcional, [...] César Franck, autor casi desconocido e ignorado, es una de las glorias más puras del arte contemporáneo, y si Wagner ocupa uno de los lugares más elevados de la música moderan, el famoso maestro de Lieja no le va en zaga. [...]

Acompañó en la ejecución de esta obra el Sr. Tragó a los artistas belgas, e inútil es decir que hizo gala de sus nunca bien ponderadas facultades y gran talento. Tuve la satisfacción de oír decir a los músicos extranjeros que a muy pocos pianistas habían visto ejecutar con tanta facilidad y tanta perfección la composición de Franck, que necesita muy largos y serios estudios para ser medianamente interpretada.

La concurrencia, a pesar de no ser numerosa, era selecta y escogida [...]»<sup>1517</sup>.

Estas críticas de los periódicos madrileños resultan sorprendentes para Crickboom, quizás porque no se esperaba tan buena acogida del público y de la prensa de la capital. El violinista escribe una pequeña carta a Albéniz en la que comenta el éxito obtenido.

“Hotel Iberia, Calle d’Arenal

Mon cher Albéniz

Grand succès- surtout pour Borodin et Bach, quintette de Franck très vivant mais en somme bien accueilli. Articles épatants que tu recevras pour que tu puisses te rendre en compte plus exact.

103 abonnements et 29 places vendues. On annonce plus de monde pour 2<sup>e</sup> séance.

A toi

Crickboom»<sup>1518</sup>.

El viola Paul Miry escribe también a Albéniz contándole la excepcional interpretación que Crickboom realizó en la sonata de Bach. Miry da las gracias a Albéniz por las molestias que se ha tomado para conseguir que los músicos pasen una agradable estancia en España.

“Jeudi Soir

Mon Cher Albeniz:

Tu connais déjà par Mathieu les nouvelles de la première séance et du bon accueil du comte de Morphy, je ne vais donc pas m’étendre sur ce sujet. Une chose que tiens à t’écrire moi ; c’est que Crickboom a été tout bonnement superbe dans la sonate de Bach, jamais il n’avait joué la fugue aussi admirablement, et je ne puis que continuer à

<sup>1517</sup> R. M. “Salón Romero. Cuarteto Crickboom”, *La Época*, año XLVIII, nº 16484, jueves 23-IV-1896.

<sup>1518</sup> “Hotel Iberia, Calle del Arenal

Mi querido Albéniz

Mucho éxito sobre todo para Borodine y Bach, el quinteto de Franck muy vivo pero en definitiva muy buena acogida. Las críticas sorprendentes que tú recibirás para que puedas darte cuenta más exactamente.

103 abonos y 29 plazas vendidas. Se anuncia más gente para la segunda sesión.

A ti. Crickboom”. Carta de Mathieu Crickboom a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

applaudir avec frénésie cette idée illumineuse que vient de toi, de le lui faire jouer a la 1<sup>re</sup> séance. Ce que cela a fait de bien !!

Je sais que tu n'aimes pas les grandes phrases et je ne vais pas essayer de t'en écrire pour te remercier encore et toujours, de toutes les manières, pour tout ce que tu as fait pour nous, laisse moi seulement te dire que ton petit Miry est heureux [...], des succès, des honneurs (présentation á l'enfantes etc, etc) sans oublier ce splendide voyage... ! Choses auxquelles il ne serait jamais arrivé sans les grandes et innombrables bontés d'un ami comme toi,

Merci ! Merci ! encore merci !

Ton affectionné et plus que très de votre ami

Paul

Mes respects a M<sup>me</sup>. Albéniz je te prié"<sup>1519</sup>.

En la segunda sesión la agrupación escoge un repertorio de obras de compositores más interpretados en el repertorio de la música de cámara como Beethoven y Brahms. La primera parte del concierto se componía del *Cuarteto n° 11 en fa menor op. 95 para cuerdas* de Beethoven, conocido como el cuarteto "Serioso". Esta obra había sido estrenada en Madrid por la Sociedad de Música Clásica di Camera en noviembre de 1889, en su segunda temporada de conciertos. Tragó ejecutó en solitario la *Sonata n° 1 en fa sostenido menor op. 11* de Schumann en la segunda parte del concierto. El pianista obtuvo un gran éxito en la interpretación de esta obra, lo que provocó que el público demandase la repetición del segundo tiempo (*aria*) y del tercero (*scherzo e intermezzo*). Además de repetir estos dos tiempos, Tragó obsequió a la concurrencia con un *Estudio en do sostenido menor* de Chopin y con el *Impromptu número 1 en la bemol mayor op. 29*, del mismo autor. El programa se completaba con el *Cuarteto n° 1 en sol menor op. 25 para piano y cuerdas* de Brahms. Esta obra también era bastante conocida del público madrileño pues había sido interpretada en anteriores ocasiones por los miembros de la Sociedad di Camera.

---

<sup>1519</sup> "Jueves tarde

Mi querido Albéniz

Tú conoces ya por Mathieu las novedades de la primera sesión y de la buena acogida del Conde de Morphy, yo no voy entonces a extenderme sobre esta cuestión. Una cosa por la que debo escribirte, esta es que Crickboom ha estado lisa y llanamente espléndido en la sonata de Bach, nunca había tocado la fuga tan admirablemente, y yo no puedo más que seguir aplaudiendo con frenesí esta idea iluminada que viene de ti, de hacérselo tocar en la primera sesión. Lo que esto ha hecho de bien!!

Yo sé que no te gustan las grandes frases y no voy a dejar de intentar escribirte para agradecerte todavía y siempre, de todas las maneras, todo lo que has hecho por nosotros, déjame decirte solamente que tu pequeño Miry es feliz [...], de los éxitos, de los honores (presentación a la infanta, etc, etc) sin olvidar este espléndido viaje! Cosas a las cuales jamás habría llegado sin las grandes e innumerables bondades de un amigo como tú.

Gracias! Gracias! Todavía gracias!

Mi adoración y mucho más de vuestro amigo

Paul

Mis respetos a la señora Albéniz, yo te ruego". Carta de Paul Miry a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

“La segunda sesión del cuarteto Crickboom, que con la cooperación del distinguido artista Sr. Tragó se celebrará esta noche en el Salón Romero a las nueve, se sujetará al siguiente programa:

1.º Cuarteto 11 (op. 95), en *fa menor*, para dos violines, viola y violoncello, Beethoven. Allegro con brio.- Allegretto ma non troppo.- Allegro assai vivace ma serio.- Larghetto espresivo.- Allegro agitato.- Ejecutado por los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet.

2.º Sonata en *fa sostenido menor*, (op. 11) para piano Schumann.

Introduzione, (Adagio)- Allegro vivace.- Aria.- Scherzo e Intermezzo.- Finale.

Por el Sr. Tragó.

3.º Cuarteto en *sol menor* (op. 25) para piano, violín, viola y violoncello, Brahms.

Allegro.- Intermezzo. Allegro ma non troppo.- Andante con moto.- Rondo alla zingaresse. Presto.

Por los Sres. Tragó, Crickboom, Miry y Gillet”<sup>1520</sup>.

Los periódicos madrileños recogen en sus críticas opiniones bastante favorables sobre el desarrollo de esta sesión. *El Imparcial* destaca en su breve reseña el triunfo de Tragó en la sonata de Schumann.

“En el Salón Romero se verificó anoche la segunda sesión del cuarteto Crickboom con la cooperación del Sr. Tragó.

En la primera parte obtuvo el cuarteto una verdadera ovación por el acierto con que interpretó el cuarteto 11 en *fa menor* de Beethoven.

La segunda parte, confiada al Sr. Tragó, fue un verdadero triunfo para este artista, que hubo de repetir la sonata en *fa menor* de Schumann, y ejecutó dos piezas musicales más de su repertorio.

La tercera parte fue también muy aplaudida por el distinguido público que llenaba las localidades del Salón”<sup>1521</sup>.

Guerra y Alarcón en *El Heraldo de Madrid* valora la interpretación alcanzada por el conjunto de instrumentistas en el segundo y cuarto tiempo del Cuarteto de Beethoven. Dedicar gran parte de su crítica a comentar la actuación de José Tragó en la segunda parte del concierto. Para el crítico, Tragó interpretó a Schumann de una manera clara, lo que ayudó al auditorio a comprender mejor la música de este compositor, aún rechazado por algunos sectores de la crítica y aficionados. Guerra y Alarcón realiza un comentario más breve sobre el cuarteto de Brahms en el que menciona que la obra tuvo menor éxito que las anteriores al estar situada en el último lugar del programa.

“[...] Oídos aquellos cuatro tiempos, no cabía concebir otra manera de traducir a Schumann; así habían de ser, como los presentaba Tragó, y no de otra manera: claros y radiantes. Así es como se desvanecen las leyendas absurdas que se forman sin saber cómo, que se acogen por ignorancia y que sólo se logra destruir a fuerza de tiempo y de paciencia.

Una de esas leyendas es la que pinta a este desgraciado compositor, desgraciado en su persona, desgraciado en sus composiciones, como un músico oscuro y desequilibrado,

<sup>1520</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10405, viernes 24-IV-1896.

<sup>1521</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10406, sábado 25-IV-1896.

complaciéndose en combinaciones matemáticas, en problemas de cálculo musical, sabiendo mucha técnica, pero ignorando el arte de hacer sentir y conmover el ánimo.

Gracias a que nuestros artistas, entre los que debe contarse en primer lugar a Tragó, han tenido singular empeño en desvirtuar esa leyenda y conquistar para sus obras el lugar de preferencia que les corresponde.

A pesar del consabido refrán de que nadie es profeta en su tierra, Tragó, siempre que toca en público obtiene señaladas ovaciones; pero por grandes que hayan sido las que ha alcanzado otras veces interpretando las obras más grandes de Beethoven, no menos deben haber lisonjeado su legítima vanidad de artista, los atronadores aplausos con que fue recibida la ejecución de la sonata de Schumann.

El público pidió con insistencia la repetición de todos sus tiempos, pero aunque Tragó se resistió valerosamente, no pudo menos de tocar dos veces el *aria* y el *scherzo*, y al final dos obras de Chopin, un estudio y un *impromptu*, que produjeron un efecto extraordinario [...]<sup>1522</sup>.

R. M. en *La Época* menciona la numerosa concurrencia que acudió en esta ocasión a escuchar al cuarteto Crickboom. Destaca la cuidada interpretación que realizaron los músicos belgas en el cuarteto de Beethoven. También comenta la ejecución de Tragó en la difícil sonata de Schumann, obra llena de contrastes y de difícil interpretación en la que el pianista salió airoso. El crítico juzga favorablemente el Cuarteto de Brahms que daba término a la velada. Destaca la composición del tercer y cuarto tiempo de esta obra y considera que los intérpretes realizaron una brillante interpretación.

“[...] Figuraba en primer término el *cuarteto en fa menor*, del insigne Beethoven. Proclamar las excelencias de esta composición, célebre entre las más célebres, sería pretencioso; con decir que es digna de su autor basta y sobra. De lo que he de ocuparme es de la esmerada ejecución que obtuvo. Los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet, hicieron gala de su gran habilidad y de sus profundos conocimientos musicales, interpretando todas las intenciones de que está repleta la composición del maestro de Boon, y dando relieve a las portentosas bellezas que encierra. Fueron sumamente aplaudidos en los distintos tiempos de que consta el *cuarteto*, y lo merecieron. Es imposible tocar más correctamente, con más estilo y mayor perfección.

En la segunda parte del programa hizo oír el ilustre pianista Sr. Tragó la hermosa *Sonata en fa menor* de Schumann, la mejor de las que compuso el gran maestro. [...]

Caracterizar bien cada uno de tan diversos movimientos, dando a cada cual lo que requiere, es cosa verdaderamente difícil y que supone condiciones extraordinarias.

Tragó salió airoso y dominó en absoluto las grandes dificultades que encierra la composición, logrando entusiasmar al público, que exigió la repetición del *aria* y el *Scherzo*. [...]

Grande fue el triunfo obtenido por el Sr. Tragó, que es, en realidad, un artista completísimo, que no tiene por qué envidiar a nadie.

Terminó la velada con el *Cuarteto en sol menor* de Brahms. [...] Los cuatro tiempos que componen el cuarteto son hermosos y dignos de estima, aunque yo crea preferibles el *andante con moto*, página de sentimiento caballeresco y varonil, especie de himno triunfante de extraordinaria grandeza, y el chispeante *rondó alla zingaresse*, cuyo ritmo es de una vivacidad y de una gracia nada común. Lo mismo el Sr. Tragó que los Sres.

---

<sup>1522</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Cuarteto Crickboom”, *El Heraldo de Madrid*, año VII, n° 1994, sábado 25-IV-1896.

Crickboom, Miry y Gillet estuvieron a envidiable altura, interpretando la difícil música de Brahms con indiscutible maestría [...]”<sup>1523</sup>.

*FA en El Globo* resume el transcurso de la sesión. En su crítica alaba la elección de Tragó de tocar con la tapa del piano cerrada, con el objeto de no enturbiar la sonoridad de los demás instrumentos que participaban en la ejecución del cuarteto de Brahms.

“[...] Comenzó la sesión con el cuarteto 11, (op. 95) de Beethoven, cuyos cuatro tiempos fueron muy aplaudidos.

Después tocó el Sr. Tragó la sonata en *fa menor* de Schumann. Tocó como pocas veces le hemos oído, y hubo de repetir los tiempos segundo y tercero, la ovación continuaba tan entusiasta y calurosa, que se vio precisado a tocar fuera del programa un estudio y un impromptu de Chopin. Muy bien, Sr. Tragó.

Por último, el cuarteto de Brahms, para piano, violín, viola y violoncello, que es una de las obras más grandes y más hermosas de los clásicos modernos.

Muchísimos aplausos hubo para los ejecutantes, y por nuestra cuenta aplaudiremos al Sr. Tragó, que tocó sin tapar con el piano a los demás instrumentos, cosa que solía suceder otras veces. La proporción instrumental fue perfecta.

El Sr. Guillet demostró que es una notabilidad con el violoncello, pues aparte de otros muchos detalles, en el último tiempo del cuarteto tocó pasajes muy difíciles, con mucha claridad [...]”<sup>1524</sup>.

Los cuartetistas belgas cuentan a Albéniz por medio de cartas sus impresiones sobre esta segunda sesión. Sus opiniones son más estrictas que las expresadas por la prensa, lo que representa un testimonio más verídico sobre el desarrollo de la sesión. A diferencia de lo escrito en las reseñas periodísticas, los cuartetistas belgas no parecen estar conformes con la interpretación de Tragó. El violinista Mathieu Crickboom escribe una carta a Albéniz en la que le comenta la frialdad con la que el pianista abordó el cuarteto de Brahms. Crickboom piensa que Tragó tocó bastante mal la Sonata de Schumann. También menciona que en esta ocasión la cantidad de público que concurrió a la sesión fue mayor que en la anterior sesión, lo que reportó a los músicos una cantidad mayor de beneficios.

“[...] La 2<sup>e</sup> séance a bien réussi, plus de monde qu’à la première.

Jusqu’à présent le résultat financier est celui-ci.

1<sup>ere</sup> séance

103 ab à 17 ps

29 entrées à 5 ps.

2<sup>e</sup> séance

80 entrées a 5 ps.

Ce n’est pas brillant, brillant mais ce n’est pas mal, tout le monde fait du reste tout son possible et cela grâce au précieux, délicieux, exquis petit Albéniz.

<sup>1523</sup> R. M. “Cuarteto Crickboom”, *La Época*, año XLVIII, n° 16486, sábado 25-IV-1896.

<sup>1524</sup> *FA*, “Salón Romero”, *El Globo*, año XXII, n° 7466, sábado 25-IV-1896.

J'aime moins Tragó. Il a joué la 2<sup>e</sup> Sonate de Schumann assez mal et le quatuor de Brahms a nous a fait beaucoup regretter notre pianiste d'Ansevil. Un peu dur, un peu froid, beaucoup... froid  
Tragó solide? Oui  
Je t'embrasse  
Crickboom  
Compliments a tous mais amitiés particulièrement affectueuses et respectueuses à Madame Albéniz.  
Ecris-moi  
En grande hôtel"<sup>1525</sup>.

Para el violinista Angenot los intérpretes han tenido gran éxito especialmente en la primera sesión. Comenta el éxito obtenido por Tragó en la segunda sesión. Angenot considera a Tragó como un pianista de mucho talento aunque piensa que su calidad interpretativa es inferior a la de Albéniz. El violinista también menciona cómo transcurre la estancia de los músicos en Madrid en compañía del Conde de Morphy.

“Madrid le 27 avril 1896.

Mon cher Albéniz

Notre séjour ici est des plus agréable, nos débuts ont provoqué un enthousiasme presque général surtout la 1<sup>er</sup> séance où nous avons joué le quatuor de Borodine et le Quintette de C. Franck avec la Sonate de Bach exécutée merveilleusement par l'ami Crickboom.

À la 2<sup>e</sup> séance grand succès surtout pour Tragó un pianiste de beaucoup de talent à mon avis, en dessous comme interprétation, et comme artiste surtout de l'ami Albéniz. J'ai eu l'honneur de tourner les pages à tous deux pour le quatuor de Brahms c'est là que je vous ai jugés, Albéniz lui, m'a électrisé par sa belle fougue, son beau tempérament d'artiste et son interprétation absolument étonnante.

Vous allez prendre ces lignes pour de la flatterie qui m'importe, c'est un élan, et un avis purement sincère que j'adresse à un talent beaucoup trop modeste.

Nous sommes allés à la campagne du Comte de Morphy, qui à pour vous le plus grande affection. Le comte est un homme que se trouve très étonnant. Hier nous avons encore faite de la musique chez lui après un dîner intime auquel il nous avait invités. Aujourd'hui 3<sup>e</sup> Séance et jeudi notre départ pour Barcelona.

Je ferai preuve d'un manque complet de mémoire d'oublier de vous dire l'estime et la sympathie que la famille de Morphy à pour Madame Albéniz. C'est je crois un

---

<sup>1525</sup> “La segunda sesión ha salido bien, hubo más gente que en la primera. Hasta este momento el resultado financiero es este.

Primera sesión

103 abonos a 17 pesetas

29 entradas a 5 pesetas.

2<sup>e</sup> sesión

80 entradas a 5 pesetas.

No es brillante, brillante pero no está mal, todo el mundo ha hecho lo posible, y esto gracias al preciado, delicioso, y exquisito pequeño Albéniz.

Me gusta menos Tragó. El ha tocado la segunda sonata de Schumann bastante mal y el cuarteto de Brahms nos ha hecho añorar a nuestra pianista de Ansevil. Un poco duro, un poco frío, muy... frío.

Tragó sólido? Sí.

Un abrazo.

Crickboom

Saludos a todos pero particularmente afectuosos y respetuosos a la Señora Albéniz.

Escríbeme.

Al gran hotel”. Carta de Mathieu Crickboom a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

sentiment qui est général pour tous ceux qui ont l'honneur de connaître la moitié de vous-même,  
Croyez moi chère Albéniz à l'assurance de mes sentiments amicaux et affectueux  
L. Angenot<sup>1526</sup>.

El violoncellista Henri Gillet es mucho menos condescendiente en su opinión sobre Tragó. El músico también escribe una carta a Albéniz para mostrarle su impresión sobre la segunda sesión. Coincide con Angenot en afirmar que la calidad interpretativa de Tragó es inferior a la de Albéniz. Para Guillet, Tragó se ocupa de la ejecución de las frases melódicas pero descuida la interpretación global de la obra. Valora el trabajado mecanismo interpretativo de Tragó; sin embargo se muestra disconforme con la frialdad que el pianista mostró en la interpretación. Guillet manifiesta con expresiones ilustrativas su impresión sobre Tragó, afirmando que éste “tiene los dedos y el alma de hierro”.

“Madrid Samedi

Mon cher ami et... Grand Artiste.

Ne t'offusque pas, nous venons de jouer le quatuor de Brahms. Voilà pourquoi je dis Grand Artiste et dans ma pensée ce n'est pas assez je m'explique : Tu nous a parle de Tragó en termes extraordinairement bienveillants, tu le tiens toi-même pour un artiste et bien, mon vieux, comme tu es 100 fois au dessus de lui je dis « grand artiste ».

Tragó es un grand mécanicien, mais sans aucun souci de la ligne, son interprétation de l'œuvre- n'existe pas il y a seulement l'interprétation de la phrase, et celle la elle est très discutable, il a des doigts de fer.

Je crois que son âme ce soit aussi de fer. Il ne charme jamais. A donné trop au public l'impression de la difficulté vaincue par le travail. Dans son exécution on sent parfaitement les passages qu'il a travaillé et c'est très désagréable, en résumé, il manque totalement de l'unité dans l'interprétation et l'absence de distinction se fait trop sentir, mais c'est un véritable mécanicien. Comme homme je ne parle pas, il est un peu « ours » et je n'ai pas en assez de rapport avec lui pour pouvoir le juger [...]<sup>1527</sup>.

---

<sup>1526</sup> “Nuestra estancia aquí es muy agradable, nuestros comienzos han provocado un entusiasmo casi general sobre todo la primera sesión en la que nosotros hemos tocado el cuarteto de Borodine y el quinteto de C. Franck con la sonata de Bach ejecutada maravillosamente por el amigo Crickboom.

En la segunda sesión mucho éxito sobre todo para Tragó un pianista de mucho talento en mi opinión, por debajo del amigo Albéniz como intérprete, y como artista. He tenido el honor de pasar las páginas con los dos en el cuarteto de Brahms, es ahí cuando yo le consideré, Albéniz él, me ha electrizado por su bella fogsidad, su hermoso temperamento de artista y su interpretación absolutamente asombrosa.

Usted va a tomar estas líneas como un halago que me importa, es un arrebato, y una opinión puramente sincera que envío a un talento demasiado modesto.

Hemos estado en la compañía del Conde de Morphy, que tiene por usted el más grande afecto. El conde es un hombre que resulta muy sorprendente. Ayer todavía, nosotros tocamos en su casa después de una cena íntima a la que nos había invitado.

Hoy la tercera sesión y el jueves partimos para Barcelona.

Hago prueba de una falta completa de memoria al olvidar de decirle la estima y la simpatía que la familia de Morphy tiene por la señora Albéniz. Este es creo un sentimiento que es general por todos los que tienen el honor de conocer la mitad de usted mismo.

Créame querido Albéniz con la seguridad de mis sentimientos amigables y afectuosos.

L. Angenot”. Carta de L. Angenot a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

<sup>1527</sup> “Madrid Sábado

Mi querido amigo y... Gran Artista.

A continuación Guillet comenta el interés que el Conde de Morphy muestra por las nuevas composiciones y contrasta esta actitud con el pensamiento conservador de Jesús de Monasterio, más reacio a las creaciones modernas como la obra de César Franck. Guillet muestra su preocupación porque esta actitud de rechazo hacia las obras contemporáneas esté presente en el público de las siguientes sesiones. El violoncellista también comenta a Albéniz la visita que los músicos belgas han hecho a Toledo en compañía del Conde de Morphy, y agradece a Albéniz su preocupación porque los cuartetistas pasaran una agradable estancia en España.

“[...] Mais un véritable « chic type » c’est le Comte Morphy. Pour un homme de son âge, il a une pondération remarquable et n’exclut aucunement la Modernité, il n’adore pas Franck mais, il ne se permet pas de donner sur lui un avis définitif que Monasterio dit que « la musique est faite pour charmer et non pour effrayer » or donc, dit il, Franck effraye et ne charme pas, et puis il a des harmonies tellement compliqués !! C’est effrayant de penser que ces gens sont chargés de faire l’éducation de la jeunesse, il lui parle de Beethoven et est absolument incapable de sentir le grâce, le dramatique de Beethoven : je ne sais ce que arrivera pour la 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> séance ou nous jouons le quateur de Franck et D’Indy.

Nous sommes allés aujourd’hui passer la journée à la compagne du comte Morphy. Nous avons eu une causerie charmante ; il est venu aussi un de vos bons amis Me. Bernard.

Jeudi nous étions à Toledo, pour nous aurions unes impressions admirables. Sur toutes ces merveilles il me faudrait plusieurs pages et beaucoup de temps, je ne puis te dire qu’une seule chose: mon bonheur d’avoir pu jouir de ces belles impressions et mon bonheur que cela vienne de toi et puis un très grand merci de tout cœur.

Je suis: « á los pies de la Señora Albéniz y doy un abrazo á los niños.

Et pour toi mon cher grand ami une très cordiale poignée de mains avec mes excuses de t’écrire si peu ce n’est pas l’envie que me manque mais le temps.

Au revoir

Henri Gillet

Hotel Iberia Calle Arenal 2<sup>a</sup>1528.

---

No te ofendas, acabamos de tocar el cuarteto de Brahms. Ahí está porqué digo Gran Artista y en mi pensamiento no es bastante, yo me explico: Tú nos has hablado de Tragó en términos extraordinariamente benévolo, tú mismo le tienes por un artista y bien, mi amigo, como tú estás cien veces por encima de él yo digo “gran artista”.

Tragó es un gran mecánico, pero sin ninguna preocupación por la línea, su interpretación de la obra- no existe, hay solamente una interpretación de la frase, y la cual es muy discutible, el tiene los dedos de hierro

Creo que su alma también sea de hierro. Jamás cautiva. Ha dado demasiado al público la impresión de la dificultad vencida por el trabajo. En su ejecución sentimos perfectamente los pasajes que trabajó y esto es muy desagradable, en resumen, falta totalmente la unidad en la interpretación y la ausencia de distinción se hace sentir demasiado, mas es un verdadero mecánico. Como hombre yo no hablo, él es un poco “oso” y no tengo bastante información sobre él para poder juzgarle [...]”. Carta de Henri Guillet a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

<sup>1528</sup> “[...] Pero un verdadero “tipo estupendo” es el conde Morphy. Para un hombre de su edad, tiene una ponderación notable y no excluye de ninguna manera la Modernidad. No adora a Franck pero, no se permite darle una opinión definitiva que Monasterio dice que “la música está hecha para encantar y no para asustar” pues, dice él, Franck asusta y no encanta, y luego el tiene armonías tan complicadas!! Es horroroso de pensar que esta gente está encargada de realizar la educación de la juventud, él le habla de



El Conde de Morphy escribe también a Albéniz para informarle de los éxitos obtenidos por el cuarteto Crickboom en los dos primeros conciertos. Comenta las atenciones que ha tenido con los visitantes, invitándoles en varias ocasiones a su casa en donde tocaron en presencia de la Infanta Isabel.

“Madrid 27 abril 96

Querido Isaaquito: tomo la pluma para darle cuenta desde la llegada de sus recomendados los jóvenes Crickboom.

Inútil creo decirle que se les ha recibido con todo el aparato que su argumento requiere y como a personas que venían recomendadas por el Niño de la bola. En los dos conciertos que han dado han tenido como habrá V. visto en los periódicos grandísimo éxito artístico y según he podido comprender todo el éxito financiero que permiten la estación en que estamos y sobre todo las circunstancias porque atraviesa el país.

Son gente seria pero muy agradables y simpáticos y con decir que los he llevado a la Huerta a comer la paella, comprenderá Vd. que les he hecho la mayor demostración de amistad que me permiten mis medios.

Otra noche han venido a comer a casa y dos veces ha habido cuarteto sin convidados profanos. Sin que ellos lo supieran invité a la Infanta que fue al primer concierto. Al segundo no pudo ir por tener que ir con la Reina a una fiesta del Fomento de las Artes.

También he hablado a la Infanta para ver si puede arreglar que toquen en Palacio pero no sé si lo conseguiré porque la Reina está muy preocupada con lo de Cuba y además con la cuestión del hambre que se nos viene encima porque a causa de la sequía sólo 10 de las 49 provincias de España no han perdido la cosecha [...]”<sup>1529</sup>.

En la tercera sesión del cuarteto Crickboom, celebrada el lunes 27 de abril de 1896, se programaron nuevamente obras de César Franck y Schumann. En esta ocasión la velada comenzaba con el *Cuarteto en re mayor para instrumentos de cuerda* de César Franck. Esta obra, estrenada en la Société Nationale en 1890, constituye el primer gran cuarteto de cuerdas de la escuela francesa contemporánea. A continuación, Tragó y Crickboom, interpretaron la *Sonata n.º 1 en la menor op. 105 para violín y piano* de

---

Beethoven y es absolutamente incapaz de sentir la gracia, el dramatismo de Beethoven: no sé lo que pasará para la segunda y cuarta sesión donde tocamos el cuarteto de Franck y el de D'indy.

Fuimos hoy a pasar el día en compañía del Conde de Morphy. Tuvimos una conversación encantadora; vino también uno de sus buenos amigos, el señor Bernard.

El jueves estuvimos en Toledo, donde tendríamos unas admirables impresiones. Sobre todas estas maravillas me harían falta varias páginas y mucho tiempo, yo no puedo decirte más que una sola cosa: mi felicidad de haber podido disfrutar de estas bellas impresiones y mi felicidad de que esto viene de ti y luego mil gracias de todo corazón.

Yo estoy “a los pies de la Señora Albéniz y doy un abrazo a los niños”.

Y para ti mi querido gran amigo un muy cordial apretón de manos con mis excusas de escribirte si poco esto no es por las ganas sino que me falta el tiempo.

Hasta la vista

Henri Gillet

Hotel Iberia Calle Arenal 2”. Carta de Henri Guillet a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

<sup>1529</sup> Carta del Conde de Morphy a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña. Sobrino Sánchez, Ramón: “El Conde de Morphy (1836-1899)... Op. cit., pp. 87-8.

Schumann, obra compuesta en 1851. La sesión finalizaba con el *Cuarteto de cuerdas n.º 16 en fa mayor op. 135* de Beethoven. Esta obra es el antepenúltimo de los cuartetos escritos por el compositor y pertenece al tercer periodo estilístico del autor alemán.

“Salón Romero.- Cuarteto Crickboom con la cooperación del maestro Sr. Tragó.

Tercera sesión para hoy lunes, a las nueve de la noche:

1.º Cuarteto para dos violines, viola y violoncello. *C. Franck*. Poco lento. Allegro-Scherzo- Larghetto- Final.

Ejecutado por los señores Crickboom, Angenot, Miry y Gillet.

2.º Sonata en *la menor* para violín y piano. Schumann. Allegro ma non troppo-Allegretto- Finale. Por los Sres. Tragó y Crickboom.

3.º Cuarteto (n.º 16), para dos violines, viola y violoncello. Beethoven. Allegretto-Scherzo- Adagio- Finale. Por los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet”<sup>1530</sup>.

Las críticas periodísticas sobre esta sesión dedican la mayor parte de sus comentarios a mostrar su opinión sobre el Cuarteto de César Franck, obra que suponía una novedad para el público madrileño. El crítico de *La Época*, R. M., valora el trabajo realizado por los músicos en la interpretación de una obra tan novedosa en su forma y estilo para la época. El periodista comenta el respeto con el que el público acogió a la composición aunque ésta no provocase en el auditorio ni la admiración ni el entusiasmo. Para R. M. los cuatro tiempos de este cuarteto son admirables aunque considera excesiva las proporciones y duración de los mismos.

“[...] Esta obra, llena de horribles dificultades y de audacias inconcebibles, es tan arriesgada de ejecutar como de interpretar con corrección. Aun para el muy erudito en música, supone su comprensión un estudio largo y detallado, pues lo mismo por la elevación de las ideas que por la grandeza de los conceptos, por las maravillas de la forma que por las novedades del estilo, resulta a la simple vista un poco abstracta, cuando no es más que metafísica; y un tanto confusa cuando su claridad es deslumbrante.

Semejantes causas que tan espléndida concepción pase completamente inadvertida al ser oída por primera vez, y esto que no era desconocido por los artistas belgas, no les arredró tanto, que, convencidos de la bondad de la causa que defendían, no vacilaron en ejecutar el cuarteto en cuestión con convicción y entereza, pidiendo al público, ya que no entusiasmo, al menos respeto. Y así fue: el auditorio comprendió que se trataba de una partitura escrita por un artista de verdad, de gran cultura y vastos conocimientos, y escuchó religiosamente, pero sin admirar. Para empezar basta con esto; lo demás vendrá a su tiempo; sólo recordaré que lo mismo ha ocurrido con Beethoven primero, y con Wagner después. No se puede innovar sin llevar el castigo merecido por el atrevimiento [...]”<sup>1531</sup>.

La crítica de *La Época* continúa con los comentarios sobre la Sonata de Schumann y el cuarteto de Beethoven. La referencia a la Sonata para violín y piano de Schumann es muy breve, ya que el crítico considera que ha escrito en anteriores

<sup>1530</sup> *El Imparcial*, año XXX, n.º 10408, lunes 27-IV-1896.

<sup>1531</sup> R. M. “Salón Romero. Cuarteto Crickboom”, *La Época*, año XLVIII, n.º 16489, martes 28-IV-1896.

ocasiones sobre los intérpretes: “Ya he hablado repetidas veces del gran talento del pianista español y de las cualidades que distinguen al notable violinista belga, por esto no he de repetir hasta la saciedad los elogios a que son acreedores”<sup>1532</sup>. Finalmente trata la interpretación del cuarteto de Beethoven, composición que considera de gran calidad musical. Se comenta la negativa de los músicos belgas a repetir algunos de los tiempos de esta obra, a pesar de los deseos del público de escuchar nuevamente algunos movimientos del cuarteto. Los intérpretes prefirieron seguir la interpretación de la obra, argumentando que sus partes formaban una unidad que no podía romperse con las repeticiones.

J. G. en *El País* menciona que la concurrencia que acudió a esta tercera sesión fue menos numerosa que en anteriores ocasiones. El crítico muestra una opinión diferente a la de su colega de *La Época* sobre el Cuarteto de César Franck, del que a pesar de elogiar su interpretación, muestra su desacuerdo con la música de los dos últimos tiempos. Señala la buena impresión que produjo la Sonata de Schumann de la que se repitieron el segundo y el tercer tiempo. Por último comenta los deseos que el público manifestó de escuchar la repetición del segundo tiempo del Cuarteto de Beethoven, aspiración que no fue correspondida por los músicos y que provocó que los demás tiempos no obtuvieran mayor éxito.

“[...] El programa estaba compuesto de un cuarteto de cuerda de Franck, que no satisfizo al público a pesar de la admirable interpretación que obtuvo.

Por nuestra parte, no nos consideramos aptos para formar opinión concreta de esta obra. La primera impresión fue de agrado al oír el *scherzo*; por cierto que recordaba *giros* armónicos wagnerianos y *ritmos* mendelssonianos, lo cual nos prueba que Franck bebía en buenas fuentes.

El primer tiempo también nos gustó algo, sobre todo el hermoso *poco lento*. Lo demás, no podemos ni aun *saludarlo*, porque no lo entendimos.

La preciosa sonata de Schumann para piano y violín proporcionó a Tragó y a Mr. Crickboom un triunfo señaladísimo. Se repitieron el *Allegretto* y el difícilísimo *Finale*. Terminó el concierto con el cuarteto de cuerda número 16, de Beethoven.

El público, entusiasmado, quiso saborear por segunda vez el admirable *scherzo*, pero mister Crickboom, con frases corteses, manifestó que no se podía repetir dicho número porque “se rompía la unidad de la obra, y había que proceder sin espera a la ejecución del siguiente número” (?).

Sin duda, por este incidente no obtuvieron gran éxito el *Adagio* y el *Finale*, temerosos todos de que un aplauso demasiado nutrido y de larga duración nos hiciera acreedores a otra advertencia de Mr. Crickboom [...]”<sup>1533</sup>.

---

<sup>1532</sup> *Ibidem*.

<sup>1533</sup> J. G. “Salón Romero”, *El País*, año X, nº 3224, martes 28-IV-1896.

Guerra y Alarcón en *El Heraldo de Madrid* realiza en su crítica un resumen de las principales composiciones de César Franck tanto en el campo vocal como instrumental. Sin embargo, después de exponer los logros artísticos del músico de Lieja, comenta que algunos sectores del público criticaron la vaguedad y frialdad que se percibía en la obra del autor. El crítico valora la buena ejecución que los músicos realizaron de una obra tan difícil de interpretar; y considera que si no obtuvieron un mayor éxito fue debido a la poca admiración que la obra causó al público.

“[...] Pero reconociendo las nobles tendencias a que obedecía, y la elevación de sus propósitos, había anoche quien le negaba el haber acertado siempre en su expresión y le criticaba la vaguedad que domina el pensamiento al seguir la idea del artista; otras veces expone solemnemente frases cuyo principal mérito resulta de la gravedad con que se presentan, pero que, frías y sin vida, hacen nacer pomposamente el fastidio. El maestro que en el género sencillo ha escrito verdaderas obras maestras, al escoger un cuadro mayor se encuentra sin ideas con que llenarlo; su misión necesita la complicidad moral del auditorio, su respeto profundo, su deferencia absoluta. Es un artista de generosas intenciones, con quien se comete la falta, perdonable al fin, de querer poner sobre un pedestal demasiado alto [...]”<sup>1534</sup>.

Guerra y Alarcón destaca la buena interpretación que realizaron tanto Crickboom como Tragó en la Sonata de Schumann. Al final de su artículo menciona la negativa de los músicos belgas a repetir el *scherzo* del Cuarteto de Beethoven, justificando la actitud de los intérpretes.

“[...] En la sonata en *la menor*, para violín y piano, de Schumann, hicieron prodigios de finura y delicadeza Crickboom y Tragó. Como violinista, Crickboom procede de una escuela que atiende, sobre todo, a la expresión y a la calidad del sonido; así que el de su violín es puro y lleno. En cuanto a Tragó, su ejecución es una maravilla, que hace admirar su mecanismo, su concienzudo estudio y la solidez de sus condiciones artísticas. Cerró la sesión el penúltimo cuarteto de Beethoven, tocado por Crickboom, Angenot, Miry y Guillet, [...] El público pidió con insistencia la repetición del *scherzo*, y Mr. Crickboom manifestó que no podía acceder a ello, porque equivaldría a tanto como interrumpir el interés de la obra. A la salida comentábase el incidente, y decía un escritor de agudo ingenio: - El que pide la repetición de tres, cuatro o cinco tiempos -como ocurre con frecuencia- no puede compararse más que al que pide de balde dos pasteles en casa de Lhardy, por la respetable consideración de haberle gustado el primero”<sup>1535</sup>.

Curiosamente el crítico Alejandro Saint-Aubin escribe una divertida réplica a este comentario que Guerra y Alarcón hizo sobre la cuestión de la repetición de las

---

<sup>1534</sup> Guerra y Alarcón, Antonio: “Salón Romero. Cuarteto Crickboom”, *El Heraldo de Madrid*, año VII, nº 1998, miércoles 29-IV-1896.

<sup>1535</sup> *Ibidem*.

obras musicales. Saint-Aubin expresa su opinión favorable a la repetición, argumentando varias razones:

“Querido amigo Guerra: no estamos conformes con el último párrafo de su bien escrita revista, por una porción de consideraciones.

1.<sup>a</sup> Cuando el público solicita la repetición de un número, suponemos que mayor placer recibe el artista accediendo a la petición que el público, a quien satisface en lo solicitado... A menos de ser poco artista, o etc, etc.

2.<sup>a</sup> Por no convencerme la imagen expuesta por el escritor de agudo ingenio que cita usted, pues me consta que en casa de Lardhy se ve con frecuencia quien come dos, tres y más pasteles, y luego paga uno sólo o queda en que lo pagará.

3.<sup>a</sup> Porque el que asiste a un concierto no va a comerse un solo pastel, acude a una comida al cubierto, y en estos casos cuando a un *gourmet* le sabe bien un manjar, ni le sorprende ni le disgustan al gran Agustín que el comensal coma dos veces, aumentando el crédito y la fama del *chef* por unas magras más o menos.

4.<sup>a</sup> Por que si a Lhardy le costasen los pasteles lo mismo que al Sr. Crickboom repetir el tiempo de un cuarteto... puede usted tener la seguridad de que comerían pasteles de balde todos los madrileños, los vecinos de los pueblos inmediatos y los habitantes de las provincias más cercanas, que no dejarían de acudir en peregrinación con más fervor que a la Meca los mahometanos [...]<sup>1536</sup>.

La cuarta y última sesión ofrecida por el Cuarteto Crickboom en Madrid se celebró el miércoles 29 de abril de 1896. En el programa de esta sesión se ofrecían dos obras del mismo autor, circunstancia poco frecuente en los programas musicales españoles. La primera de ella era el *Cuarteto n° 1 en la menor op. 41 n° 1* de Schumann. En un principio los cuartetistas tenían previsto ejecutar un cuarteto del compositor francés Vincent D'Indy, mas la fría acogida del público madrileño hacia las obras de César Franck les hizo decantarse por interpretar esta obra de Schumann, en lugar de ofrecer al público un ejemplo de la música contemporánea francesa. Los músicos también ejecutaron el *Quinteto en mi bemol mayor op. 44 para piano y cuerdas* de Schumann. Estas dos obras del compositor alemán ya eran conocidas en Madrid. Ambas habían sido tocadas por la Sociedad de Música Clásica di Camera en la primera y tercera temporada de conciertos, en 1889 y 1890. En medio de estas dos composiciones del repertorio alemán se ejecutó un ejemplo de música francesa del compositor Saint-Saëns. Esta obra era la *Sonata n° 1 en do menor op. 32 para piano y violoncello*, composición en la que Guillet y Tragó alcanzaron notable éxito, repitiéndose el segundo tiempo.

“Programa del concierto Crickboom, con la cooperación del maestro Tragó, que se celebrará esta noche, a las nueve, en el Salón Romero:

---

<sup>1536</sup> Saint-Aubin, Alejandro, *El Heraldo de Madrid*, año VII, n° 1998, miércoles 29-IV-1896.

1.º Primer cuarteto para dos violines, viola y violoncello, Schumann.- Introduzione- Allegro.- Scherzo.-Adagio.- Presto.

Ejecutado por los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet.

2.º Sonata (op. 32), para violoncello y piano, Saint- Saëns.- Allegro.- Andante tranquilo.- Allegro.

Por los Sres. Gillet y Tragó.

3.º Quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello, Schumann.- Allegro brillante.- In modo d'una marcia.- Scherzo.- Allegro.

Por los Sres. Tragó, Crickboom, Angenot, Miry y Guillet<sup>1537</sup>.

Las críticas sobre este último concierto son bastante positivas. *El Imparcial*, quizás dejado llevar por un alarde de patriotismo, destaca en particular la actuación de Tragó. Aunque la reseña elogia la interpretación del Cuarteto Crickboom, destaca la intervención de Tragó como la que verdaderamente imprimió a las composiciones inspiración y sentimiento.

“Verificose ayer el último concierto del cuarteto Crickboom.

La primera parte, dedicada a Schumann, fue maravillosamente interpretada, con especialidad el *Scherzo* y el *Adagio*.

En la sonata de Saint-Saëns para violoncello y piano se repitió el *Andante tranquilo* y fue aplaudidísimo el *Allegro*.

Un quinteto de Schumann formaba la última parte, acompañando como en el número anterior el Sr. Tragó. El cuarteto Crickboom demostró, como siempre, gran maestría, pero la inspiración, el verdadero sentimiento y colorido de la hermosa obra, que con tanta justicia fue aplaudida, pertenece a nuestro compatriota, que una vez más hizo anoche gala de sus excepcionales condiciones artísticas”<sup>1538</sup>.

J. G. en *El País* señala la buena ejecución que tuvieron todos los números del programa. Menciona en especial la ejecución de Guillet y Tragó en la sonata de Saint-Saëns, en la cual el público aprovechó la ausencia de Crickboom en el escenario para pedir la repetición del segundo tiempo. El crítico comenta que los demás números no fueron tan aclamados, debido al temor del público a que Crickboom pensase que los aplausos eran una petición de la repetición de algún número.

“[...] Formaba la primera parte el *primer cuarteto* de cuerda, de Schumann. Su ejecución no dejó nada que desear a los más exigentes. Los cuatro números fueron interpretados a maravilla por los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet. El público los aplaudió, pero no con mucha insistencia, por si a Mr. Crickboom no le parecía bien repetir. Como era natural, a ninguno de los números se le concedió tal honor.

Mr. Guillet es un gran violoncellista. Su sonido es purísimo y maneja el arco con pasmosa serenidad.

Su fraseo es correcto, no exagera ridículamente cuando canta, ni usa acentuaciones de antiguo y dudoso buen gusto.

Ejecutó la sonata op. 32, de Saint-Saëns, repitiendo el *Andante tranquilo* a ruegos del público, el cual se aprovechó, sin duda, de la ausencia de Mr. Crickboom.

<sup>1537</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10410, miércoles 29-IV-1896.

<sup>1538</sup> *El Imparcial*, año XXX, nº 10411, jueves 30-IV-1896.

Tragó tocó de una manera portentosa toda la obra y muy especialmente el último tiempo, de una dificultad extraordinaria.

La tercera parte la componía el quinteto en *Mi bemol*, para piano e instrumentos de arco, de Schumann.

No se repitió ningún número, a pesar de que su ejecución fue perfecta [...]”<sup>1539</sup>.

*El Liberal* comenta que Tragó y Guillet fueron llamados varias veces al escenario tras la ejecución de la Sonata de Saint-Saëns. Este diario realiza una crítica muy general sobre la sesión; no obstante hace una referencia específica a la buena ejecución que demostró Tragó en el concierto.

“La cuarta sesión musical celebrada anoche en el Salón Romero por el cuarteto Crickboom, fue verdaderamente notable.

El cuarteto de Schumann fue ejecutado primorosamente por los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet, obteniendo muchos y merecidos aplausos del público.

En la sonata para violoncello y piano, de Saint-Saëns, hicieron alarde de ejecución y maestría los Sres. Gillet y Tragó.

El público les obligó a repetir el precioso *adagio* y los llamó tres veces a la escena a la terminación de tan bellísima pieza musical.

Terminó la sesión con el quinteto de Schumann, admirablemente ejecutado.

El Sr. Tragó tocó su parte con inmejorable maestría, dejando bien sentada su rama de concertista notable y artista de primer orden.

La concurrencia fue numerosa y distinguida”<sup>1540</sup>.

R. M. en *La Época* coincide con otros críticos en señalar la buena ejecución demostrada por los instrumentistas en todas las obras. Destaca la actuación del violoncellista Guillet en su intervención en la sonata de Saint-Saëns, pues al intervenir como solista reveló al público sus excelentes condiciones de instrumentista. El crítico también comenta el Quinteto de Schumann, obra que califica como de “temperamento fantástico y extravagante” y menciona la buena actuación de todos los intérpretes en esta composición.

“[...] el *cuarteto* de Schumann, admirablemente bien ejecutado. No puede darse nada más perfecto ni como expresión, ni como estilo, especialmente el encantador *Adagio* que fue dicho de una manera magistral. En este tiempo, lo mismo que en los demás, los instrumentistas belgas fueron sumamente aplaudidos y con sobrada justicia.

En el segunda parte del concierto, escuchamos la *Sonata* para violoncello y piano, escrita por el más clásico de los compositores de la época presente, y con decir esto, he indicado a Saint-Saëns. [...] Los Sres. Guillet y Tragó la interpretaron a las mil maravillas, viéndose obligados a repetir el *Andante*. No habíamos oído al Sr. Guillet, más que formando parte del *cuarteto*, y entonces pudimos apreciar el completo dominio que tiene del violoncello, siendo preciso reconocer que, al presentarse como solista, su reputación ha crecido, pues se ha revelado como un virtuoso de primera fuerza. La producción de Saint-Saëns está llena de dificultades nada comunes, que fueron vencidas con gran facilidad por ambos artistas, lo cual no es de extrañar, pues a

<sup>1539</sup> J. G. “Salón Romero”, *El País*, año X, n° 3226, jueves 30-IV-1896.

<sup>1540</sup> *El Liberal*, año XVIII, n° 6054, jueves 30-IV-1896.

uno le hemos juzgado y apreciado como violoncellista insigne y al otro todos le conocemos como eminentísimo pianista.

La sesión terminó con un hermosísimo *Quinteto*, de Schumann, que fue muy bien tocado por los cinco artistas ya mencionados. [...]

Los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Guillet deben estar orgullosos del triunfo que han alcanzado, pues todos los artistas de Madrid les han reconocido como instrumentistas de gran valor y de mérito extraordinario, a lo que hay que añadir que los cuatro son compositores eruditos, lo que les hace ser músicos consumados. [...]

Han encontrado un auxiliar poderoso en el eminente maestro Sr. Tragó, que ha contribuido con su *indispensable* maestría y gran talento a la perfecta interpretación de los selectos y escogidos programas, siendo de sentir que el número de conciertos haya sido tan limitado [...]<sup>1541</sup>.

La crítica de *FA* en *El Globo* habla de aspectos de la sesión susceptibles de mejora. Comenta la falta de novedad en las obras del programa, ya que todas ellas eran conocidas del público. Respecto a la interpretación de las obras de Schumann, menciona la buena ejecución de los intérpretes, aunque ésta no estuvo exenta de cierta frialdad, especialmente de Crickboom en el Quinteto en *mi bemol mayor*. El crítico manifiesta una opinión favorable respecto a la ejecución de la Sonata de Saint-Saëns. Destaca la interpretación de su segundo tiempo; sin embargo comenta que Tragó abusó de la potencia sonora del piano y empañó el sonido del violoncello en el último tiempo de la obra.

“[...] En primer lugar tocaron un cuarteto de Schumann, que fue muy bien ejecutado, aunque ya lo hemos oído tocar con más calor y personalidad Schumaniana.

En segundo lugar la sonata (op. 32) de Saint-Saëns, para piano y violoncello; obra muy melódica y bellísima, como las de la primera época del autor.

El andante fue maravillosamente interpretado por los Sres. Guillet y Tragó. El primero confirmó el juicio que de él habíamos formado; es un gran violoncellista, que ejecuta muchísimo, con gran afinación, afinación perfecta; que los pasos de agilidad y ejecución los vence fácilmente y los dice con claridad pasmosa.

A todas estas condiciones extraordinarias une un corazón de artista y mucho fuego para *decir*.

El Sr. Tragó tocó muy bien la sonata, y, sobre todo, el andante con mucha delicadeza.

¡Lástima grande que en el final del último tiempo apretase de tal modo que ni se oía el violoncello! ¡Aquello fue una turbonada!

Y se acabó la sesión y la serie con el conocidísimo quinteto (op. 44), de Schumann, que llevaron muy bien, aunque el Sr. Crickboom estuvo frío, como en la primera obra de la sesión [...]<sup>1542</sup>.

Una vez terminados los cuatro conciertos ofrecidos por el Cuarteto Crickboom, el Conde de Morphy escribe un artículo en el diario *La Correspondencia de España* en el que realiza una valoración general sobre estas sesiones de música de cámara. Morphy menciona la labor de Isaac Albéniz en la preparación y organización de los conciertos.

<sup>1541</sup> R. M. “Salón Romero. Cuarteto Crickboom”, *La Época*, año XLVIII, n° 16491, jueves 30-IV-1896.

<sup>1542</sup> FA. “Salón Romero”, *El Globo*, año XXII, n° 7471, jueves 30-IV-1896.



A continuación enumera el repertorio que los artistas belgas han dado a conocer al público madrileño. Morphy lamenta que los cuartetistas no hubieran podido cumplir su intención de tocar en Madrid obras de compositores franceses modernos como D'Indy, Chausson y Bernard. El conde explica que esta decisión se debió a la frialdad del auditorio hacia las obras de César Franck, lo que obligó a los músicos a replantear sus programas. Morphy lamenta que el público español desconozca y se muestre reacio ante las nuevas corrientes musicales europeas, circunstancia que anteriormente había sucedido con músicos regeneradores como Berlioz, Wagner o con las obras del último periodo de Beethoven. Debemos recordar que el Conde de Morphy había hablado de esta actitud del público español en sus conversaciones con los cuartetistas. Henri Guillet en su carta a Isaac Albéniz comentaba cómo el Conde de Morphy era un hombre con una mentalidad abierta hacia la modernidad. Sin embargo otros músicos como Jesús Monasterio tenían un pensamiento más conservador, llegando a afirmar que la música de César Frack “asustaba y no encantaba”<sup>1543</sup>. Al final de su artículo el Conde de Morphy dedica una mención especial a la labor interpretativa realizada por Tragó en estos conciertos.

[...] Del examen de los programas resulta que han tocado cuatro obras de Schumann, sonata en *fa menor* para piano, sonata en *la menor* para piano y violín, cuarteto número 1 para instrumentos de arco y quinteto para los mismos con acompañamiento de piano. Dos cuartetos de Beethoven, un quinteto y un cuarteto de César Franck, un cuarteto del compositor ruso Borodine, otro de Brahms con piano, una sonata para violín solo, de Bach, y otra para piano y violoncello de Saint-Saëns.

Nada hemos oído de los compositores franceses d'Indy, Chausson, Bernard y algunos otros que se proponían dar a conocer al público de Madrid, y si hemos de juzgar por el éxito obtenido en las dos obras de César Franck, hizo bien el señor Crickboom en colocar en primer lugar a Schumann y a Beethoven y hubiera precedido muy cuerdamente no echando en olvido a Haydn, Mozart, Schubert y Mendelssohn. Así lo hubiera hecho seguramente si hubiera conocido al público que acude al Salón Romero, y es de creer que lo hará si vuelve el año próximo como lo desean muchos aficionados a esta clase de música. [...] La misión de propaganda que se proponía ejercer el Sr. Crickboom obedece a una corriente intelectual que gran parte de nuestro público desconoce o conoce mal por no estar enterado del movimiento musical moderno en Europa. [...] preciso es confesar que el señor Crickboom y sus compañeros, en estos como en todos los números de sus programas, llegaron casi al ideal de la perfección. [...]

Del Sr. Tragó, qué hemos decir. Todo elogio parece pálido ante su prodigioso mecanismo, tanto cuando acompaña, como cuando toca sólo. La prensa ha agotado ya todas las fórmulas de alabanza para estos artistas privilegiados, para quienes la crítica no tiene más que incienso. El mejor elogio que podemos hacer de él en este momento es el de felicitarle por la sesión que se propone dar en el Salón Romero, y que será acogida con entusiasmo por sus numerosos amigos y admiradores”<sup>1544</sup>.

<sup>1543</sup> Carta de Henri Guillet a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña. Esta carta ya ha sido expuesta anteriormente al comentar el desarrollo del segundo concierto del Cuarteto Crickboom.

<sup>1544</sup> Morphy, Guillermo, Conde de: “Salón Romero. El Cuarteto Crickboom”, *La Correspondencia de España*, año XLVII, nº 13974, domingo 10-V-1896.

A principios del mes de junio de 1896, José Tragó envía una carta a Isaac Albéniz en la que le comenta sus impresiones sobre el desarrollo de los conciertos con el Cuarteto Crickboom. Su opinión sobre los intérpretes belgas es muy favorable. Tragó comenta a Albéniz el pequeño incidente que protagonizó Crickboom en la tercera sesión, al no querer repetir el *scherzo* del *Cuarteto n.º 16* de Beethoven. El pianista también menciona que los resultados económicos obtenidos no han sido muy positivos, y envía recuerdos para sus antiguos compañeros de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio, que se hallaban trabajando en Londres al igual que Albéniz.

“Querido amigo Isaac:

Ayer recibí tu cariñosa carta y te doy mil gracias por tus cariñosas frases.

Pensé escribirte en cuanto salí de aquí Crickboom, pero como no dejo de estar ocupado y siempre malucho por añadidura, lo he ido demorando hasta hoy.

No tienes que darme gracias por nada, pues yo soy el que debía dártelas por haberme procurado la ocasión de conocer artistas tan distinguidos y que como cuartetistas resultan notabilísimos.

Gustaron mucho aquí y solo enfrió algo en la última sesión cierto discurso (del que te habrá hablado Adolfo) del amigo Crickboom.

Por lo demás muy bien; la cuestión económica mala, pues este país está perdido para todo lo que es arte, a Arbós le vi aquí y parece ser que en Londres le va muy bien y gana mucho dinero, lo cual celebro mucho. Si le ves dale recuerdos, lo mismo que a Rubio, de quien desearía tener alguna vez noticias.

Sin más que decirte, te deseo siempre en Londres y donde quiera que te halles mucho éxito y dinero y manda como gustes a tu verdadero amigo y compañero que te quiere y admira.

J. Tragó.

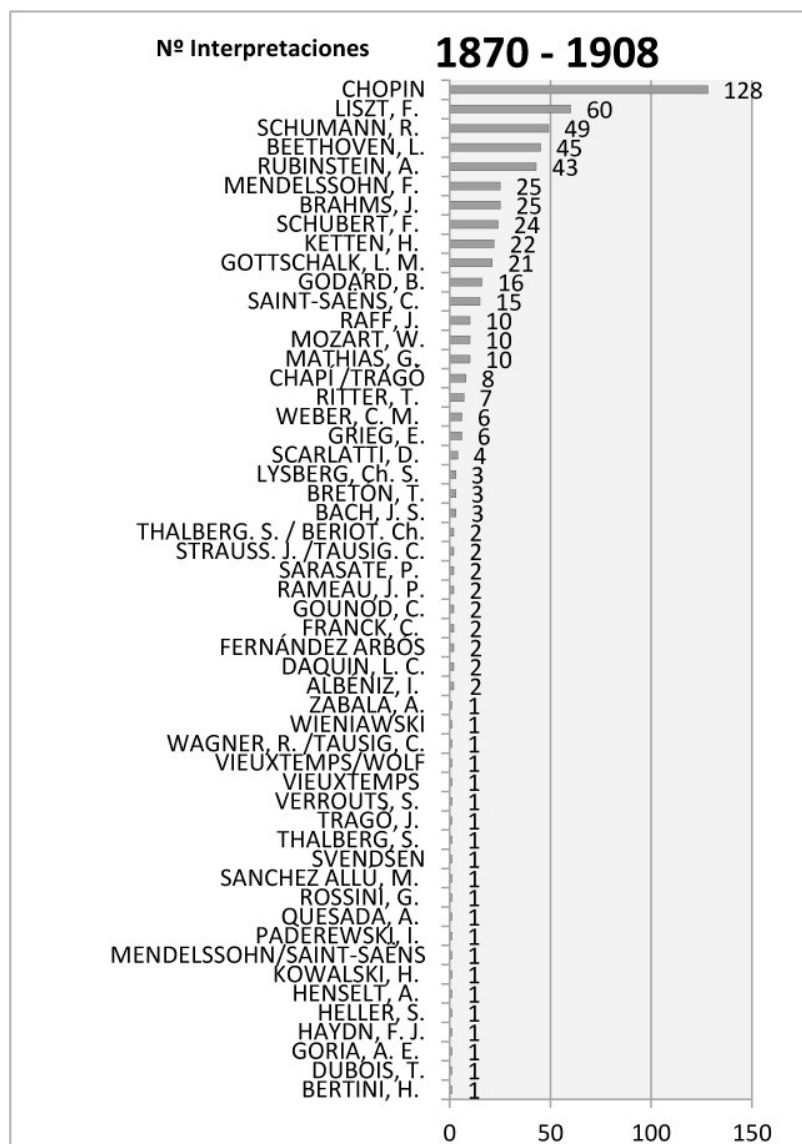
Madrid 7 de Junio 1896”<sup>1545</sup>.

---

<sup>1545</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Legado Albéniz. M 986. Biblioteca de Cataluña.

## CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DEL REPERTORIO INTERPRETATIVO

Al realizar un análisis general sobre el repertorio de Tragó observamos que los autores que interpretó en mayor número de ocasiones corresponden fundamentalmente al periodo romántico. Destaca sobre todos ellos Chopin, que tocó en 128 ocasiones, lo que demuestra la predilección por este compositor. A continuación los compositores más interpretados fueron Listz en 60 ocasiones, Schumann en 49, Beethoven en 45, Rubinstein en 43, Brahms y Mendelsohn en 25 ocasiones, Schubert en 24, Ketten en 22 y Gottschalk en 21, según podemos observar en el siguiente gráfico que recoge toda la relación de compositores del repertorio del pianista.



Hemos analizado la evolución del repertorio de Tragó en base a cuatro etapas de su trayectoria interpretativa. Se aprecia un cambio en la elección de los compositores, desde autores vinculados al virtuosismo y a las composiciones de piano de salón como Gottschalk, a la incorporación progresiva de las obras de los grandes autores de la música para piano del romanticismo pleno como Chopin, Liszt y Schumann, así como del clasicismo y romanticismo temprano como Beethoven y Schumann.

#### Primera etapa 1870-1881

Esta etapa comprende los primeros años de formación en Madrid, así como su etapa de formación y estancia en Francia, que finaliza en con el último concierto ofrecido en París que tuvo lugar el 10 de mayo de 1881 en la sala Herz. El autor que predomina en este periodo es Gottschalk con 12 obras interpretadas, seguido de Chopin y Liszt de los que interpretó 9 obras, y Beethoven y Rubinstein con cinco obras. Si realizamos un análisis específico del repertorio que interpretó durante su época de formación en España, correspondiente al periodo de 1870 a 1875, destacan nuevamente las obras de Gottschalk. En los conciertos que interpretó en el Conservatorio de Madrid durante su etapa de formación, figuran autores que luego desaparecerán del repertorio de Tragó. Se trata de obras para piano basadas en temas de ópera, que eran habituales en los repertorios de la época, o de arreglos para agrupaciones de cámara. Una de ellas es el *Morceau de concert sur Don Juan de Mozart pour deux pianos op. 79* de Lisberg, que interpretó en tres ocasiones en el Conservatorio de Madrid junto a Domingo Heredia, alumno también premiado de la clase de Compta. Otras obras que interpretó en estos primeros conciertos en el Conservatorio de Madrid fueron el *Sexteto en Mi mayor op. 90* de Bertini, la *Gran Marcha Triunfal* de Goria, el arreglo para agrupación de cámara de la obra *Mira la Bianca Luna* de Rossini, la *Introduction et Variations sur la Barcarolle de l'Opera L'Elisir d'amore de Donizetti*, de Thalberg, el *Trío para piano, flauta y violonchelo* de Verroux o *El nocturno para piano op. 8 El Canto del Cristiano* de Zabala, composiciones que no volveremos a localizar en los programas de conciertos de Tragó.

El periodo de estancia en Francia desde su ingreso en el Conservatorio de París, su etapa de residencia entre Francia y España, hasta su regreso definitivo a Madrid en mayo de 1881, supone un importante cambio en el repertorio. Irrumpen en el repertorio las obras de Liszt, que interpreta en 9 ocasiones, y que convierten al compositor

húngaro en el autor más interpretado de esos años. También se incrementa el repertorio de obras de Chopin, interpretado en 8 ocasiones, se mantiene Gottschalk en el repertorio, con seis interpretaciones de obras como la *Pasquinade Caprice en Re bemol mayor op. 59*, la *Tarantela en Re menor op. 67* o *Le babanier, chanson nègre en Do menor op. 5*; y se incorporan las obras de Rubinstein y Schubert al repertorio.

#### Segunda etapa 1881-1889

La segunda etapa que hemos analizado del repertorio de Tragó incluye desde el primer concierto ofrecido a su regreso definitivo a España, celebrado el 22 de mayo de 1881 en el Teatro Real<sup>1546</sup>, hasta el final de la década. Se trata de la etapa de la mayor actividad interpretativa, debido a que inicia su colaboración con la *Sociedad de Cuartetos* y la *Sociedad Música Clásica di Camera*. En esta etapa se aprecia especialmente un incremento en las obras de Chopin, cuyo número de interpretaciones pasa de 9 en la primera etapa a 35 en esta segunda. Beethoven comienza a ser uno de los autores más interpretados en el repertorio, y continúa aumentando progresivamente la presencia en el repertorio de obras de Schubert y Rubinstein y Liszt. Aumenta significativamente la presencia en este periodo de obras de Mendelsohn, en parte debido a las obras de música de cámara que interpretó con la *Sociedad de Cuartetos*, y de Ketten, cuya *Sérénade espagnole op. 60* interpretó en 12 ocasiones durante estos años. En este periodo aparece en el repertorio Mozart, del que interpreta obra de música de cámara dentro de los programas de la Sociedad de Cuartetos.

#### Tercera etapa 1890-1899

En este periodo destacan notablemente respecto a los demás autores grandes compositores de la música de piano del siglo XIX como Chopin, Schumann y Liszt. Chopin continúa siendo el compositor protagonista del repertorio, siendo interpretado en 67 ocasiones. De este compositor destacan en esta etapa la interpretación de obras como la *Balada n° 3 en La bemol mayor op. 47*, que tocó en 9 ocasiones, el *El Estudio en Do sostenido menor op. 25 n° 7*, el *Impromptu n° 1 en La bemol mayor op. 29*, la *Sonata en Si bemol menor op. 35*, y especialmente los *Nocturnos* que tocó en múltiples ocasiones como el *Nocturno en Re bemol mayor op. 27 n° 2*, el *Nocturno en Fa sostenido mayor op. 48* o los *Nocturnos op. 9 números 1, 2 y 3*. El segundo compositor

---

<sup>1546</sup> Se trata del concierto conmemorativo del Segundo Centenario de Calderón de la Barca en el que también participó Sarasate.

más interpretado es Schumann, que hasta este momento había tenido muy poca presencia en el repertorio, y en estos años se interpreta en 40 ocasiones. La creación de la *Sociedad de Música Clásica di Camera* contribuyó a la difusión de la obra de Schumann, pues este autor había sido uno de los más programados. También debemos tener en cuenta el repertorio de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos; en las que estrenó en esta época *El pájaro profeta* de las *Escenas del bosque op. 82*, *Novellette op. 21*, *Phantasiestücke n° 2 Elevation en Fa menor op. 12*, la *Sonata n° 2 en Sol menor op. 22* y la *Sonata n° 3 en Fa menor op. 14* *Concierto sin orquesta*. Además, es importante señalar que en este periodo Tragó dedica una de las *Sesiones de Música Clásica de Piano* en marzo de 1894 de manera íntegra al repertorio de este compositor. La importante presencia de Schumann en el repertorio de estos años, debe valorarse como una de las mayores aportaciones de Tragó en la difusión de repertorio desconocido del público hasta la fecha, especialmente al constatarse en la prensa que algunos sectores eran reticentes a escuchar la obra del autor alemán.

Liszt es otro de los compositores más interpretados. Entre las obras que más ejecutadas en los programas de este periodo figuran partituras de gran virtuosismo como el *Estudio según Paganini n° 3 La Campanella S 141*, que tocó en 10 ocasiones, la *Rapsodia húngara n° 11 en La menor*, interpretada el mismo número de veces y también la *Rapsodia húngara n° 12 en Do sostenido menor* y el *Estudio de Concierto n° 2 La Leggerezza en Fa menor S 144*.

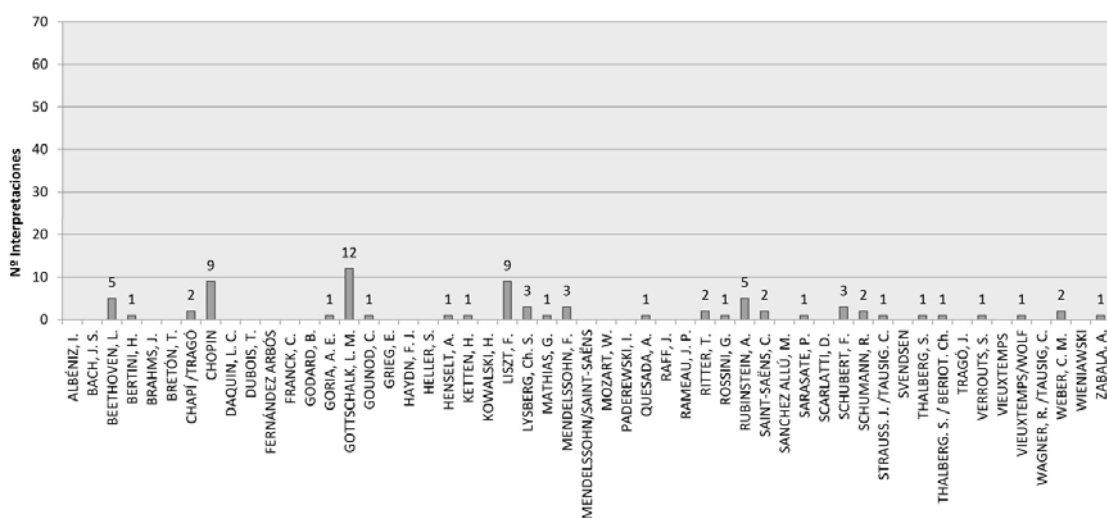
También debemos mencionar que en este periodo se interpretan en los programas con frecuencia obras de Rubinstein como la *Barcarola en Fa menor op. 30* o el *Vals capricho en Mi bemol mayor*. Brahms comienza a tener protagonismo en los programas de esta década con obras como la *Danza húngara* para piano, o el *Trío para piano, violín y trompa en Mi bemol mayor op. 40*, estrenado por la *Sociedad de Música Clásica di Camera* a través de un arreglo para piano, violín y violonchelo; o el *Trío para piano violín y violoncello n° 3 en Do menor op. 101*, que estrenó con la Sociedad de Cuartetos y volvería a tocar con esta agrupación en otras dos ocasiones. En estos años aparece por primera vez en el repertorio la obra de Bach del que tocó la *Fantasia cromática y fuga en Re menor (BWV) 903* dentro de la programación de las *Sesiones de Música Clásica de Piano*.

La música del periodo clásico tiene una mayor presencia en este periodo. Está representado por compositores como Mozart, del que interpretó fundamentalmente obras de música de cámara dentro de la Sociedad de Cuartetos. También obras de Beethoven como la *Sonata n° 32 en Do menor op. 111*, y los *Conciertos para piano y orquesta n° 3 en Do menor op. 37* y *n° 5 en Mi bemol mayor op. 73 Emperador*.

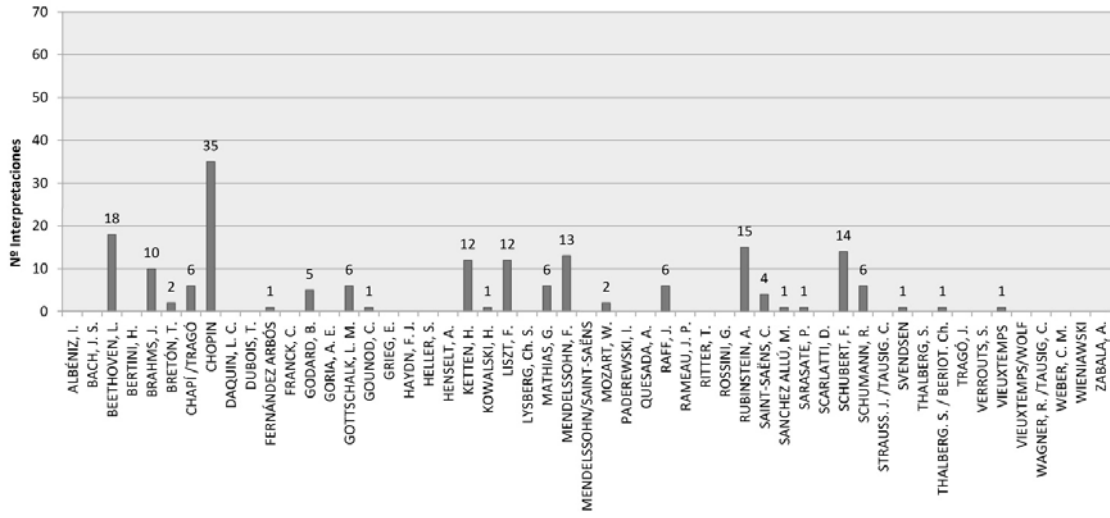
#### Cuarta etapa 1900-1908

Esta etapa incluye los últimos conciertos. Es un periodo de mucha menor actividad interpretativa que los precedentes. Sin embargo, tenemos que destacar en él la aparición de obras y autores nuevos en el repertorio, en especial las dos obras de la *Suite Iberia* de Albéniz, *Evocación y Almería*, que Tragó estrenó en Madrid en 1908. Chopin continúa siendo el compositor más interpretado y también siguen figurando en los programas las obras de Beethoven y Rubinstein. Se trata de un repertorio bastante diverso respecto a la cronología de los autores. Tragó interpreta obras del barroco como la obras de Bach *Gran fantasía y fuga en sol menor, para órgano (BWV 542) transcrita por Liszt S. 463*, o el *Preludio y fuga cromática*; o del clasicismo como el *Rondó para piano en la menor KV 511* de Mozart. Como curiosidad mencionamos que en este periodo recupera una de las obras interpretadas en su primera etapa. Se trata del *Vals caprice n° 2 en Do mayor Man lebt nur einmal* de J. Strauss arreglado por Tausig que había tocado anteriormente en un concierto en la sala Pleyel en 1879.

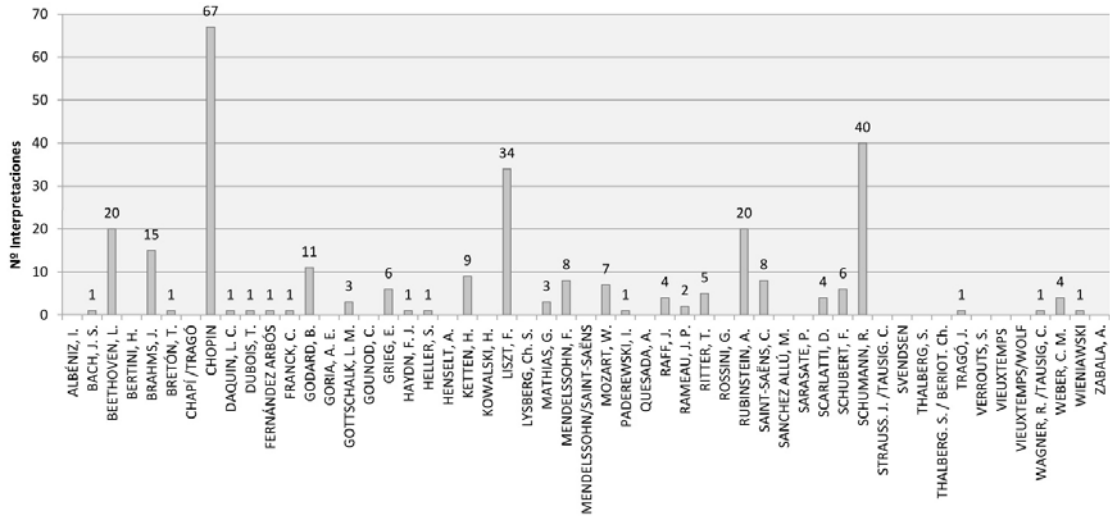
#### 1870 - 10 mayo 1881



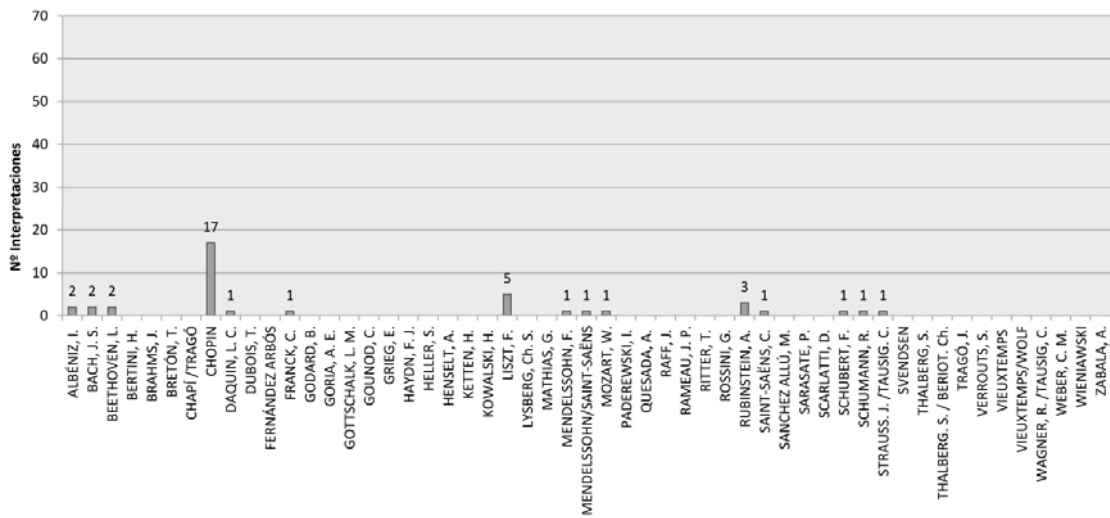
22 mayo 1881 - 1889



1890 - 1899

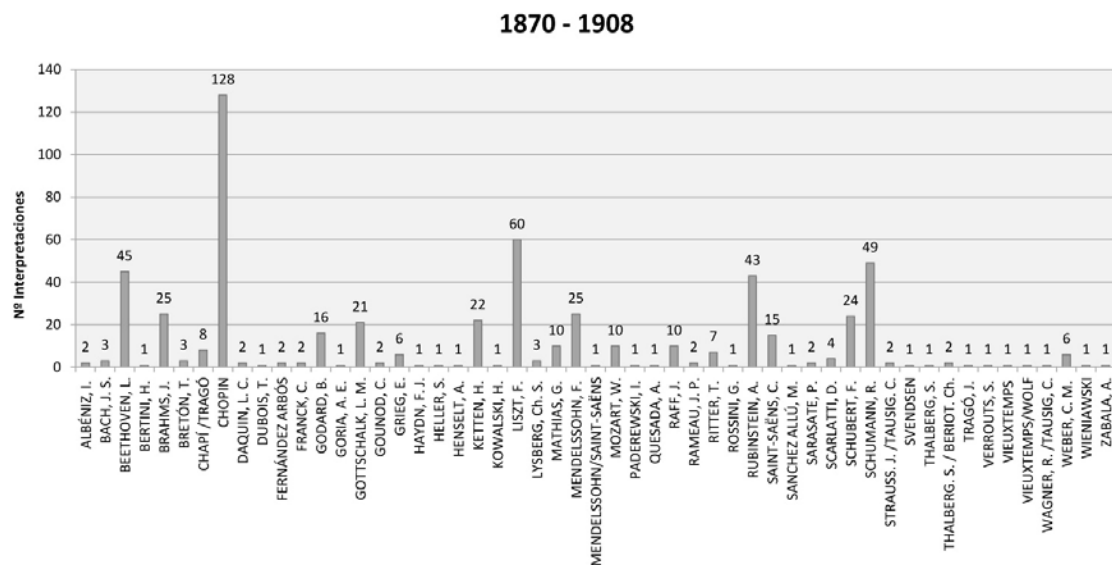


1900 - 1908





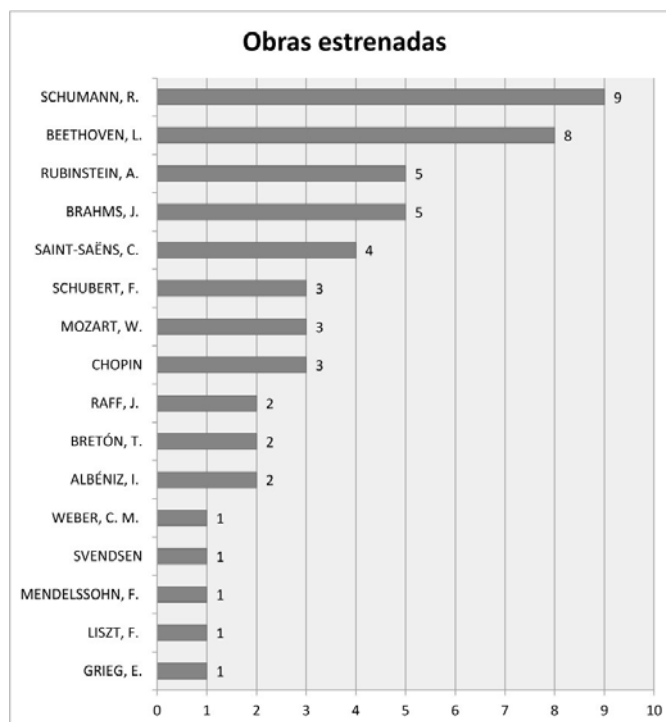
## Gráfico resumen global



Respecto a las obras que estrenó Tragó hemos contabilizado un total de 51. La mayor parte de ellas fueron estrenadas en los periodos de 1881-1889, con 23 obras, y 1890-1899 con también 23 el mismo número de obras. En la década de 1870 sólo estrena 3 obras, si bien dos de ellas son tan trascendentales en la historia de la música como el *Concierto para piano y orquesta n° 5 en Mi bemol mayor op. 73 Emperador*, estrenado en Madrid en 1872, o el *Concierto para piano y orquesta n° 3 en Do menor* de Beethoven que estrenó en Madrid con la Sociedad de Conciertos en 1878. También el último periodo sólo estrena 2 obras, pero debemos destacar que se trata del estreno en Madrid de dos obras de la *Suite Iberia* de Albéniz.

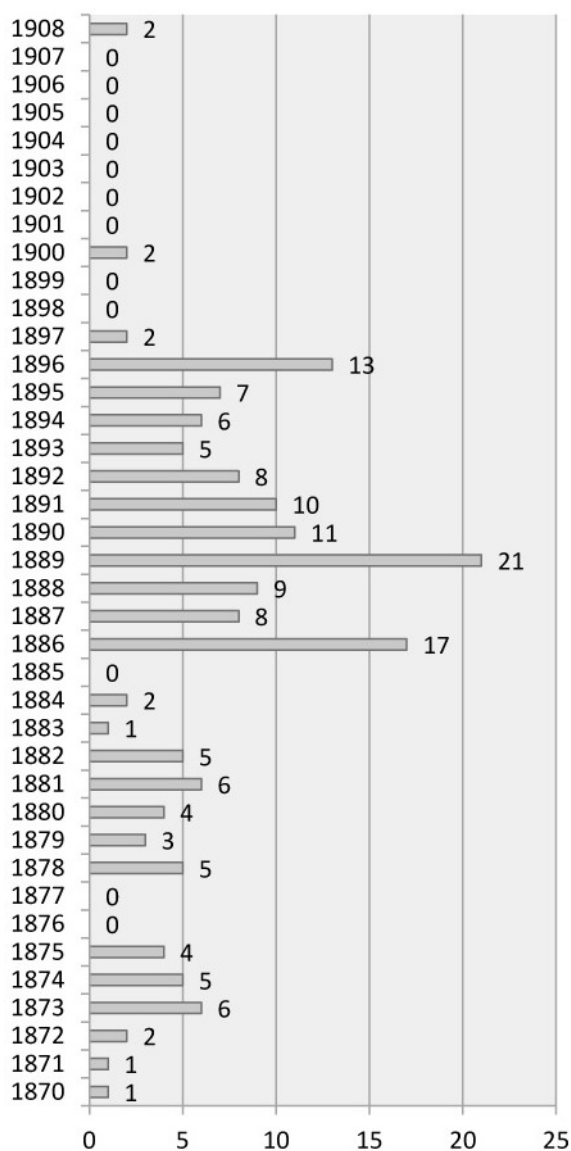
El siguiente gráfico nos muestra el número de estrenos según los compositores.

Es muy significativo que sea Schumann el compositor con un mayor número de estrenos, puesto que no era uno de los compositores preferidos del público. También cabe destacar su labor de difusión de la obra de Beethoven, compositor que pese haber vivido en la transición del clasicismo al romanticismo no era del todo conocido entre el público madrileño, según se deduce del número de estrenos que realizó Tragó.



A continuación presentamos un gráfico en el que se pueden observar los periodos de actividad interpretativa de Tragó. Hasta el momento hemos localizado los programas de 166 conciertos. Como se aprecia en el gráfico el periodo de mayor actividad interpretativa corresponde al de su regreso a España desde mayo de 1881 hasta 1899, en el que realiza 66 conciertos. En este periodo se ubican los años de mayor actividad interpretativa, que coinciden con periodos en los que tiene una importante participación en agrupaciones de cámara. Se observa que 1889 es el año con mayor número de conciertos debido al inicio de las sesiones de la *Sociedad de Música Clásica di Camera*. El siguiente año es 1886, en el que a su actividad como concertista hay que añadir el inicio de su colaboración con la Sociedad de Cuartetos. En segundo lugar estaría el periodo de la década de 1890 en el que toca en 62 conciertos. De este periodo sobresale la actividad interpretativa del año 1896 en el que ofrece conciertos en ciudades como Madrid, Bilbao o San Sebastián, y también colabora con el cuarteto Crickboom; así como el año 1890 en el que toca en las sesiones de la *Sociedad di Camera*. Durante los primeros años de su trayectoria interpretativa registra una menor actividad con 34 conciertos en el periodo que va desde 1870 hasta mayo de 1881. Por último en la década de 1900 se registran solamente 4 conciertos.

## Nº Conciertos



A continuación realizamos un análisis del más específico sobre el repertorio de la Sociedad de Música Clásica di Camera debemos destacar que la estética predominante en las sesiones fue la romántica, encarnada en obras de compositores como Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms o Raff. Los compositores del periodo clásico, programados habitualmente por la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, apenas tuvieron presencia en los programas –salvo Beethoven-, sorprendiendo que sólo se programara un cuarteto de Haydn. La agrupación quiso también dar a conocer a compositores todavía desconocidos para el público madrileño como Saint-Saëns, Gernsheim, Grieg; Hellmesberger, Cossmann o Davidoff. Con la interpretación de obras

de estos autores los fundadores del *Cuarteto di camera* contribuyeron a la consecución de uno de sus objetivos iniciales: la difusión del repertorio contemporáneo. Arbós narraba así la labor de la agrupación:

“[...] Recuerdo entre las obras que ejecutamos el magnífico Cuarteto de Beethoven “en Fa menor”, que siempre había ejercido gran fascinación sobre mí- años después supe por Joachim que era el predilecto de Mendelssohn-; el “en Re menor”, de Schubert; “Cuarteto de piano y cuerda en Sol menor”, de Brahms, y el “en La mayor”, también de Brahms, así como su “Quinteto con piano en Fa menor” y sus “Tríos; los “Cuartetos de cuerda”, de Schumann; los de Beethoven, su “Quinteto para dos violas”, y el “Cuarteto de las arpas”, etcétera. Imposible enumerar el inmenso repertorio que dimos a conocer [...]”<sup>1547</sup>.

Si realizamos un balance de las obras programadas, observamos que los compositores más interpretados por la sociedad fueron Beethoven, Schumann, Sarasate, Chopin, Brahms y Schubert. De ellos, fue Beethoven el compositor más veces interpretado. A su repertorio se dedicaron dos sesiones íntegras, a lo que debemos sumar las obras de este compositor que se incluyeron en sesiones ordinarias. Las composiciones programadas del músico alemán, pertenecen en su mayor parte a su segunda etapa compositiva, habiendo sido escritas entre los años 1802 y 1812. El *Quinteto para cuerdas op. 29* y la *Sonata para piano op. 27 n° 2* fueron las obras que representaron al primer periodo del compositor, mientras que la *Sonata para piano op. 111* fue la única obra del último periodo estilístico que tocó la *Sociedad di camera*. La ausencia de las últimas obras de cámara de Beethoven pudo ser debida a la frialdad con la que el público madrileño solía acoger a las composiciones del último periodo estilístico del autor.

Schumann fue el segundo compositor más interpretado; a pesar de la polémica recepción que sus obras solían despertar entre el público y la crítica. De Schumann se interpretaron los *Cuartetos de cuerdas op. 41, n° 1*, el *op. 41 n° 2* y el *Cuarteto con piano op. 47*. El *Quinteto para piano e instrumentos de cuerda op. 44*, y la *Rêverie para violoncello*, fueron las obras de este músico que más veces se ejecutaron.

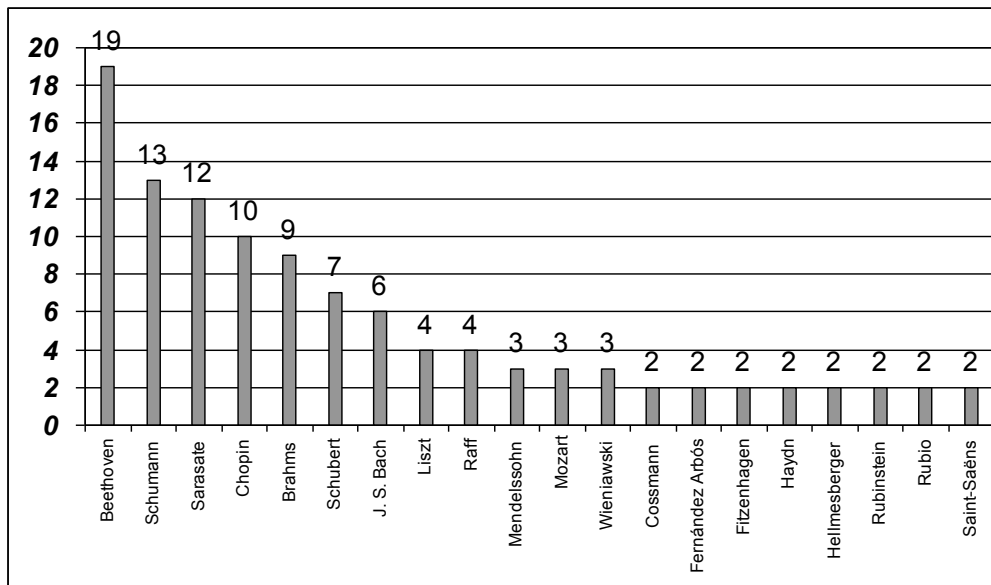
Otros de los compositores cuyas obras de cámara fueron ejecutadas en mayor medida fueron Brahms y Schubert. En todas las obras de Brahms que la *Sociedad di Camera* ejecutó intervenía el piano. Se ejecutaron el *Trío para piano, violín y*

---

<sup>1547</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)*... Op. cit., p. 257.

*violoncello op. 40*, el *Quinteto op. 34*, el *Cuarteto con piano n° 2 op. 26* y especialmente el *Cuarteto n° 1 op. 25 para piano, violín, viola y violoncello* que fue tocado en cuatro ocasiones. Schubert fue otro compositor programado con bastante asiduidad. La presencia de este compositor en el repertorio se debe principalmente a las numerosas ejecuciones que Tragó, Arbós y Rubio realizaron del *Trío para piano, violín y violoncello op. 99 D. 898 en si bemol mayor*. También se interpretó el *Cuarteto n° 14 D.810 en re menor “La muerte y la doncella” para instrumentos de cuerda* del mismo autor.

Es significativa la presencia de obras de Sarasate y Chopin en el repertorio de la *Sociedad di Camera*. Las obras programadas de estos compositores no pertenecían al género de la música de cámara sino al repertorio para solista. Tragó interpretó con asiduidad en las actuaciones de la Sociedad, obras para piano del autor polaco como la *Balada número 1 en sol menor*, la *Berceuse en re bemol mayor*, varios nocturnos, polonesas y un estudio. Pablo Sarasate fue uno de los autores más veces interpretado. Enrique Fernández Arbós ejecutó asiduamente varias de sus composiciones para violín como la *Habanera*, la *Jota*, el *Zapateado*, los *Aires bohemios* y sobre todo la versión que el violinista de Pamplona realizó del *Nocturno en mi bemol* de Chopin. Enrique Fernández Arbós fue el principal impulsor de la presencia de la música española en los programas de la Sociedad. Además de las obras de Sarasate, se tocaron en varias ocasiones las *Trois pièces originales dans le genre espagnol op. 1 para piano violín y violoncello* del propio Fernández Arbós. Agustín Rubio fue otro de los miembros de la agrupación que interpretó algunas composiciones propias como la *Sonata* y el *Estudio de Concierto*, ambas escritas para violoncello. Tragó, sin embargo, se decantaría en sus actuaciones por la interpretación de repertorio foráneo.



La obra que la Sociedad di Camera interpretó en más ocasiones fue el *Trío n° 1 de Schubert en si bemol mayor op. 99 para piano violín y violoncello*. Arbós, Tragó y Rubio ejecutaron esta partitura en seis ocasiones en lugares diversos como Oporto, el Salón Romero, el Palacio Real, el Ateneo o la Embajada de Francia. Otras de las composiciones de cámara ejecutadas más asiduamente fueron el *Trío n° 7 en si bemol mayor op. 97, para piano violín y violoncello* de Beethoven, conocido como “El Archiduque”; el *Cuarteto n° 1 en sol menor op. 25 para piano, violín, viola y violoncello* de Brahms, la *Sonata n° 2 en la mayor op. 78 para violín y piano* de Raff, y el *Quinteto en mi bemol mayor op. 44 para piano, dos violines, viola y violoncello* de Schumann.

Dentro del repertorio para solista, las obras que se ejecutaron un mayor número de veces fueron composiciones para violín, interpretadas por Enrique Fernández Arbós. Entre estas destacan dos obras de Sarasate, los *Aires bohemios* y la versión para violín del *Nocturno en mi bemol* de Chopin, y la *Leyenda* de Wieniawski. Otra obra que tuvo gran aceptación fue la *Rêverie* de Schumann para violoncello interpretada por Agustín Rubio.

La *Sociedad di Camera* estrenó en Madrid un total de veintiséis obras. Beethoven vuelve a ser en esta ocasión el autor que obtuvo un mayor número de estrenos. La agrupación presentó en primicia cinco obras de Beethoven, entre ellas el famoso *Trío n° 7 en si bemol mayor op. 97 “Archiduque”* o la *Sonata para piano n° 32*

*en do menor op. 111*, interpretada por Tragó. De Brahms se estrenaron tres obras, el *Trío en mi bemol mayor op. 40*, el *Cuarteto n° 2 en la mayor op. 26* y el *Quinteto en fa menor op. 34*. En estas tres obras de cámara participó José Tragó en la interpretación de la parte del piano. De Mozart se estrenaron dos obras de cámara para cuerdas, el *Cuarteto en mi bemol mayor K. 428* y el *Quinteto n° 6 K. 614* de la misma tonalidad. Mendelssohn también obtuvo dos estrenos, un *Cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor op. 44 n° 3* y las *Variaciones serias para piano op. 54*, ejecutadas por Tragó. De Schumann se presentaron como novedad el *Cuarteto de cuerdas n° 3 en la mayor op. 41 n° 3* y el *Trío para piano violín y violoncello en re menor op. 63*.

Al analizar las obras estrenadas nos parece significativo que en la época en la que la *Sociedad di Camera* realizó su actividad todavía quedasen por estrenar obras de compositores clásicos como Haydn, Mozart o Beethoven, e incluso se estrenase una *Ciacona* para violín de un compositor barroco como Juan Sebastián Bach. La Sociedad también optó por los estrenos de autores mucho más cercanos en el tiempo como Saint-Saëns, Spohr, Gernsheim, Grieg, Rubinstein, Cossmann, Hellmesberger y Davidoff. Esta diversidad del repertorio nos indica que la labor de la *Sociedad de Música Clásica di Camera* no sólo favoreció la difusión del repertorio contemporáneo, sino que contribuyó a la recuperación de un repertorio anterior al periodo romántico, que aún estaba pendiente de conocerse<sup>1548</sup>.

---

<sup>1548</sup> Una información más detallada sobre los autores y obras más interpretadas, así como de las obras estrenadas por la Sociedad de Música Clásica di Camera se puede consultar en el apéndice dedicado a las estadísticas sobre esta Sociedad.

## CAPÍTULO 8. JOSÉ TRAGÓ ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

### 8.1. El nombramiento de José Tragó como Académico

En el año 1907 José Tragó ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ocupa la vacante del académico Ildefonso Jimeno de Lerma, que había sido compañero suyo cuando era profesor de órgano y director del Conservatorio de Música y Declamación. Tragó ya había sido elegido tres años antes, el 11 de enero de 1904<sup>1</sup>, pero no sería hasta este momento cuando tomaría posesión de la plaza de Académico.

La propuesta para el ingreso en la corporación de José Tragó había sido presentada el 28 de diciembre de 1903 en una de las sesiones celebradas por los académicos de la sección de música. Fue suscrita por los académicos Tomás Bretón, El Marqués de Alta Villa, Enrique Serrano Fatigati, Antonio García Alix, Javier Amerigo, Valentín Zubiaurre y Alejandro Ferrant. Tragó era el único candidato que se presentaba para cubrir la vacante de Ildefonso Jimeno de Lerma.

“Reunidos los señores cuyos nombres se expresan al margen [Zubiaurre (Presidente), Esperanza y Sola, Bretón, Sbarbi, Serrano Fatigati, Serrano y Ruiz, Alta Villa, Garrido (Secretario)] leyóse el acta de la anterior que fue aprobada.

La Sección se enteró de la comunicación pasada a la misma por acuerdo de la Academia acompañando la propuesta presentada por los Académicos Sres. Bretón, Marqués de Alta Villa, Serrano Fatigati, García Alix, Amerigo, Zubiaurre y Ferrant a favor del Sr. D. José Tragó y Arana para cubrir la vacante ocasionada por fallecimiento de nuestro querido y respetado compañero D. Ildefonso Jimeno de Lerma. En su vista acordó la Sección informar a la Academia que, según se deduce de los méritos enumerados en la citada propuesta el mencionado candidato está dentro de los preceptos reglamentarios para ser Académico de número [...]”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “Al Sr. D. José Tragó y Arana, Académico electo. Madrid 12 de Enero de 1904.

Esta Real Academia, en sesión extraordinaria celebrada el día de ayer y previos los requisitos que determinan los Estatutos y Reglamento por que se rige y gobierna, ha nombrado a V. S. Académico de número de la clase de Profesores para ocupar la vacante que existía en la Sección de Música por el fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Ildefonso Jimeno de Lerma.

Lo que por acuerdo de la Academia tengo el gusto de participar a V. S. para su conocimiento y satisfacción, remitiéndole adjuntos los Estatutos y Reglamento de aquella y esperando se sirva manifestarme que acepta el cargo para que ha sido elegido.

Dios que a V. S. m<sup>s</sup>. a<sup>ss</sup>”. Expediente de José Tragó (Signatura 278-6/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>2</sup> Acta de la sesión celebrada el día 28 de diciembre de 1903. Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Para apoyar su candidatura, los aspirantes a académicos presentaban a los miembros de la corporación una relación de los principales logros conseguidos a lo largo de su trayectoria profesional. José Tragó presenta un documento escrito por él mismo en el que enumera los siguientes méritos y distinciones:

“Primer Premio de Piano de los conservatorio de París y Madrid.  
Pianista que fue en París de S. M. la Reina D<sup>a</sup> Isabel II.  
Oído con aplauso en los conciertos populares que dirigía Mr. Padeloup en París y en otras poblaciones de Francia.  
Profesor numerario de Piano, en virtud de oposición, en el Conservatorio de Madrid.  
Individuo de la antigua Sociedad de Cuartetos.  
Socio honorario de la antigua Sociedad de Conciertos.  
Condecorado con la Encomienda de Alfonso XII.  
Con la de Caballero de Carlos III.  
Con la del Mérito Naval, con distintivo blanco.  
Autor de una nueva edición, en vías de publicación de los Estudios de texto de Piano del Conservatorio, etc, etc.  
José Tragó [Firmado]  
Madrid 30 Dic<sup>brc</sup>. de 1903”<sup>3</sup>.

La recepción académica tuvo lugar el día 7 de abril de 1907. En aquella fecha Tragó leyó un discurso titulado *Instrumentos de teclado: importancia histórica e influencia que ejercieron en el desarrollo del arte musical*. Este discurso fue contestado como era costumbre en la Academia por otro miembro de ésta el Sr. Emilio Serrano y Ruiz. Previamente una comisión de la Academia había examinado los manuscritos del discurso de Tragó y del de contestación de Emilio Serrano, con el fin de autorizar la lectura de los mismos.

---

<sup>3</sup> Expediente de José Tragó (Signatura 278-6/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el mismo expediente figura este documento con el que se comunica a Tragó la aceptación de su propuesta:

“Excmo. Señor:

La Sección de Música, cumpliendo lo acordado por esta Corporación, ha examinado la propuesta formulada a favor del Sr. D. José Tragó y Arana, como único candidato para cubrir la vacante de Académico Profesor, que resulta en dicha Sección por fallecimiento el Ilmo. Sr. Don Ildefonso Jimeno de Lerma, y en vista de los antecedentes artísticos que se detallan en la expresada propuesta, y que son de pública notoriedad, tiene la satisfacción de manifestar a V. E. que el citado candidato llena cumplidamente las condiciones que nuestros Estatutos y Reglamento marcan para ser elegido Académico de número.

Lo que por acuerdo de la Sección y en cumplimiento del artº. 81 del Reglamento tengo el honor de poner en Conocimiento de V. E. a los efectos oportunos, y con devolución de la propuesta y relación de méritos que la acompaña.

Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 30 de Diciembre de 1903

El Secretario de la Sección

Antonio Garrido

Excmo. Sr. Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”.

Este era el contenido de las invitaciones que la institución realizó con motivo de la sesión en la que Tragó tomó posesión de su plaza de académico.

“LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
*Celebra sesión pública el Domingo 7 del corriente, para dar posesión al Sr. D. José Tragó y Arana de la plaza de Académico de número, para la cual fue elegido en Junta extraordinaria de 11 de Enero de 1904.*  
*Dicho señor leerá su discurso de entrada, y a nombre de la Academia le contestará el Ilmo. Sr. D. Emilio Serrano Ruiz, individuo de número.*  
*La ACADEMIA espera que V. se sirva honrar con su asistencia esta solemnidad, que se verificará a las quince horas del expresado día (tres de la tarde), en su casa calle Alcalá, número 11.*  
*Madrid 3 de Abril de 1907*<sup>4</sup>.

En su amplia disertación, Tragó tuvo en primer lugar un recuerdo para Ildelfonso Jimeno de Lerma, su antecesor. Con gran modestia considera que sus méritos son escasos para alcanzar tal honor.

“[...] Porque, bien lo sabéis, señores Académicos; bien sabéis que yo no soy el artista de la palabra, ni soy el artista de la pluma, ni de la idea, ni del concepto, ni mucho menos de la elocuencia; y no poseyendo ninguna de estas dotes envidiables, no puedo acertar a expresar lo que siente mi alma en estos instantes [...]”<sup>5</sup>.

El discurso comienza con un recorrido a través de la historia de la música desde la música en la Grecia y Roma clásicas, pasando por los teóricos y músicos de la Edad Media y el Renacimiento. Después contrapone una música sencilla, popular, más de acuerdo con los gustos del pueblo, frente a la música eclesiástica. Considera que el primer país donde hubo una literatura musical para instrumentos de teclado es Inglaterra, en el que se desarrolló la música para *virginal* o *espineta* desde principios del siglo XVI. Nombra compositores como Byrd, Bull, Gibbons o Purcell hasta llegar a la figura de Haendel. Continúa con la música para teclado italiana. Especial importancia da al compositor Domenico Scarlatti a quien considera el “Liszt del clave”, pues es la personificación del virtuosismo en la primera mitad del XVIII. El siguiente país al que hace referencia es Francia, destacando las figuras de Couperin y Rameau. Menciona a la escuela alemana como la gran impulsora de la música para órgano, con compositores como Scheidt, Buxtehude, Pachelbel y cuya cúspide está en la figura de Johan Sebastián

---

<sup>4</sup> Expediente de José Tragó (Signatura 278-6/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>5</sup> Tragó Arana, José: *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1907, p. 8. Ver apéndice escritos teóricos de Tragó

Bach. Explica cómo Bach aporta novedades al mecanismo del piano como la *doigté de sustitución* tan necesaria en el estilo ligado.

Posteriormente comienza a designar a los músicos que considera “pianistas compositores” Dussek, Cramer o Clementi, al que se refiere como el “primer virtuoso del piano”. De la obra de éste último *Gradus ad Parnassum* dice que constituye la base del mecanismo moderno del piano. Nombra a músicos especialmente admirados por él, ligados ya a una estética romántica como Beethoven, en su última etapa, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin y Liszt al que considera el primer pianista del mundo. El continuador más brillante de la estela de Liszt, es para Tragó, Antón Rubinstein, a quien admiraba profundamente. Con estas palabras se refiere Tragó al insigne virtuoso:

“[...] Tuve la suerte de alcanzarle y oírle; algunos de vosotros seguramente habrá tenido igual fortuna; por mi parte, puedo asegurar que aún conservo y conservaré mientras viva su recuerdo, puesto que en mi ánimo produjo quizá la emoción más profunda que puedo haber sentido en mi vida. [...] Como ejecutante fue el único continuador de *Liszt*, su único rival. ¡Qué interpretaciones tan geniales las suyas! En cada estilo, en cada autor era un pianista distinto. ¡Qué gracia, qué ingenuidad en las obras de los clavecinistas! ¡Qué severidad, qué matices tan claros en la polifonía de las *fugas* de Bach! ¡De qué manera tan ideal decía los *rondós* de *Mozart*! ¡Qué cambio tan radical se operaba en él cuando abordaba las *sonatas* de *Beethoven*! [...]”<sup>6</sup>.

Tragó finaliza sus palabras con un apéndice sobre “el clavicordio, la virginal, la espineta y el clave”<sup>7</sup>. Sucede a este discurso la contestación de Emilio Serrano y Ruiz. Las palabras de éste último recordaron la trayectoria del recién nombrado académico, del que se destacó tanto sus virtudes de concertista como de profesor fundador de una escuela de intérpretes.

Para la elaboración de esta alocución José Tragó consultó varias fuentes bibliográficas. Entre las obras a las que hace referencia en su discurso destacan la *Biografía de Mozart* de Alexander Oulibicheff, el *Diccionario de Música* y la *Historia Universal de la Música* del musicólogo alemán Hugo Riemann, el libro del también musicólogo alemán Albert Schweitzer titulado *Juan Sebastián Bach. El músico poeta* y la obra de Antón Rubinstein *La música y sus representantes. Conversaciones sobre la*

---

<sup>6</sup> Tragó Arana, José: *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1907, pp. 60-61

<sup>7</sup> El testimonio de las hijas del pianista, Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, nos proporciona un dato curioso sobre la sesión de recepción de José Tragó. El volumen de voz tan suave en el que Tragó pronunció su discurso, propició que la mayoría de los congregados para tal evento no escuchasen las palabras que el Académico les dirigía.

*música*. Muchos de los datos que el pianista aporta en su discurso provienen de libros que Tragó tenía en su biblioteca particular. Uno de ellos es *L'arte del Clavicémbalo* escrito por Luigi Alberto Villanis. En este libro aparecen anotaciones a lápiz de Tragó traduciendo algunos términos, ya que la obra estaba en italiano. La misma circunstancia se aprecia en la *Storia Universale della Musica* de Hugo Riemann, obra de la que Tragó también poseía un ejemplar en el mismo idioma<sup>8</sup>. Uno de los libros a los que Tragó hace una mayor referencia es la obra escrita en francés de Amédée Mereaux, titulada *Les Clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du Clavecin. Portraits et Biographies des Célèbres Clavecinistes avec exemples et notes sur le Style et l'exécution de leurs œuvres*. Fue editada en París a finales del siglo XIX y probablemente Tragó la adquiriría durante su estancia en la capital francesa. Actualmente este libro se encuentra en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid junto a otros que la familia Tragó donó a este centro, gracias a la amistad que unía a Tragó con Víctor Espinós, fundador de esta Biblioteca además de musicólogo y también Académico de Bellas Artes.

El título expedido a José Tragó con motivo la solemne recepción contiene las siguientes palabras:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO

*Esta REAL ACADEMIA en Junta de siete de Abril de mil novecientos siete ha admitido en la clase de Académico de número al Sr. D. José Tragó y Arana en atención a concurrir en él las cualidades y mérito requeridos por sus ESTATUTOS.*

*En testimonio de lo cual, mandó expedirle este TÍTULO, sellado con su sello mayor.*

*Madrid siete de Abril de mil novecientos siete.*

*El Director*

*Elías Martín*

*El Censor*

*José Esteban Lozano*

*El Secretario*

*Enrique Serrano Fatigati<sup>9</sup>.*

Las sesiones de recepción de académicos concluían con la imposición de la medalla de académico. Una vez finalizada la lectura del discurso, el presidente del acto, el pintor Alejandro Ferrant, impuso a José Tragó la medalla corporativa número 44. El pianista recibió la medalla que había poseído Ildefonso Jimeno de Lerma. Anteriormente

---

<sup>8</sup> Algunos de los libros de la biblioteca particular de José Tragó se encuentran en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, gracias a la donación que realizaron las hijas del pianista. En el año 2003 Carmen Fernández-Cabrera Marín y Isaac Tello Sánchez realizaron un trabajo de catalogación del legado Tragó ubicado en el Conservatorio de Madrid.

<sup>9</sup> Título de Académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ver apéndice de documentos

también habían usufructuado esta medalla Bernardo López, Baltasar Saldoni, Antonio Peña y Goñi, Luis Navarro y Calvo y Enrique Serrano Fatigati<sup>10</sup>.

Muchos periódicos madrileños recogen el desarrollo de esta recepción pública. La mayoría de ellos realizan un pequeño resumen sobre las ideas más significativas expuestas por Tragó en su discurso. *El País* destaca la erudición y el espíritu crítico que Tragó mostró en su disertación, así como el talento literario que el compositor Emilio Serrano reveló en su discurso de contestación.

“En la sesión pública y solemne que celebró ayer tarde la docta Asamblea de artistas y críticos fue recibido como numerario el ilustre profesor de piano del Conservatorio de Madrid D. José Tragó y Arana, músico por temperamento, pianista eximio y hombre de cultura extraordinaria.

“Instrumentos de teclado, importancia histórica e influencia ejercieron en el desarrollo del arte musical”

Tal fue el tema del elocuente y sabio discurso leído por el Sr. Tragó al ingresar ayer en la Academia. Extractar la monografía que ha escrito este insigne maestro es punto menos que imposible.

La erudición, el espíritu crítico, las observaciones personales del propio Sr. Tragó, el juicio, en fin, que los instrumentos de teclado a través de la historia a este preclaro talento de la música, no pueden reducirse a los límites de una breve reseña.

Al Sr. Tragó Arana contestó con su peculiar galanura literaria y mostrando las relevantes dotes de su talento musical, el ilustre compositor D. Emilio Serrano. La personalidad artística del Sr. Tragó, sugirió al maestro Serrano bellos pensamientos y recuerdos amorosos del pasado [...]”<sup>11</sup>.

El diario *ABC* ilustra con una fotografía de Tragó su nombramiento como académico. En su comentario sobre el evento menciona el interés que despertó el discurso de Tragó y los aplausos con los que fue recibido.

“[...] Leyó éste un discurso acerca de “Instrumentos de teclado”: importancia e influencia que ejercieron en el desarrollo del arte musical, y no hay para qué decir lo interesante que resultó tal trabajo, dados los conocimientos excepcionales de su autor. Fue justamente aplaudidísimo y también lo fue el ilustre compositor D. Emilio Serrano, encargado de contestar al discurso de su nuevo compañero de Academia [...]”<sup>12</sup>.

*El Imparcial* califica también como interesante el discurso de Tragó. Este periódico se limita a informar brevemente sobre el transcurso del acto.

“Ayer celebró sesión la Academia de Bellas Artes de San Fernando para recibir al nuevo académico Sr. Tragó, cuyo discurso fue un interesante trabajo sobre los “Instrumentos de

---

<sup>10</sup> Medallas de Académicos del Siglo XIX. (Legajo 133-3/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>11</sup> *El País*, año XXI, nº 7185, lunes 8-IV-1907

<sup>12</sup> *ABC*, año III, nº 673, lunes 8-IV-1907, p. 2

teclado: importancia e influencia que ejercieron en el desarrollo del arte musical” y sobre los grandes virtuosos.

El eminente pianista fue muy aplaudido.

Le contestó el académico D. Emilio Serrano encomiando los méritos del Sr. Tragó [...]”<sup>13</sup>.

*El Liberal* informa sobre la numerosa concurrencia que acudió a la sesión, para posteriormente realizar un breve resumen sobre algunos de los aspectos tratados por Tragó en su discurso.

“[...] Leyó el Sr. Tragó un bellissimo discurso, en el que desarrolló con especial acierto un tema tan interesante como el que se refiere a los instrumentos de teclado y a la importancia histórica e influencia que ejercieron en el desarrollo del arte musical.

Discurrió extensamente acerca de la música en los primeros tiempos del Cristianismo y ocupóse luego de los progresos del arte musical en sus diversas manifestaciones, trazando con rasgos de extraordinaria erudición la historia del piano y del órgano.

Habló de los primeros maestros italianos que se distinguieron en la composición de obras destinadas al clave, y expuso con gran copia de datos sus opiniones acerca de los clavecinistas franceses y de los organistas de la escuela veneciana.

A la conclusión de su hermoso discurso ensalzó con singular acierto y alto sentido crítico los grandes méritos de los más eminentes pianistas, haciendo importantes consideraciones relativas a la influencia que han ejercido en la cultura social los compositores de obras dedicadas al piano [...]”<sup>14</sup>.

*La Correspondencia de España* comenta que el acto estuvo presidido por el pintor Alejandro Ferrant. Este periódico también realiza un bosquejo sobre los aspectos más destacables del discurso de Tragó, aunque lamenta que la falta de espacio le impida abordar con más extensión el desarrollo de esta sesión.

“[...] El Sr. Tragó estudia en su trabajo, la evolución de los instrumentos de teclado, haciendo la historia crítica de todos ellos, hasta llegar al piano, que hoy parece compendiar y guardar en *su alma* todos los secretos de la música.

También estudia el *virtuosismo*, haciendo la biografía artística de los grandes virtuosos.

El nuevo académico oyó muchos aplausos al terminar su notable trabajo.

Le contestó, leyendo un discurso de bienvenida a su compañero, en nombre de la Academia, el Sr. D. Emilio Serrano, enumerando los méritos artísticos del Sr. Tragó [...]”<sup>15</sup>.

La crítica de Alejandro Miquis en *El Diario Universal* contrasta con las de otros periódicos, ya que no comenta el desarrollo de la sesión de recepción, sino que recuerda los méritos artísticos que Tragó ha logrado a lo largo de su trayectoria tanto en la docencia como en la interpretación.

“En la Academia de Bellas Artes se ha verificado esta tarde, con la brillantez de costumbre, la recepción del maestro Tragó, que era hace años académico electo.

<sup>13</sup> *El Imparcial*, año XLI, n° 14385, lunes 8-IV-1907

<sup>14</sup> *El Liberal*, año XXIX, n° 10030, lunes 8-IV-1907

<sup>15</sup> *La Correspondencia de España*, año LVIII, n° 17953, lunes 8-IV-1907

Tragó es de los artistas que llegan a aquel senado del arte por derecho propio; su elección, fácil por esa razón, no fue discutida por nadie, y de él puede decirse que es académico por derecho propio. Si algo hay que censurarle es su apatía, que nos priva de oírle, no ya frecuentemente, sino aún de tarde en tarde. Tragó no es de los que deben resignarse al apacible trabajo pedagógico, y su brillante historia artística exige de él algo más.

Muy joven, triunfó constantemente en el Conservatorio de Madrid, y el primer premio que en él obtuvo fue anuncio del que poco después lograba, en lucha infinitamente más difícil, en París. Desde entonces Tragó ha triunfado siempre que se ha hecho oír. Ganó su cátedra en oposición muy reñida, luchando con excelentes pianistas, y ha tenido la rara fortuna de ser digno sucesor de un gran maestro como Eduardo Compta y de un gran artista como Teobaldo Power. Su labor pedagógica ha sido fructuosísima, y sus discípulos, siguiendo las tradiciones del maestro, triunfan siempre.

Como concertista, sus grandes éxitos en la vieja Sociedad de Cuartetos, la de Monasterio y en los conciertos que más recientemente dio en el Español, bastarían para dar fama a Tragó [...]<sup>16</sup>.

En el *Heraldo de Madrid* se hace también referencia a la carrera artística de Tragó, desde la consecución de los primeros premios de los conservatorios de Madrid y París. En la crítica se lamenta que Tragó no haya prestado una mayor dedicación a su carrera como concertista, ya que esta actividad le hubiera reportado grandes aplausos como virtuoso. Se valora además la amplia cultura musical del pianista, cualidad que Tragó demostró en la elaboración de su discurso de recepción.

“Esta tarde ha tenido lugar en la Academia de Bellas Artes la recepción del ilustre profesor del Conservatorio D. José Tragó y Arana, cuya fama de eminente artista no necesita, ciertamente, de encomios, siquiera todos los merezcan sus dotes privilegiadas.

La carrera artística del Sr. Tragó ha sido una serie no interrumpida de triunfos desde que, a los catorce años, obtuviera el primer premio de piano en los concursos públicos de 1870. Alumno por oposición del Conservatorio de París en una de las escasas plazas reservadas a los extranjeros; concertista aplaudido con entusiasmo, y, por último, profesor de piano del Conservatorio de Madrid, con una votación unánime del Jurado calificador, que apreció en él una de esas maravillosas aptitudes que la Naturaleza, escatima y otorga sólo a los elegidos, he aquí, en breves rasgos, su historia artística.

Si Tragó, en vez de entrar en el Conservatorio hubiese seguido sus campañas de concertista, tan brillantemente empezadas; si en lugar de dedicarse a la enseñanza, para bien de ésta y de la juventud aleccionada por maestro tan insigne, hubiera seguido logrando aplausos como virtuoso, hubiera obtenido mayor provecho, triunfando allí donde se presentase.

Pero como dice en su discurso de contestación el ilustre académico y compositor don Emilio Serrano, Tragó concertista, nos hubiera hecho exclamar. “Ese artista tan festejado es español”. Y ahora diremos, y quiera Dios que sea durante muchos años, para bien del Arte: “Esos grandes pianistas que pueblan España y otros que en el extranjero viven son discípulos del sabio maestro que se llama D. José Tragó.

La cultura artística del Sr. Tragó es admirable, y si bien sus aficiones principalmente se encaminaron al estudio del piano, posee generales, profundos y envidiables conocimientos en el arte musical.

El discurso leído en la recepción es una obra digna de la fama del profesor del Conservatorio [...]<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Miquis, Alejandro: “Academia de Bellas Artes. Recepción de Tragó”, *El Diario Universal*, año V, nº 1527, domingo 7-IV-1907

<sup>17</sup> *El Heraldo de Madrid*, año XVIII, nº 5975, domingo 7-IV-1907

El diario *España Nueva* dedica un extenso comentario a la recepción académica de Tragó, pues realiza un resumen bastante exhaustivo del discurso pronunciado por el pianista. Valora la labor que Tragó ha hecho a lo largo de los años en el Conservatorio de Madrid como profesor de una amplia escuela de pianistas y elogia la erudición demostrada por el músico en la exposición de las ideas de su discurso.

“Esta tarde, a las tres, se ha celebrado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando sesión pública, bajo la presidencia del Sr. Ferrant, con objeto de dar posesión al eminente pianista D. José Tragó de la plaza de académico de número, para la cual fue elegido en junta extraordinaria de 11 de enero de 1904.

El Sr. Tragó es una de las reputaciones más sólidamente fundadas con que contamos en España, y su ingreso en la Academia era reclamado hace tiempo por todos los aficionados a la música.

El Sr. Tragó es, además de artista preeminente, un maestro de indiscutible mérito. Él ha educado un sinnúmero de pianistas, algunos de los cuales están llamados a figurar pronto entre los músicos de indiscutible mérito.

No es, pues, de extrañar que el salón de la Academia ofreciera esta tarde un aspecto animadísimo, y que la concurrencia tributase al maestro, con sus aplausos, su testimonio inequívoco de admiración y respeto. [...]

Contestó al recipiendario el Sr. D. Emilio Serrano, recordando los indiscutibles méritos del Sr. Tragó y haciendo algunas observaciones acerca de la música francesa, italiana y tedesca.

Acabada la lectura, el presidente impuso al recipiendario la medalla de académico, dándose por terminado el acto.

El Sr. Tragó ha recibido numerosas felicitaciones por su ingreso en la Academia de San Fernando”<sup>18</sup>.

## 8.2. La labor de José Tragó como Académico de Bellas Artes.

Trascurridos diez años desde su nombramiento como Académico de Número, José Tragó interviene en la admisión del nuevo académico D. Manuel Manrique de Lara y Berry. Manrique de Lara había sido elegido académico de número de la clase de profesores en 1910, para ocupar la vacante de la sección de música surgida por el fallecimiento de José M<sup>a</sup> Sbarbi<sup>19</sup>. Sin embargo su recepción no se celebraría hasta el 27 de mayo de 1917.

---

<sup>18</sup> *España Nueva*, año II, n° 331, domingo 7-IV-1907

<sup>19</sup> “Acta de la sesión celebrada el 30 de mayor de 1910.

Sres. Zubiaurre. P<sup>te</sup>. Bretón, Serrano Fatigati, Serrano y Ruiz, Fernz. Gramal. Roda. Larregla. Tragó. Garrido (Secret<sup>o</sup>)

Reunidos los Sres. Expresados al margen y con la lectura del acta de la sesión anterior que fue aprobada di cuenta de la misma propuesta presentada optando a la plaza de Académico de número de la clase de Profesores vacante en esta Sección por fallecimiento del Sr. D. José María Sbarbi.

Hállase formulada dicha propuesta a favor del Sr. D. Manuel Manrique de Lara y Berry y autorizada con las firmas de los Sres. D. Cecilio de Roda, D. Antonio Muñoz Degraín y D. Joaquín Larregla.

Leída la hoja de méritos del candidato y después de un detenido examen de la misma y de la discusión habida al efecto, acordó la Sección se manifieste a la Academia que el referido señor D. Manuel Manrique de Lara reúne las condiciones que previenen los estatutos y Reglamento.



El discurso que pronunció el nuevo académico trató sobre los *Orígenes literarios de la Trilogía Wagneriana*. Las palabras pronunciadas por Manuel Manrique de Lara recibieron la contestación del ya veterano Académico José Tragó<sup>20</sup>. En su contestación el pianista narra cómo había colaborado en el mismo concierto donde Manrique de Lara presentó por primera vez su obra musical: *La Orestiada*, integrada por tres poemas cíclicos. Este concierto había tenido lugar el 13 de abril de 1890 en el Teatro del Príncipe Alfonso. En él participaban la Sociedad de Conciertos dirigida por Tomás Bretón, que interpretó la obra de Manrique de Lara en la primera sección, y José Tragó, cuya intervención tuvo lugar en la segunda y tercera parte de la sesión. Tragó menciona cómo la primera felicitación que recibió el novel compositor en aquel concierto fue la suya. Además fue el pianista quien impulsó a Manrique de Lara a que venciese su timidez y saliese de entre los profesores de la orquesta a recibir los aplausos del público. El propio Manrique de Lara hace referencia en su hoja de méritos artísticos a la interpretación de *La Orestiada* por la Sociedad de Conciertos en 1890, 1894 y 1896<sup>21</sup>.

---

Y no habiendo más asuntos de que tratar el Sr. Presidente levantó la sesión de que como Secretario certifico. (Firma: Antonio Garrido)” Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>20</sup> Ver apéndice de documentos.

<sup>21</sup> Hoja de méritos del Sr. D. Manuel Manrique de Lara y Berry.

El acuerdo de la Academia estableciendo que las que ejercen una profesión distinta de la artística y son autores de obras de arte, solo pueden aspirar a plazas de Académicos profesores, hace que pueda aspirar a la vacante que existe en la Sección de Música por fallecimiento de D. José M<sup>a</sup> Sbarbi. Don Manuel Manrique de Lara y Berry, Capitán de Infantería de Marina.

Sus méritos de carácter artístico son los siguientes:

1º Autor de una Trilogía musical titulada “La Orestiada” ejecutada por la Sociedad de Conciertos, con general aplauso en el Príncipe Alfonso, los años 1890, 1894 y 1896.

2º Autor de una Zarzuela en tres actos “El ciudadano Simón”, estrenada con éxito, en el teatro circo de Price en 1901.

3º Autor de un Cuarteto en *mi bemol*, estrenado en 1905 por el Cuarteto Francés y ejecutado nuevamente por el Cuarteto Vela en los años 1909 y 1910.

4º Sinfonía en *mi menor*. Scherzo ejecutado por la Sociedad de Conciertos en 1893, inéditos.

5º De su ópera española inédita “Rodrigo Díaz de Vivar”, ha ejecutado la Orquesta Sinfónica dos importantes fragmentos en los años 1907, 1908 y 1909.

5º [sic] Nombrado jurado en el Conservatorio

6º En conciertos de carácter benéfico ha dirigido en varias ocasiones la orquesta de la Sociedad de Conciertos., y la Sociedad coral Santa Cecilia formada por personas de la alta Sociedad madrileña.

7º Autor de gran número de artículos sobre crítica musical publicados en varios periódicos, especialmente en “El Mundo” donde actúa como crítico desde 1907.

Por mismas en esta enumeración a los méritos de carácter artístico-musical, se omite cuanto se refiere a otros de distinto carácter artístico, así como los que se relacionan con la profesión militar del interesado. Madrid 20 de mayo de 1910”. Esta hoja de méritos artísticos es acompañada por otra en la que figuran los servicios de carácter militar de Manrique de Lara y las condecoraciones del académico. Expediente de Manuel Manrique de Lara (Signatura 278-3/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Seguidamente Tragó explica la trascendencia del apellido Manrique de Lara en la historia y en la literatura española. Nombra a literatos como Gómez Manrique y Jorge Manrique. Recuerda la valerosa contribución que como militares realizaron tanto el General Manrique de Lara, padre del Académico, como su hijo en la guerra de 1898 contra Estados Unidos. Debemos tener en cuenta que Manuel Manrique de Lara compaginaba por aquel entonces su labor compositiva y de crítico musical con una brillante carrera militar, en la que ostentaba en el momento de su nombramiento como Académico el rango de Coronel de Infantería de Marina.

Más adelante Tragó evoca los años de formación de Manrique de Lara como único discípulo de Chapí. Rememora el magisterio de Chapí en todos los secretos del contrapunto y la instrumentación, y en la inculcación de tres grandes modelos: Bach, Beethoven y Wagner. Por último, tras elogiar la labor de Manrique de Lara como difusor del arte wagneriano, Tragó dedica un sentido recuerdo a su compañero ya fallecido Ruperto Chapí:

“[...] Antes de terminar, aún quiero, abusando de vuestra paciencia dedicar un recuerdo lleno de admiración y de cariño a Ruperto Chapí, al amigo de mi juventud, al hombre bueno, al cerebro portentoso, al alma llena de facetas y cambiantes [...] Un eminente maestro que, por espacio de muchos años se sentó entre vosotros, me decía en cierta ocasión las siguientes palabras que han quedado grabadas en mi alma: -“¡Cuando Chapí se pone a escribir música, no compone, decreta! [...]”<sup>22</sup>.

En su ceremonia de recepción académica Manrique de Lara recibió la Medalla número 19. La prensa nos ofrece algunos detalles sobre el desarrollo de la sesión. El periódico *ABC* nombra algunos de los académicos concurrentes al acto y menciona los aplausos que obtuvieron los discursos tanto del nuevo académico como el de Tragó.

“La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró ayer sesión pública y solemne para recibir al nuevo académico D. Manuel Manrique de Lara. Presidió el Sr. Avilés, viéndose entre la numerosa concurrencia a los académicos Sres. Serrano Fatigati, Esteban Lozano, Serrano Ruiz, Vera, Ricardo Velázquez Bosco, Tomás Bretón, Enrique María Repullés y Vargas, José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure, Antonio Garrido, Luis de Landeche, Joaquín Larregla, Luis Menéndez Pidal, José Garnelo, José J. Herrero, Marceliano Santa María, Miguel Ángel Trilles, Pedro Fontanilla y Manuel Zabala. El recipiendario leyó un interesante trabajo acerca de los “Orígenes literarios de la trilogía wagneriana”, haciendo un notabilísimo estudio de la portentosa labor de Wagner.

---

<sup>22</sup> Tragó Arana, José: *Contestación al Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la Recepción pública de D. Manuel Manrique de Lara y Berry*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina, 1917, p. 39.

Le contestó en nombre de la Corporación, el insigne pianista Sr. Tragó, que, como el nuevo académico, fue muy aplaudido”<sup>23</sup>.

Encontramos también una referencia a este evento en la revista musical *Música Álbum*. En esta reseña además de mencionar algunos de los nombres de los concurrentes, se elogia el notable discurso que escribió el compositor para la ocasión, y la brillante contestación que al mismo realizó Tragó.

“[...] El Sr. Manrique de Lara- al que contestó el Sr. Tragó con gran brillantez y competencia- leyó un notabilísimo discurso, digno de su cultura, de su talento y de su historia profesional. Después de rendir un sentido homenaje a su antecesor Sbarbi, a Menéndez Pelayo y a Chapí, para el que tuvo frases admirables de unción y cariño, desarrolló con supremo acierto el tema “Orígenes literarios de la trilogía wagneriana.”

El Sr. Manrique de Lara que, como todos saben, además de compositor esclarecido es un literato de singulares méritos, ha escrito una disertación admirable”<sup>24</sup>.

El nombramiento de Tragó como Académico de la Sección de Música le obligaba a cumplir con una serie de deberes que también realizaban los demás miembros de la Sección. Los académicos debían asistir a las juntas de la Sección de Música que se celebraban periódicamente en la corporación. En ellas los miembros llevaban a cabo diferentes actividades, como designar individuos de la académica para que tomaran parte en los tribunales de oposiciones de la Escuela Nacional de Música. La Sección de Música solicitaba a sus miembros que realizasen informes sobre libros, composiciones, métodos de enseñanza musical, nuevos inventos musicales, de los que debían manifestar su valor artístico. Los individuos de la sección musical también debían mostrar su parecer sobre la concesión de pensiones para los compositores españoles en la Academia de Bellas Artes en Roma, o sobre las solicitudes de subvenciones realizadas por diversas entidades. Era frecuente que los miembros de la academia redactasen informes en los que manifestasen su beneplácito o su desaprobación para la concesión de distinciones como la orden civil de Alfonso XII o la Gran Cruz de Alfonso XII, solicitadas asiduamente por personas de relevante trayectoria en el mundo musical. Los académicos también debatían sobre las propuestas presentadas de los nuevos aspirantes a académicos. En las juntas, la sección designaba un ponente que realizaba un informe sobre estas cuestiones. El informe se exponía en posteriores reuniones y una vez leído la Sección de Música se pronunciaba sobre el tema tratado. Tragó fue designado para realizar estos informes en varias ocasiones, aunque durante el periodo que el pianista

---

<sup>23</sup> *ABC*, año XIII, nº 4357, lunes 28-V-1917, p. 12

<sup>24</sup> *Música Álbum*, “Recepción académica”, año I, nº 11, 1-VI-1917, p. 6

fue Académico, la junta solía nombrar habitualmente a Cecilio de Roda, Emilio Serrano, Pedro Fontanilla o Miguel Salvador.

Una de las primeras actividades que debe realizar Tragó dentro de la Academia es la de mostrar su opinión sobre la obra del compositor Rogelio Villar titulada *Canciones Leonesas*. En 1907 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes remitió una instancia de Rogelio Villar en la que solicitaba que la corporación realizase un informe sobre el mérito de la referida obra. Aunque la ponencia fue encomendada a Cecilio de Roda, otros miembros de la academia como Tragó, Bretón y Larregla, contribuyeron acreditar con su parecer el valor artístico de la obra. Esta es la opinión que emite Tragó sobre la composición, la cual se encuentra junto con las de Bretón, Arín y Larregla precediendo el primer tomo de las *Canciones Leonesas*.

“DEL MAESTRO TRAGÓ

*Profesor de piano del Conservatorio Nacional de Música.*

He tenido mucho gusto en recibir y examinar detenidamente las *Canciones Leonesas*.

Todas son muy interesantes en general y muy digna de encomio y alabanza en particular la manera ingeniosa con que el autor ha sabido presentarlas; los giros rítmicos que ha empleado según el carácter especial de cada una; la armonía rica y variada con que ha sabido darles vida e interés grandísimo, sin que perdieran la sencillez y el encanto del *lied* popular, cuya interpretación exige una gran poesía, mucha gracia, etc., no exenta del *tempo rubato* tan peculiar en esta clase de composiciones, donde se revela, por decirlo así, el alma del pueblo. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, envío al autor mi enhorabuena más sincera”<sup>25</sup>.

Estas favorables opiniones contribuyen a que Cecilio de Roda haga constar en su informe, el valor artístico del trabajo de Rogelio Villar.

“[...] Preceden al primer libro de estas “Canciones leonesas” unos párrafos suscritos por los maestros don Tomás Bretón, don Valentín de Arín, Don José Tragó y Don Joaquín Larregla: al libro segundo, un más extenso artístico del maestro don Ruperto Chapí. Todos elogian unánimemente la obra aplaudiendo la distinción y audacia de la armonía, la forma nueva y original con que están presentadas las composiciones, la ingeniosa manera adoptada por el autor, la variedad rítmica verdaderamente admirable que en las canciones se manifiesta, el fino instinto y arte superior del señor Villar, lo espontáneo y delicado del trabajo; y todos convienen también en sumar a estos méritos del artista el valor documental de la colección en la que se han recogido hasta cincuenta cantos populares de la región leonesa.

Estos elogios tributados individualmente al trabajo del Señor Villar por los académicos Sres. Bretón, Tragó y Larregla y por maestros tan eminentes como los Sres. Chapí y Arín,

---

<sup>25</sup> Villar, Rogelio: *Canciones Leonesas*. La partitura fue donada por José Tragó a la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. En su primera página contiene la dedicatoria manuscrita de Rogelio Villar a Tragó en la que constan las siguientes palabras: “Al eminente artista D. José Tragó en testimonio de admiración y agradecimiento. El Autor”.

bastarían en rigor, para fundar este informe, dejándole reducido a parafrasear y comentar lo ya dicho por ellos con tanto acierto [...]”<sup>26</sup>.

En las misma fechas se remite una orden en la que se dispone que la Sección de Música informe sobre el *Método completo de Canto* del que era autor el Académico el Marqués de Alta Villa (Ramiro de la Puente y González Naudín). La Sección se excusó de dar informe, ya que tratándose de la obra de un compañero podía dudarse de la objetividad del dictamen por motivos de amistad o compañerismo. Tragó no participó en la elaboración de algún informe o juicio sobre esta obra, pero conservaba en su biblioteca particular un ejemplar de la misma dedicada por el autor con las siguientes palabras: “A su distinguido amigo y compañero D. José Tragó, recuerdo de su affmo. El Marqués de Alta Villa”<sup>27</sup>.

En 1908 la Sección de Música propuso a Tragó, junto a Joaquín Larregla y Fernández Grajal para que formasen parte del Tribunal de oposiciones a la plaza de pensionado en la Academia de Bellas Artes en Roma. Estos académicos integrarían el tribunal junto a Amadeo Vives, Vicente Arregui y Antonio Sarolá, personas ajenas a la corporación, que habían sido designadas por el Ministro de Estado<sup>28</sup>. En 1916 Tragó vuelve a ser miembro de un jurado. En esta ocasión la Academia abrió un concurso para premiar un *Himno a Cervantes* para coros y banda con motivo de la celebración del tercer centenario de su muerte. La Sección de Música designó como jueces de este concurso a los académicos Larregla, Tragó y Fontanilla.

Otra de las actividades que Tragó realizó en la Academia fue la de apoyar las candidaturas de algunos aspirantes a académicos. En 1909 Tragó suscribe la propuesta realizada a favor de Valentín Arín para formar parte de la academia. Valentín Arín era en aquellos años compañero de Tragó en la escuela de Música y Declamación, en donde ejercía como profesor numerario de la clase de armonía. La propuesta de Arín también fue respaldada por los académicos Cecilio de Roda y Antonio Garrido<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Informe de Cecilio de Roda en respuesta a la instancia de Rogelio Villar remitida por el Secretario del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. *Informes y Dictámenes de la Sección de Música 1875-1907*, (Legajo 85-3/4). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>27</sup> El ejemplar de este Método de Canto forma parte del legado Tragó de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid

<sup>28</sup> Acta de la sesión celebrada el día 30 de septiembre de 1908. Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>29</sup> Expediente de Valentín Arín. Académicos de número 1891-1912. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Años más tarde, en 1918, Tragó apoya la candidatura de su antiguo alumno Miguel Salvador, con el objeto de ocupar la vacante surgida a la muerte de Enrique Serrano Fatigati. La propuesta de este conocido musicógrafo es suscrita también por los académicos Elías Tormo y Antonio Fernández Bordás. En una primera votación se presentan cinco candidaturas. La propuesta ganadora es la de Luis Calpena y Ávila, mientras que la de Miguel Salvador fue la siguiente más votada. Sin embargo Luis Calpena no pudo llegar a tomar posesión de la plaza de académico, y en 1921 se nombra a Miguel Salvador miembro de la corporación<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> “Acta de la sesión celebrada el día 13 de abril de 1918

Señores: Bretón (P<sup>te</sup>). Serrano y Ruiz. Larregla. Tragó. Herrero. Tormo. Fontanilla. Fernz. Bordás. Manrique de Lara. Garrido (Secret<sup>o</sup>) [...]

Manifisté que por decreto marginal del Sr. Director de esta Real Academia habían sido remitidas a la Sección para los efectos reglamentarios las propuestas y solicitudes presentadas optando a la plaza de Académico de música vacante en la Sección por fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Enrique Serrano Fatigati, que son las siguientes:

1<sup>a</sup> Propuesta a favor del Sr. D. Luis Calpena y Ávila autorizada con las firmas de los Sres. Serrano, Garrido y Larregla.

2<sup>a</sup> Propuesta formulada a favor de D. Gustavo Ruiz de Grijalba, Marqués de Grijalba suscrita por los Sres. Muñoz Degraín, Fontanilla y Manrique de Lara.

3<sup>a</sup> Propuesta que suscriben los Sres. Tormo, Tragó y Fernández Bordás a favor del Sr. D. Miguel Salvador y Carreras.

4<sup>a</sup> Solicitud de D. José del Castillo y

5<sup>a</sup> Solicitud de D. Rafael Doménech.

Tanto las propuestas como las solicitudes presentadas están acompañadas de las hojas de méritos de los aspirantes.

Inmediatamente se procedió al examen de las hojas de méritos presentadas por los aspirantes y después de una amplia discusión en la que tomaron parte todos los Sres. presentes se acordó hacer presente a la Academia que los cinco aspirantes reúnen las condiciones exigidas por los Estatutos y Reglamento de esta Corporación para ser Académico de número y los clasifica por el orden siguiente:

1<sup>er</sup> lugar. Sr. D. Luis Calpena y Ávila

2<sup>o</sup> id. Sr. D. Miguel Salvador y Carreras

3<sup>o</sup> id. Sr. D. Gustavo Ruiz de Grijalba, Marqués de Grijalba.

4<sup>o</sup> id. Sr. D. Rafael Doménech.

5<sup>o</sup> id. Sr. D. José del Castillo Soriano

Y no habiendo más asuntos de que tratar el Sr. Presidente levantó la sesión de que como Secretario certifico. [Firmado] Antonio Garrido”. Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

“Acta de la sesión celebrada el día 28 de marzo de 1921

Señores: Bretón (P<sup>te</sup>). Serrano y Ruiz. Larregla. Herrero. Fontanilla. Fernz. Bordás. Garrido (Secret<sup>o</sup>)

[...] Después di cuenta de que por decreto marginal del Sr. Director de la Academia y a los efectos reglamentarios se había recibido en la Sección una propuesta formulada a favor del Sr. D. Miguel Salvador y Carreras, autorizada con las firmas de los Sres. Tormo, Tragó y Fernández Bordás optando a la plaza de Académico de número de la clase de no Profesor que existe en la Sección por fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Enrique Serrano Fatigati y del Sr. D. Luis Calpena que no llegó a tomar posesión de su plaza de número. Examinada la hoja de méritos que acompaña a la propuesta, la Sección acordó hacer presente a la Academia que el Sr. D. Miguel Salvador y Carreras reúne las condiciones exigidas por los Estatutos y el Reglamento de este Cuerpo artístico para ser elegido Académico de número, con lo cual se levantó la sesión de que como Secretario certifico. [Firmado] Antonio Garrido”. Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En 1922 Tragó suscribe junto a Tomás Bretón y Emilio Serrano la propuesta para Académico de número de Enrique Fernández Arbós<sup>31</sup>. La candidatura de Arbós se presentaría junto a la de Bartolomé Pérez Casas con el objeto de cubrir la vacante de Fernández Grajal. Tras las pertinentes deliberaciones de los miembros de Academia, Arbós es elegido Académico el 18 de diciembre de 1922, tomando posesión de su plaza el 23 de diciembre de 1924. El violinista y director de orquesta ocuparía el cargo hasta 1939, fecha de su fallecimiento. Resulta comprensible que Tragó apoyase esta candidatura de Fernández Arbós, ya que entre los dos músicos existía una relación profesional y de amistad desde hacía muchos años. El propio Arbós constata en su hoja de méritos presentados a la academia, la labor que realizó junto a Tragó al fundar la Sociedad de Música Clásica di Camera: “Fundada con Don José Tragó la Sociedad de Cuartetos, dando a conocer las obras de la última época de Beethoven y muchos de los clásicos románticos, Schubert, Schumann, Brahms, etc”<sup>32</sup>.

El 27 de febrero de 1929 fallece el Académico Manuel Manrique de Lara y Berry. Se propuso para cubrir esta vacante la candidatura de Manuel de Falla, uno de los discípulos predilectos de Tragó, con el que pianista había conservado a través de los

---

<sup>31</sup> “Acta de la sesión celebrada el día 4 de diciembre de 1922. [...] El Secretario que suscribe dio cuenta de haber presentado dos propuestas optando a la plaza de Académico de número de la clase de profesor vacante en la Sección por fallecimiento del Sr. Fernández Grajal y renuncia del electo Sr. Jiménez, formuladas a favor del Sr. D. Enrique Fernández Arbós firmada por los Sres. Bretón, Serrano y Ruiz y Tragó, y otra formulada a favor del Sr. D. Bartolomé Pérez Casas autorizada con las firmas de los Sres. Tormo, Álvarez y Salvador.

La Sección acordó reunirse de nuevo el próximo pasado día 11 para emitir el correspondiente informe que fue encargado de redactar el Sr. Manrique de Lara [...]”. Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

“Acta de la sesión celebrada el día 11 de diciembre de 1922.

Sres. Bretón (P<sup>te</sup>). Serrano y Ruiz. Larregla. Tragó. Herrero. Fontanilla. Tormo. Fernz. Bordás. M. de Lara. Salvador. Garrido (Secret<sup>o</sup>)

Bajo la presidencia del Excmo. Sr. D. Tomás Bretón y con asistencia de los Sres. cuyos nombres se expresan al margen se constituyó esta Sección el día once de diciembre de mil novecientos veintidós a las cinco de la tarde. [...]

El Sr. Manrique de Lara dio lectura del informe acerca de las propuestas presentadas a favor de los Sres. D. Enrique Fernández Arbós y D. Bartolomé Pérez Casas, optando a la plaza de Académico de número, vacante en esta Sección por fallecimiento del Sr. D. Tomás Fernández Grajal y de la renuncia presentada por el electo Sr. D. Jerónimo Jiménez. El ponente manifiesta en su informe que después de examinar con todo detenimiento las hojas de méritos de los aspirantes considera que ambos Sres. reúnen las condiciones necesarias para ser Académico de número y los clasifica por el orden de méritos siguiente.

1<sup>er</sup> lugar. Sr. D. Enrique Fernández Arbós

2<sup>o</sup> id. Sr. D. Bartolomé Pérez Casas

La Sección aprobó dicho dictamen y acordó someterlo a la aprobación del pleno de la Academia en la sesión que la misma celebrará en el día de mayo [...]Libro de Actas de la Sección de Música 1902-1927. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>32</sup> Hoja de méritos y servicios de Enrique Fernández Arbós. Expediente de Fernández Arbós (Signatura 269-14/5) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

años una profunda amistad. Tragó suscribe la candidatura de Falla junto con el Duque de Alba y Miguel Salvador. Se presenta también a la Academia una propuesta a favor de Conrado del Campo, abalada por Emilio Serrano, Antonio Fernández Bordás y Bartolomé Pérez Casas.

“Los Académicos que suscriben tienen el honor de presentar para la vacante producida en la Sección de Música por el fallecimiento del Excm<sup>o</sup>. e Il<sup>tm</sup><sup>o</sup> Sr. Don Manuel Manrique de Lara, al insigne compositor Don Manuel de Falla cuya lista de merecimientos se acompaña. Los que suscriben hacen constar la aceptación de su apadrinado en caso de que resultara elegido.

Madrid veinticuatro de marzo de mil novecientos veintinueve.

[Firmado] Alba, José Tragó, Miguel Salvador”<sup>33</sup>.

Dada la amistad que existía entre Manuel de Falla y Conrado del Campo, ambos candidatos decidieron retirar sus propuestas para no perjudicarse mutuamente. A partir de entonces comienza un proceso que dura varios meses. Algunos miembros partidarios de la candidatura de Conrado del Campo, entre ellos Castell, presionan a Falla por medio de cartas para que éste precise su determinación de renuncia. Estas circunstancias suscitan los ruegos de Falla para que Tragó retire junto con los otros dos socios su propuesta. Finalmente Falla formaliza su renuncia por medio de un escrito que envía al Conde de Romanones, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1910 hasta 1949. En él dedica unas palabras de admiración hacia su querido maestro José Tragó.

“Granada, 4 de abril de 1929

Excmo. Sr. Conde de Romanones.

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Madrid.

Muy distinguido Señor mío:

Cumplo gustosísimo el deber de dirigirme a usted, Sr. Presidente, para rogarle reciba personalmente y transmita a toda la Academia el testimonio de mi gratitud profunda por la simpática acogida que dispensó a la propuesta de mi candidatura. En cuanto a los que me honraron presentándola, no tengo que asegurar a usted cuan honda es la gratitud que les guardo y les guardaré siempre. A mi ilustre amigo el Excmo. Sr. Duque de Alba, que ha añadido una nueva y grande prueba de amistad a las muchas con que ya me había honrado, a mi maestro admirable don José Tragó, a quien tanto debo y a quien profeso una inquebrantable y ferviente devoción; a don Miguel Salvador, mi viejo fraternal amigo, cuya grande y constante labor en beneficio de nuestro Arte reclama tan vivo reconocimiento, y a quien me une el más grande y ejemplar afecto que en este caso su actuación confirma.

Circunstancias de usted bien conocidas (no querer en modo alguno entorpecer el paso a un querido y admirado compañero por cuyo triunfo hago votos fervientes) me obligaron a suplicar encarecidamente a dichos señores y amigos queridísimos que retiraran su propuesta. No amengua esto en nada la gratitud que a ellos y a ustedes debo y que me

---

<sup>33</sup> Expediente de Manuel de Falla y Matheu. (Signatura 98-6/6). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



complazco en manifestarle, rogándole nuevamente la transmita a esa Corporación de tan ilustre abolengo y cuyos destinos han sido a usted tan felizmente encomendados. Tengo mucho honor en ofrecerme de usted, Sr. Presidente, como su muy atento y devoto servidor  
q. b. s. m.  
Manuel de Falla  
Alhambra  
GRANADA”<sup>34</sup>.

Uno de los inconvenientes que entorpecían la candidatura de Falla, era que no tenía residencia fija en Madrid. Esta solía ser una condición para ser miembro de la Academia. En el expediente de Manuel de Falla encontramos una instancia en la que se citan los artículos 77 y 78 del Reglamento de la Academia, a los que las candidaturas presentadas debían ajustarse.

“Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Esta Real Academia ha acordado proveer una plaza de Académico de número que se halla vacante en la Sección de Música por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Manuel Manrique de Lara y Berry.  
Las condiciones exigidas para optar a ella están consignadas en los siguientes artículos del Reglamento.  
Artículo 77. Para ser académico de número se requieren las circunstancias siguientes.  
1º Ser español  
2º Siendo artista de profesión haberse distinguido por sus creaciones artísticas o por la publicación de obras didácticas de utilidad reconocida o haberse acreditado en la enseñanza de los estudios superiores en las Escuelas del Estado  
3º Tener su domicilio fijo en Madrid.  
Artículo 78. Para figurar como candidato aspirante a la plaza de Académico de número se necesita que preceda, o solicitud del interesado o propuesta firmada por tres académicos con el dese cuenta del Director debiendo consignarse siempre con la claridad conveniente los méritos y circunstancias en que se funda la petición o propuesta.  
En este segundo caso deberá constar así mismo la voluntad por parte del interesado de aceptar el cargo.  
En su consecuencia y con arreglo a las demás prevenciones de los Estatutos y Reglamento queda abierta en esta Secretaría general la admisión de propuestas y solicitudes hasta el día 25 del corriente mes de marzo a las doce de la mañana.  
Madrid 5 de marzo de 1929  
El Secretario general”<sup>35</sup>.

A pesar de que la candidatura de Falla no cumplía con todos los requisitos exigidos en el Reglamento, Tragó explica a Falla que la cuestión referente a tener un domicilio fijo en Madrid no se ha tenido en cuenta en otras ocasiones, ya que existe un caso en otra sección de un académico que vive en París. Además Tragó trasmite epistolarmente a Falla la opinión del Conde de Romanones sobre esta cuestión. Romanones había dicho

---

<sup>34</sup> Expediente de Manuel de Falla y Matheu. (Signatura 98-6/6). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>35</sup> Expediente de Manuel de Falla y Matheu. (Signatura 98-6/6). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

en privado que hombres como Falla podían pertenecer a la institución sin que asistieran a las juntas, porque hombres de esa altura honraban a la Academia.

Posteriormente se realiza una segunda convocatoria de candidaturas. Tragó, el Duque de Alba y Miguel Salvador vuelven a presentar una nueva propuesta a favor de Manuel de Falla, mientras que la candidatura de Conrado del Campo se retira. La sección vota por unanimidad a Falla que resulta elegido académico en la sesión del 13 de mayo de 1929, aunque no llegará nunca a tomar posesión. Dos años más tarde, Conrado del Campo sería elegido Académico. Su ceremonia de recepción tendría lugar el 26 de junio de 1932.

A continuación presentamos algunas de las cartas y telegramas que se escribieron José Tragó y Manuel de Falla, referentes a la controvertida candidatura del compositor. La correspondencia sobre este asunto dura aproximadamente tres meses: desde la renuncia de Falla en marzo hasta su elección en mayo.

[28-3-29] (Según datación del Archivo Manuel de Falla de Granada)

“Madrid Diferido

José Tragó

Serrano 5

Honradísimo profundamente por propuesta Academia ruégole encarecidamente sea retirada para no entorpecer elección Conrado Oblígame hacerlo cartas recibidas pidiéndome precise actitud Telegrafío igualmente Duque de Alba Miguel Salvador así como firmantes cartas antedichas agradecidísimo abrázole FALLA

Antequeruela Alta, 11”<sup>36</sup>.

[28-3-29] (Según datación del Archivo Manuel de Falla de Granada)

“Madrid Diferido

Miguel Salvador

Velázquez 7

Informánme presentación propuesta pidiéndome precise actitud dada propuesta Conrado y ello oblígame rogarte encarecidamente como también telegrafío Duque de Alba y maestro sea retirada la mía Así anunciolo firmantes cartas aludidas Abrazos MANUEL

Falla // Antequeruela Alta, 11”<sup>37</sup>.

“Madrid 29 de marzo de 1929

Mi muy querido amigo Manolito: a su debido tiempo recibí su cariñosísima carta de felicitación por el día de mi Santo, que tanto le agradezco por venir de V. a quien tanto quiero y admiro.

No le he contestado antes porque hace algún tiempo no me encuentro muy bien, pues mis nervios se han desatado, me encuentro bien y estoy bastante débil sin que nada me duela. No

---

<sup>36</sup> Telegrama de Falla a José Tragó. [28-III-1929] Archivo Manuel de Falla. Granada.

<sup>37</sup> Telegrama de Falla a Miguel Salvador. [28-III-1929] Archivo Manuel de Falla. Granada.

se lo diga V. a nadie, pero en secreto le diré que son ya 72 años, y hay que convenir que son muchos para un hombre solo. Así es que cuando me habla de ese proyecto que acaricia para dentro de algunos años me digo yo: ¿dónde estaré yo entonces?- sin duda alguna en un mundo mejor, si no he sido muy malo en este.

Ya lo creo que pasaría con gusto una temporada larga en Granada, y más teniéndole a V. en ese oasis de poesía, de historia, tradición y leyenda... ya lo creo! Ya veremos! Dejemos a Dios que todo lo puede, que disponga y no nos abandone!

Anoche a las 10 ½ próximamente recibí su muy cariñoso telegrama pidiéndonos retiremos nuestra propuesta para el puesto de la Academia, viéndose obligado a hacerlo (las cartas recibidas y para no entorpecer la elección de C. del Campo).

¡Ya quisiera yo conocer el nombre de los autores de esas cartas y su contenido! ¡Parece mentira a lo que se llega su modestia de V. se ha traducido en que no quería por ahora ser académico. Se ha invocado también el precepto reglamentario de que no tiene V. residencia fija en Madrid, pero eso también se hubiera arreglado si V. consentía en ello (pues sé [...] el caso de un señor (de otra Sección) que vive en París y sin residencia aquí, y de repente resultó que sí la tenía. Eso se hubiera arreglado. Eso que hoy es que el asunto lo hemos llevado mal desde el principio. No nos hemos puesto de acuerdo. Miguel, con su gran deseo, tal vez ha aseado demasiado y en todo se han apoyado los otros.

¡Qué asco me da la vida, querido amigo! Si pudiese hablar con Vd. Cuántas cosas le diría de las miserias de este bajo mundo. Claro está que todo lo que digo aquí es completamente reservado, pues todo lo que ha sucedido en nuestro asunto me disgusta mucho. En fin, por hoy no le canso más.

Mi mujer le saluda afectuosamente y su viejo amigo y admirador le quiere y le abraza siempre.

José Tragó”<sup>38</sup>.

“Granada, 31 de marzo 1929

Mi muy querido maestro:

Le escribo a escape y “a máquina” (perdónemelo) para ganar tiempo por la urgencia del caso y para que éste alcance el exprés, dejando para un próximo día el resto de mi contestación a su carta gratisima y estimadísima.

Ya sabrá usted por Miguel que las cartas en cuestión fueron de Castell y de Conrado del Campo. Ambos (después de anunciarme la presentación de “propuesta” con que tanto me han honrado ustedes) me dicen aproximadamente lo mismo, o sea que, por tener noticias de que yo había hecho manifestaciones en el sentido de no querer ser obstáculo para la elección de Conrado, me pedían que yo precisase mi actitud, y en vista de que Miguel (añadía Castell) se había negado a leerle la carta en que él- Castell- suponía que estaban esas manifestaciones. Conrado del Campo, en su carta (muy afectuosa por cierto) me hacía historia de su renuncia, en la elección anterior, a favor de la candidatura de Pérez Casas, añadiendo que dicha renuncia mereció la más simpática acogida por parte de la Academia.

Dadas estas cartas yo no tenía más que dos caminos a seguir: o contestar concretamente a las preguntas que en ellas se me hacían (cosa imposible en mí, puesto que ello hubiera significado una desautorización de la propuesta que debo al cariño y a la bondad de ustedes), o, como he hecho, rogar a ustedes encarecidamente que la retirasen para no entorpecer la elección de Conrado. Éste, como respuesta a mi telegrama, me pidió una conferencia telefónica, contestándole yo con el siguiente telegrama: “Lamentando imposibilidad asistir conferencia y temiendo pretendas retirarte, confirmote inquebrantable decisión reiterada amigos rogándoles retiren propuesta. Abrazos”.

Me he olvidado copiar ni primer telegrama, que fue así:

“Telegrafío excelentísimos queridos amigos presentaron propuesta rogándoles retirenla para no entorpecer tu merecidísima elección que vivamente deseo. Abrazo cordial”.

Este fue mi primer telegrama, y ahora mismo otro suyo que dice textualmente, contestando al penúltimo recibo copiado:

“Agradeciendo noble actitud tuya, pero visto rumbo apasionado toma asunto e insistencia en presentar tu candidatura, retiro la mía conforme proceder mío. Conrado”.

---

<sup>38</sup> Carta de José Tragó a Falla. 29-III-1929. Archivo Manuel de Falla. Granada.

En vista de esto me he decidido a acudir de nuevo a su muchísima bondad, querido maestro, poniendo toda mi esperanza en que usted convenza a Miguel de la necesidad de retirar mi candidatura.

Sólo en usted confío para conseguirlo, segurísimo como estoy de que usted estará de completo acuerdo conmigo en la necesidad de hacerlo. En mi último telegrama a Miguel le reiteraba mi ruego; su silencio y su carta de usted me hicieron suponer que lo atendería; pero lo que me dice ahora ese telegrama me hace temer mucho lo contrario, conociendo el carácter y el afecto de Miguel.

Las consecuencias serían muy tristes para mí, puesto que dado el rumbo y el carácter que va tomando el asunto, si la elección me fuese favorable yo tendría que renunciar a ella, claro está que con hondo sentimiento y con todas las más convincentes razones que lo justificaran. Pero, en fin, la renuncia se imponía...

De no hacerla, los resultados serían tremendos para le presente y para el porvenir. Se me tacharía cuando menos – y con razón- de haber faltado gravemente a mis deberes de compañerismo, y todo el bien que, modestamente pero de todo corazón, puedo o pudiera hacer, dada la fuerza de mis convicciones en ese sentido, se imposibilitarían en absoluto! Seguro estoy de que usted, maestro, está de completo acuerdo conmigo, y que Miguel, después de un sereno examen de la cuestión y dado su noble corazón, lo estará también. Pero para ello creo indispensable, repito, que usted, con la gran autoridad que todos acatamos, se lo haga ver así.

Y tengo que terminar, querido maestro, para no perder el primer correo-express, enviándole un efusivo abrazo con todo el cariño, admiración y gratitud que le debo.

A Conrado contesto con este telegrama: “Estimando agradecido significación actitud tuya, prevéngote ineficacia dad carácter inquebrantable de la mía. Manuel”.

Ya sé que el Duque de Alba está en Suiza; por eso no insisto con él en mi ruego. Supongo que le habrán reexpedido mi telegrama del jueves”<sup>39</sup>.

“Madrid 2 de Abril, 1929.

Mi muy querido amigo Manuel: a su debido tiempo recibí su carta urgente del día 31 del pasado mes de marzo.

Son tantas y de tanto peso las razones que en ella expone para mantener su actitud firme de renuncia; y más que las razones su gran delicadeza, que teniendo en cuenta todo ello anoche anuncié a los amigos de la sección de música (haciéndoles saber las razones que le obligaban a obrar [...] la propuesta presentada por nosotros quedaba retirada. Para ello y previamente celebré una entrevista en casa con Miguel Salvador.

Secundando y apoyando los deseos de Vd, traté de calmarle, de hacerle las reflexiones naturales y pertinentes al caso; diciéndole que a mí tampoco me halagaba ya presentarle a V. en estas condiciones, después de tantos dimes y diretes, tanta cartita, tanta oficiosidad y tanto lío, no, usted debe de entrar solo en aquella casa con todas las consideraciones y honores que merece. Tiene V. razón; en su caso yo hubiera hecho lo mismo.

Miguel, oídas mis razones y conociendo el sentido de la carta de V, amainó y se avino a lo que yo le decía; aunque saqué la impresión que su decisión (de V.) le produjo un verdadero disgusto. Tengo la seguridad, ahora bien, los otros señores debieron ser menos oficiosos para no ponerle en el trance de tener que adoptar la inquebrantable actitud que ha tenido que sostener. Eso no está bien.

Porque, vamos; si a un señor se le dice; yo me presenté más de una vez, y en la última me retiré para dejar el paso franco a un amigo. Por cierto que mi actitud fue muy bien vista y aplaudida por la Academia. Si a mí, en el caso de V. se me dice esto, aunque muy cariñosamente, yo haga lo que usted. Retirarme. Pero, muy en confianza, ¿a usted de parece eso delicado?-a mi, no.

Como ya le dije a Vd, ha habido muchas cosas, se ha hablado mucho. Muchas cartas, preguntas.. ¡qué se yo!

Por hoy termino. Otro día seguiré desarrollando el tema haciéndole más consideraciones.

Usted esté tranquilo, ya sabe lo que le quiere, le admira y abraza su viejo amigo

J. Tragó”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Borrador de carta de Manuel de Falla a José Tragó. 31-III-1929. Archivo Manuel de Falla. Granada.

<sup>40</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla. 2-IV-1929. Archivo Manuel de Falla. Granada.

“Madrid 12 de abril de 1929.

Mi muy querido amigo Manuel: con verdadero gusto, con placer y alegría recibí su cariñosa carta del día 4, sintiéndole ya más tranquilo por la solución dada al asunto, en sí tan sencillo, y embrollado al final por haber sido tan mal llevado por algunos.

Por cierto que en su carta dice que me agradece lo que yo me he interesado en lo referente al susodicho asunto; yo no he hecho nada, y si algo hice, mi querido amigo, fue por afecto y por justicia. Así pues, nada tiene que agradecerme. Me encuentro soberanamente recompensado con el hecho de que un hombre como usted me llame siempre, y tan cariñosamente, maestro. Mi mayor gloria es esa. Aparte de que mi maestría se redujo a poca cosa en los estrechos límites del teclado; y bien considerado, qué fácil y qué poco trabajo cuesta a los maestros lucirse cuando tropiezan con naturalezas, por su suerte, como la suya. ¡Qué fácil es entonces, repito, la labor del maestro! Ahora, que las naturalezas excepcionales son pocas. Por eso son excepcionales.

Pero volvamos a nuestro pleito. Miguel le escribe a V. una extensa carta, que me leyó, en la que hace la historia y desenvolvimiento del asunto. Creo que está bien expresado y sobre eso no tengo ya nada nuevo que decirle, sino que fuimos a nuestra junta de sección; que nosotros retiramos la propuesta a favor de V., y ellos retiraron la suya a favor de Conrado porque comprendieron sin duda que la presentación de su patrocinado en estas circunstancias no podía ser más desairada. Lástima grande que todo eso no lo hubieran visto antes.

En el pleno de la Academia se dio cuenta a la misma de la decisión de Vds. haciéndola constar en sentimientos de alta delicadeza que inspiraban la actitud de ustedes. A continuación se abrió una nueva convocatoria (un mes de término) para la presentación de nuevas solicitudes. Ahora veremos como se plantea esta nueva segunda parte, que ya nada tiene que ver con la primera.

Bordás dijo en una junta de sección que Conrado en esta nueva convocatoria no se presentaría. Veremos. [...]

El Conde de Romanones, recién llegado de Andalucía en donde el pobrecito acaba de adquirir una nueva finca en Castilleja (Sevilla), dijo en Privado que hombres como Falla, para ser académicos, no necesitaban ni de cédula de vecindad en Madrid, y que podrían entrar cuando quisieran en la corporación aún cuando no asistiesen a las juntas porque hombres de esa altura debían pertenecer a la Academia porque la honraban. Ya conoce, pues, la opinión del director de la casa.

Y ahora voy yo a explicarle la mía. Ya dije antes que no sé cómo se planteará este nuevo asunto, ni lo que dirán los otros señores. Nosotros hemos de dejarle a V. siempre en buen lugar. Lo que sí creo es que en esta nueva convocatoria, si no se presentase C. del Campo, creo que para V. la cuestión de delicadeza, de escrúpulos y de miramientos podría considerarse ya como cosa pasada y terminada puesto que el deseo de todos sería entonces dejarle (a V.) el paso libre con el beneplácito general.

No sé si me explico.

Ahora bien; si la cosa se plantea en la forma que yo digo, y si en esas condiciones se le hiciesen requerimientos para que ingresase V. en la Academia, creo que en ese caso debía aceptar.

Pues así como en la vez anterior estuvimos de acuerdo en la decisión que adoptó, y así se lo manifesté; en esta, ya digo, si se hiciesen ciertos requerimientos debería aceptar porque si bien en la otra ocasión fue un rasgo de extrema delicadeza, en la presente, la negativa podría interpretarse como algo de desaire a la Academia. Pero para esto es necesario que las cosas vengan como deben venir. Ya veremos y se lo comunicaremos.

Y por hoy no le canso más. Muchos saludos de mi mujer, y V. sabe le quiere siempre y le admira su viejo amigo José Tragó”<sup>41</sup>.

“Madrid 14 de mayo, 1929.

Mi muy querido amigo:

Recibí su última carta tan cariñosa como siempre, en la que nos decía que había esperado la contestación de Conrado más del tiempo prudencial y que por los tanto se encontraba ya libre de compromisos, miramientos y tantas cosas que al principio se originaron de esta cuestión.

---

<sup>41</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla. 12-IV-1929. Archivo Manuel de Falla. Granada.

Menos mal que le dejaron a Vd, en paz que es por donde debían de haber empezado y antes se hubiera terminado este asunto.

Nosotros, como ya sabrá, volvimos a firmar la propuesta como antes lo hicimos: el Duque de Alba, Miguel y yo, y anoche se hizo la votación, que no hubo tal votación, pues fue V. elegido unánimemente por aclamación. ¡Que sea muy enhorabuena!

Ahora tiene tiempo sobrado para ir pensando en su discurso, para cuando llegue el día de su recepción oficial. Anoche el Conde de Romanones estuvo muy bien muy oportuno en el asunto de Vd; pues yo le aseguro que desde que asisto a la Academia no he visto hacer una elección como la suya, pues aunque fuese solo un candidato como en la ocasión presente, siempre se hizo votación y ahora no.

Eso prueba lo que V. vale y la fuerza que manda. Una vez más y de todo corazón le envío mi más cordial y cariñosa enhorabuena.

Y nada más por hoy, mi querido amigo. Que disfrute muchos años el honor académico; saludos de mi mujer y un abrazo muy de verdad de su invariable viejo amigo y admirador.

José Tragó<sup>42</sup>.

Tragó ocupa la plaza de Académico de la Sección de Música hasta el 3 de enero de 1934, fecha de su fallecimiento. La Academia de Bellas Artes consagró una sesión a la memoria del desaparecido académico celebrada unos días más tarde del fallecimiento, el 8 de enero de 1934. En esta sesión, presidida por el Conde de Romanones, recordaron con sentidas palabras la figura de Tragó sus compañeros Joaquín Larregla, Miguel Salvador y Enrique Fernández Arbós. Larregla pronunció un discurso en el que recordaba los logros artísticos que Tragó había alcanzado a lo largo de su vida; Miguel Salvador evocó los tiempos en los que había sido discípulo de Tragó y por último Arbós elogiaba las virtudes de Tragó como músico y compañero artístico. Los periódicos madrileños recogen los momentos más significativos de esta sesión:

“[...] El Sr. Larregla, en nombre de la Sección de Música, pronunció un elocuente discurso, verdadero panegírico del insigne finado. Con frases palpitantes de emoción trazó una semblanza moral de Tragó como gran pianista, intérprete excepcional de los clásicos y románticos Bach, Beethoven, Schumann, Schubert, Liszt y Chopin. Recordó sus triunfos pianísticos en España y el extranjero, y de cuartetista con Monasterio y Arbós, entre otros, y sus trabajos incesantes y minuciosos como profesor del Conservatorio.

Al hablar de los que fue el ilustre Tragó como hombre resumió en tres admirables cualidades su manera de ser: humildad, sencillez y modestia.

Tragó, además de cultivar su cultura artística, inflamaba su espíritu en la admiración hacia San Francisco de Asís, de cuya devoción puede decir que hizo amor de sus amores. [...]

El Sr. Salvador evocó los tiempos en que fue discípulo de Tragó, y rindió al llorado maestro frases de admiración y afectos.

También el Sr. Arbós dedicó muy sentidas palabras al que fue su fraternal camarada en los comienzos de su carrera artística, y elogió las cualidades admirables de músico concienzudo y de caballero del glorioso maestro.

A propuesta del Sr. Garnelo se acordó estudiar un proyecto de velada artística en honor de los tres académicos recientemente fallecidos, Sres. Espina, Mérida y Tragó, y se levantó la sesión en señal de duelo<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla. 14 -V-1929. Archivo Manuel de Falla. Granada.

<sup>43</sup> La misma crónica aparece en diferentes periódicos: *ABC*, año XXX, nº 9567, martes 9-I-1934, p. 35. *El Heraldo de Madrid*, año XLIV, nº 14959, martes 9-I-1934, p. 2. *La Época*, año 86, nº 29349, martes 9-I-1934

La Academia recibió adhesiones de otras entidades y particulares como la de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. Esta corporación envía un comunicado a la Academia madrileña en la que informa que ha hecho constar en su acta el pesar por el fallecimiento de los académicos recientemente desaparecidos: Espina, Mérida, Tragó y Zabala<sup>44</sup>.

Otra de las adhesiones que recibe la Academia es la de Manuel de Falla. Tras enterarse de la muerte de su maestro, envía un telegrama al presidente de la Academia en el que manifiesta el dolor que le ha producido la noticia del fallecimiento y da el pésame a la corporación.

“RUÉGOLE RECIBA PERSONALMENTE Y TRANSMITA ACADEMIA MI MÁS PROFUNDO PÉSAME POR PÉRDIDA MI INOLVIDABLE EMINENTE MAESTRO TRAGÓ DE CUYO FALLECIMIENTO ACABAN INFORMARME, DEVOTOS SALUDOS: MANUEL FALLA”<sup>45</sup>.

Como muestra de gratitud ante estas manifestaciones, la viuda de Tragó remite un escrito a la academia. En él agradece especialmente a los académicos Larregla, Salvador y Arbós las palabras de recuerdo que tuvieron para su marido en la sesión celebrada tras su fallecimiento.

“Madrid 12 febrero 1934  
Señor Secretario General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Muy señor mío. Ruego a V. tenga a bien comunicar a esa Academia de Bellas Artes de San Fernando, la expresión de mi más profundo reconocimiento, por las manifestaciones de pésame y testimonios de sentimiento de esa Corporación con motivo del fallecimiento de mi marido José Tragó Arana (q.e.p.d.) y especialmente a los Académicos señores Larregla, Salvador y Fernández Arbós por las sentidas palabras pronunciadas en la sesión de la Academia del 8 de enero próximo pasado, de la que V. se sirve darme cuenta en su atento escrito fecha 9 del referido mes  
De V. afma  
Carmen R. Yáñez de Tragó”<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> “Esta corporación, en sesión reglamentaria últimamente celebrada, acordó por unanimidad, a propuesta del Sr. Presidente, hacer constar en acta, su profundo pesar, por el fallecimiento de los cuatro ilustres artistas, pertenecientes a esa Academia de Bellas Artes de San Fernando, Don Juan Espina Capo, Don José Ramón Mérida, Don Manuel Zabala y Don José Tragó (q.e.p.d.)

Al expresar a V. E. el más sentido pésame por tan irreparables pérdidas, le reiteramos el testimonio de nuestra respetuosa consideración.

Málaga 24 de Febrero de 1934. El Secretario general”. Expediente de José Tragó. (Signatura 278-6/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>45</sup> Expediente de José Tragó. (Signatura 278-6/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Para cubrir la vacante de Tragó se presentaron dos candidaturas. Una de ellas a favor de Moreno Torroba, firmada por Serrano, Castell y Marinas y otra a favor de Oscar Esplá, suscrita por Salvador, Del Campo y Fernández Bordás. Ambas propuestas fueron presentadas ante el pleno de la Corporación, obteniendo mayoría de votos la de Moreno Torroba<sup>47</sup>. Finalmente, en la sesión celebrada el 19 de febrero de 1934, Oscar Esplá retiró su candidatura y resultó elegido por unanimidad de 32 votantes Federico Moreno Torroba. La prensa informa sobre la elección de Moreno Torroba y la de otros miembros de diferentes secciones como el crítico de arte Méndez Casal, en las sesiones ordinaria y extraordinaria celebradas el 19 de febrero.

“En la Academia de Bellas Artes

Nuevos académicos y secretario general

Presididas por su director, conde de Romanones, celebró ayer esta Academia sesiones ordinaria y extraordinaria.

En la primera fueron leídas tres propuestas de nombres para cubrir la vacante de D. Manuel de Zabala. Las propuestas comprenden a tres arquitectos, que son los señores Bilbao (D. José), Muguruza y Cort.

Quedó aprobado un informe de la Sección de Música proponiendo al profesor D. Julio Francés para desempeñar la clase de viola en el Conservatorio Nacional de Madrid.

Se aprobaron las indicaciones hechas por el censor, atendiendo al ruego del tesorero, conde de Casal, escrupuloso hasta la exageración en el cumplimiento de sus deberes.

En la sesión extraordinaria fue elegido, por la unanimidad de 32 votantes, y proclamado académico de número, el señor Méndez Casal.

Al ir a procederse a la elección de académico de la Sección de Música, para cubrir la vacante del Sr. Tragó, se manifestó por uno de los firmantes de las propuestas del Sr. Esplá que, a ruegos de éste, quedaba retirada su candidatura.

Seguidamente, y también por la unanimidad de 32 votantes, quedó elegido académico de número D. Federico Moreno Torroba, que en el acto quedó proclamado como tal.

Finalmente, la Corporación eligió por papeletas sustituto de D. Manuel Zabala, como secretario perpetuo. De 30 votantes obtuvo D. José Francés 19 votos, y don Francisco Javier Sánchez Cantón, diez. Hubo una papeleta en blanco.

Quedó proclamado secretario el señor Francés<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Expediente de José Tragó. (Signatura 278-6/5). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>47</sup> Esta información la encontramos en la prensa madrileña en periódicos como *El Siglo Futuro*, año LIX, nº 17916, martes 6-II-1934; *ABC*, año XXX, nº 9594, viernes 9-II-1934, p. 45; *Diario Universal*, año XXIII, nº 12904, martes 13-II-1934, p. 3; *Informaciones*, año XIII, nº 3718, martes 13-II-1934, p. 5; *El Debate*, año XXIV, nº 7556, miércoles 14-II-1934; *La Época*, año 86, nº 29379, martes 13-II-1934, p. 4. La viuda de Tragó encarga una recopilación de todas las noticias aparecidas en la prensa a raíz de la muerte de su marido. Estas noticias se encuentran en el álbum de prensa de José Tragó. Archivo del Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo del Escorial.

<sup>48</sup> *ABC*, año XXX, nº 9603, martes 20-II-1934, p. 37. La misma noticia aparece en *Informaciones*, año XIII, nº 3724, martes 20-II-1934 y *Ahora*, año V, nº 996, miércoles 21-II-1934, p. 30.



## CAPÍTULO 9. LA LABOR PEDAGÓGICA DE JOSÉ TRAGÓ EN LA ESCUELA DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.

### 9.1. EL EJERCICIO DE OPOSICIÓN

A comienzos del año 1886, José Tragó se presenta a la Cátedra de Piano vacante en la Escuela de Música y Declamación a causa del fallecimiento del profesor numerario D. Teobaldo Power el 16 de mayo de 1884.

El Ministerio de Fomento publica la convocatoria de la oposición en octubre de 1884, unos meses más tarde del fallecimiento del pianista canario. En ella se comenta que los aspirantes a esta Cátedra de piano, deben haber cumplido los 21 años de edad y no estar incapacitados para ejercer cargos públicos. La plaza estaba dotada con un sueldo anual de 2000 pesetas. Para acceder a la misma los candidatos deberán realizar una serie de ejercicios de oposición tales como interpretar una partitura para piano a primera vista, digitar una obra, dar una clase práctica a alumnos de la Escuela de Música, realizar un ejercicio de armonía y escribir una memoria en la que constaría, entre otros aspectos, una programación por niveles de los contenidos de la enseñanza pianística.

“MINISTERIO DE FOMENTO  
Dirección general de Instrucción pública  
Bellas Artes.

Se halla vacante en la Escuela nacional de Música y Declamación la cátedra de piano, dotada con el sueldo anual de 2000 pesetas y demás ventajas que la ley establece, la cual ha de proveerse por oposición con arreglo a lo dispuesto en el Real decreto de 5 de mayo de 1871 y reglamento de la Escuela.

Los ejercicios se verificarán en Madrid en la forma prevenida en el Reglamento de 2 de abril de 1875.

Para ser admitido a la oposición se requiere no hallarse incapacitado el opositor para ejercer cargos públicos, y haber cumplido 21 años de edad.

Los aspirantes presentarán sus solicitudes en la Dirección general de Instrucción pública en el improrrogable término de tres meses, a contar desde la publicación de este anuncio en la Gaceta, acompañadas de los documentos que acrediten su aptitud legal, y una relación justificada de sus méritos y servicios.

Los ejercicios de oposición consistirán:

1º Ejecutar una pieza estudiada previamente a elección del opositor.

2º Tocar otra manuscrita a primera vista.

3º Presentar ocho piezas de concierto de distintas épocas y géneros, entre las cuales deberán incluirse una gran fuga de una tocata o fantasía de Bach y otra de Mendelssohn.

4º Poner los *ligados*, *picados*, *pedales* y *doatés*, a una lección escrita *ad hoc*, y contestar a las preguntas que haga el Tribunal respecto a estas materias.

5º Escribir una memoria que basará sobre las siguientes materias:

1º Ligeras descripción del instrumento y la historia de su construcción hasta el día.

2º Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y el de las obras más notables que se hayan publicado para el instrumento objeto de la oposición.

3º El programa detallado de la enseñanza, dividido por años escolares que a juicio del opositor sea el más conveniente para que pueda ser adoptado en la referida Escuela.

El programa y memoria antes citados se remitirán en la solicitud para tomar parte en la oposición, y serán leídos en su día en presencia del Tribunal por el mismo opositor, quien tendrá que responder después a todas las observaciones que le hagan los coopositorios, y si no los hubiera, el individuo del referido Tribunal que tenga por conveniente hacerlo.

6º Dar una lección práctica en presencia del Tribunal a dos alumnos de la Escuela; el primero sin conocimiento del instrumento, y el segundo con ellos, respondiendo a las observaciones que haga el Tribunal.

7º Demostrar ante el Tribunal que el opositor posee conocimiento de armonía.

Según lo dispuesto en el art. 1º del expresado reglamento, este anuncio debe publicarse en los *Boletines oficiales* de todas las provincias, y por medio de edictos en todos los establecimientos públicos de enseñanza de la Nación; lo cual se advierte para que las Autoridades respectivas dispongan desde luego que así se verifique sin más que este aviso.

Madrid 3 de octubre de 1884=El Director general, Aureliano Fernández Guerra”<sup>49</sup>.

A partir de la publicación de la convocatoria, se comienzan a realizar gestiones para designar a los miembros que compondrán el Tribunal. Entre sus integrantes debían figurar personas vinculadas a la Escuela de Música y Declamación, miembros de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y personas con notables conocimientos sobre la materia de la oposición.

A principios de 1885 la Dirección general de Instrucción pública remite a la Academia de Bellas Artes de San Fernando un escrito en el que solicita que la corporación nombre un miembro de la misma, y una persona de notoria competencia para formar parte del Tribunal de oposición. La Academia designa para este cargo a Juan M. Guelbenzu y a José María Esperanza y Sola. Sin embargo, Guelbenzu renuncia días más tarde debido a problemas de salud, y en la sesión del 9 de febrero de 1885 la Academia elige a Ildefonso Jimeno de Lerma como sustituto de Guelbenzu<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Convocatoria oficial de la oposición a la Cátedra de Piano. Publicada en la *Gaceta de Madrid* (8-X-1884). Expediente de José Tragó. Archivo General de la Administración. Caja 6023. Alcalá de Henares

<sup>50</sup> “Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Habiendo terminado el plazo señalado en la convocatoria para presentarse los aspirantes a la cátedra de piano vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación que ha de proveerse por oposición, esta Dirección general, en cumplimiento a los preceptuado en los artículos 1º y 5º del Real Decreto de 15 de mayo de 1884, ha acordado dirigirse a V. E. a fin de que esa Corporación se sirva proponer un individuo de su seno y una persona de notoria competencia en el ramo de saber que haya de enseñar el que obtenga la cátedra objeto de la oposición para que desempeñen los cargos de jueces del Tribunal que ha de ser nombrado para juzgar los ejercicios de los opositores. Así mismo y con arreglo a lo prevenido en el citado artículo 5º del mencionado Real Decreto, se acompaña la lista de los aspirantes declarados con actitud legal para tomar parte en dicha oposición.

Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 16 de enero de 1885.

El Director general. Aureliano F. Guerra”.

“Sección M<sup>ca</sup> de 3 de febrero de 1885. Al Ilmo. Sr. Director general de Instrucción pública. Ilmo. Sr.

En cumplimiento de lo dispuesto por esa Dirección general en Orden de 16 de enero último, esta Real Academia ha acordado en sesión ordinaria celebrada en el día de ayer proponer al individuo de su seno el Excmo. Sr. D. Juan M. Guelbenzu, y al Sr. D. José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola para que formen parte del

El Tribunal de la oposición estaba presidido por Emilio Arrieta, director en aquel año de la Escuela de Música y Declamación además de ostentar el cargo de Consejero de Instrucción pública. Otros miembros del jurado eran los catedráticos de piano del Conservatorio madrileño Manuel Mendizábal y Dámaso Zabalza. También estaba como representante del Claustro de Profesores de la Escuela de Música el profesor de Armonía José de Aranguren, de quien años antes había sido alumno José Tragó. Por último completaba el tribunal Adolfo de Quesada, Conde de San Rafael de Luyanó, compositor, pianista y diplomático que colaboraba asiduamente con la Escuela Nacional de Música, bien como jurado de los concursos para adjudicar los premios a los alumnos o como miembro de los tribunales de oposiciones para asignar las plazas vacantes de piano.

Cuatro fueron los aspirantes que presentaron sus solicitudes para participar en el ejercicio de oposición. Junto a Tragó realizaron los ejercicios de oposición el pianista granadino Manuel Guervós y Mira, alumno de Mendizábal que había obtenido en 1884 el Primer Premio de Piano del Conservatorio de Madrid. Manuel Guervós era hermano de José Guervós y Mira, compositor e intérprete que sería nombrado profesor supernumerario de piano del Conservatorio de Madrid en 1892<sup>51</sup>. Otros opositores eran el pianista Javier Jiménez Delgado- designado profesor supernumerario de piano del Conservatorio en 1896- y Andrés Monge y Marchamalo. Este último había desempeñado la labor de profesor interino en la Escuela de Música, haciéndose cargo de

---

Tribunal de oposiciones a la Cátedra de piano, vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación [...]”.

“Excmo. Sr. Enterado el atento oficio de V. E. fecha 4 del corriente, me veo en la precisión de manifestarle que el delicado estado de mi salud no me permite formar parte del Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de piano vacante en la Escuela nacional de Música y Declamación.

Sírvase, pues, V. E. dar cuenta de esta Comunicación a nuestra Academia dándola al par las más repetidas gracias por la distinción que me hizo y yo siento mucho no poder aceptar.

Dios que a V. E. m<sup>s</sup> a<sup>s</sup> Madrid y de Febrero de 1885.

Juan M<sup>a</sup> Guelbenzu”.

“Al Ilmo. Sr. Director gral. de I. P. En 24 de febrero de 1885

Ilmo. Sr. Habiendo renunciado el Académico Sr. D. Juan M. Guelbenzu el cargo de individuo del tribunal de oposiciones a la cátedra de piano vacante en la Escuela nacional de Música y Declamación, esta Academia en sesión de 9 del corriente se ha servido nombrar para sustituirle al individuo de la misma Sr. D. Ildefonso Jimeno de Lerma que ha aceptado el cargo.

Lo que tengo el honor de comunicar a V. I. para su conocimiento”.

Estos documentos se encuentran en el Legajo 85-1/4 correspondiente a *Informes y dictámenes de la Sección de Música 1883-1892*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>51</sup> García Avello, Ramón: “Guervós Mira, Manuel y Guervós Mira, José María”, *DMEH*, Vol VI, Madrid, SGAE, 1999, p. 54

las clases de alumnas de Teobaldo Power durante el periodo en que el catedrático estuvo enfermo y tras el fallecimiento del mismo<sup>52</sup>.

Una vez determinadas las personas que iban a formar parte del Tribunal así como los opositores concurrentes, se procedió a la publicación oficial de sus nombres en la *Gaceta de Madrid*.

“Sr. Director general de Instrucción pública  
Excmo. Sr.:

Conforme a las propuestas elevadas por el Consejo de Instrucción pública, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Claustro de Profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y a lo dispuesto en los artículos 1º y 2º del Real decreto de 15 de mayo del año último, S. M. el Rey (Q. D. G.) ha tenido a bien disponer que el Tribunal de oposición a la cátedra de Piano vacante en la mencionada Escuela lo constituyan los señores siguientes: Presidente, D. Emilio Arrieta, Consejero de Instrucción pública; y Vocales, D. Ildelfonso Jimeno de Lerma, Académico de la de Bellas Artes de San Fernando; D. Manuel Mendizábal y D. Dámaso Zabalza, Catedráticos de asignatura igual a la vacante los más antiguos en escalafón de su clase; D. José Aranguren, Profesor numerario, en representación del Claustro de Profesores de la misma Escuela, y D. José María Esperanza y Conde de San Rafael de Luyanó, personas de notoria competencia en el ramo de saber que haya de enseñar el que obtenga la cátedra objeto de la oposición.

Los opositores presentados dentro del plazo de la convocatoria y que tienen aptitud legal para ser admitidos a los ejercicios son: D. José Tragó y Arana, D. Manuel Guervós y Mira, D. Javier Jiménez Delgado y D. Andrés Monge.

De Real orden lo digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 8 de mayo de 1885. PIDAL”<sup>53</sup>.

El proceso de oposición comienza en el mes de junio de 1885. El tribunal se reúne por primera vez el 11 de este mes y acuerda solicitar al Ministro de Fomento la demora

---

<sup>52</sup> “Excmo. Sr. Ministro de Fomento. Excmo. Sr. Con el mayor sentimiento manifiesto a V. E. que en el día de hoy ha fallecido el distinguido Profesor de número de esta Escuela Don Teobaldo Power.

En atención a hallarnos próximos a la época de los exámenes y concursos públicos, es de urgentísima necesidad que no se interrumpa la enseñanza y por lo tanto nombrar inmediatamente por esa Superioridad quien se encargue interinamente de las clases que estaban al cargo del difunto.

Al efecto debo poner en conocimiento de V. E. que los Sres. D. Andrés Monge y Marchamalo, y D. Saturnino Sainz del Castillo, primeros premios de la enseñanza de piano y profesores repetidores de esta Escuela, han desempeñado durante la enfermedad del malogrado profesor, el primero la enseñanza de la clase de las alumnas, y el segundo la de los alumnos, y juzgo conveniente, en atención al acertado comportamiento de dichos señores, que V. E. se digne otorgarles el nombramiento de Profesores interinos para las alumnas a D<sup>n</sup>. Andrés Monge y Marchamalo, y para los alumnos a D. Saturnino Sainz del Castillo.

Las dos mil pesetas asignadas al profesor de la clase podrían repartirse por cantidades iguales entre los dos profesores sustitutos que tengo el honor de proponer a la elevada y siempre acertada resolución de V. E.

Dios guarde a V. E. muchos años Madrid 16 de mayo de 1884

[Firmado] Emilio Arrieta”. Expediente de José Tragó. Archivo General de la Administración. Caja 6023. Alcalá de Henares.

<sup>53</sup> *Gaceta de Madrid* (19-V-1895). Expediente de José Tragó. Archivo General de la Administración. Caja 6023. Alcalá de Henares

de los ejercicios de oposición, debido a una epidemia de cólera que estaba sufriendo Madrid en aquellos días.

“[...] El Señor Presidente expuso la conveniencia de elevar una consulta al Excmo. Señor Ministro de Fomento para que en atención al espíritu que informa la circular del Señor Rector de la Universidad fecha ocho del corriente, y al aumento progresivo aunque paulatino de la epidemia colérica en esta Corte, dicho señor resuelva si ha de verificarse la oposición en los primeros días del siguiente mes de julio o se habrá de suspender hasta la entrada del próximo invierno [...]”<sup>54</sup>.

El Ministro de Fomento decide suspender el comienzo de la oposición hasta la entrada del invierno. El Tribunal se reúne para concretar las materias de las que deben constar los ejercicios y las fechas y horarios convenientes para verificarlos. “Se fijarán los días 4-5-9-10-12-14-15-16 y 17 del próximo mes de diciembre a las dos de sus respectivas tardes y el día 5 y el 9 cuyas horas serán a las nueve de la mañana en el primero, y a la una de la tarde en el segundo”<sup>55</sup>. El jurado decide también que Aranguren, Zabalza y el Conde de San Rafael de Luyanó serán los encargados de preparar los ejercicios que desarrollarán a lo largo de la oposición los candidatos. Una vez realizados estos preparativos, se convoca a los aspirantes por primera vez el 4 de diciembre.

“Escuela Nacional de Música y Declamación  
Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de Piano.  
El Secretario de esta Escuela saluda al Sr. Don José Tragó, y después de participarle que el día 4 de diciembre, a las dos de la tarde, debe asistir a esta secretaría, según lo determina el anuncio publicado en la Gaceta del 18 del corriente, le ruega se sirva mandar una nota de la obra estudiada con el objeto de proporcionar anticipadamente los ejemplares necesarios para los Señores del Tribunal.  
Madrid 29 de noviembre 1885  
[Firmado] Manuel de la Mata”<sup>56</sup>.

En esta convocatoria el Presidente del Tribunal hizo conocer a los opositores el orden y las materias de las que iba a constar la oposición, amén de preguntarles si manifestaban alguna objeción sobre el programa propuesto. Los candidatos no mostraron ninguna réplica, si bien Jiménez Delgado pidió que a ser posible se leyesen pareadas las memorias de los opositores, en lugar de destinar la lectura de una a cada

---

<sup>54</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas celebradas por el Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de Piano. Acta de la primera sesión. (11-VI-1885). Expediente de José Tragó. Archivo General de la Administración. Caja 6023. Alcalá de Henares

<sup>55</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas ... Op. cit., Acta de la segunda sesión. (16-XI-1885).

<sup>56</sup> Documento de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

día, tal como establecía el programa. Manuel Guervós solicitó que se prorrogase la fecha del primer ejercicio de oposición, ya que tenía una mano enferma. Ante esta petición, el Tribunal acordó cambiar el orden de los ejercicios sin alterar las fechas ya establecidas. Por último se realizó un sorteo para establecer el orden en que debía participar cada candidato, adjudicándose el primer puesto de intervención a José Tragó. “Los opositores volvieron de nuevo a presencia del Tribunal, donde por sí mismos llevaron a efecto el sorteo para establecer el orden en que debe cada cual actuar en la oposición, resultando el nº 1 adjudicado al Señor Tragó; y los números 2-3 y 4- respectivamente a los Sres. Monge, Giménez Delgado y Guervós”<sup>57</sup>.

Al día siguiente da comienzo el primero de los seis ejercicios de los que constaba la oposición. Consistía en un ejercicio de lectura a primera vista de una obra compuesta para la ocasión por el miembro del tribunal Adolfo de Quesada titulada *Confidencia “Día Feliz”*. Quesada había escrito otras varias series de pequeñas piezas para piano a las que había titulado *Confidencias* o *Escenas de la vida de artista*. Eran composiciones que sin ninguna pretensión formal apenas si desarrollaban un breve pensamiento musical. El autor realizará bajo el título de *Confidencias* otras dos series de composiciones, ambas con tres pequeñas piezas<sup>58</sup>. La *Confidencia “Día Feliz”* sería publicada posteriormente por Benito Zozaya en la revista *La Correspondencia Musical*<sup>59</sup>. La prueba de repentización se realizó en el Salón de Actos de la Escuela de Música ante un numeroso público, ya que se había anunciado en diversos medios periodísticos su celebración<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas ... Op. cit., Acta de la tercera sesión. (4-XII-1885).

<sup>58</sup> Vega Toscano, Ana y Sobrino, Ramón: “Quesada Hore, Adolfo de”, *DMEH*, Vol VIII, Madrid, SGAE, 1999, pp. 1039-1040

Vega Toscano, Ana: “La obra para piano de Adolfo de Quesada, Conde de San Rafael de Luyanó” en *Revista de Musicología*, Vol. XIV, (n<sup>os</sup> 1-2, Enero-Septiembre 1991, Valencia, Sociedad Española de Musicología, 1992, pp. 249-257

<sup>59</sup> “Nuestra casa editorial está preparando la publicación de la pieza que ha servido para el ejercicio de lectura a los señores profesores en las oposiciones que han terminado en la Escuela Nacional de Música. Dicha obra ha sido escrita por el Sr. D. Rafael Quesada (conde de San Rafael de Luyanó), que ha formado parte del Jurado, y que también compuso la que para igual objeto sirvió en las anteriores oposiciones. Oportunamente anunciaremos su aparición”. *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 264, jueves 21-I-1886, p. 4

<sup>60</sup> *La Correspondencia Musical* publica días antes información sobre la celebración de la oposición.

“Por la Por la Escuela Nacional de Música se ha publicado el siguiente importante anuncio:

“TRIBUNAL DE OPOSICIONES A LA CÁTEDRA DE PIANO.

Los ejercicios públicos de oposición a la cátedra de Piano, vacante en dicha Escuela, comenzarán el sábado 5 de diciembre próximo, a las dos de la tarde, en el gran salón de la Escuela.

Los señores opositores se servirán presentarse en la Dirección de la misma el día 4 de dicho mes, a las dos de la tarde, a fin de presenciar el sorteo que de los mismos ha de hacerse con objeto de fijar el orden con que han de actuar en dichos ejercicios; advirtiéndole que con arreglo al art. 14 del reglamento vigente de

“[...] Reunido el Tribunal de oposición a la plaza de Piano vacante en la Escuela de música con el fin de llevar a efecto el primer ejercicio de la prueba artística señalado para las dos de la tarde de este día, el Excmo. Sr. Presidente acompañado de todos los vocales del citado Tribunal se presentó a la hora expresada en el gran salón de conciertos del centro de enseñanza a que la vacante corresponde y dirigiendo breves palabras al numeroso público allí reunido, manifestó que iban a principiar los ejercicios de la oposición; e hizo dar inmediatamente lectura al Secretario que suscribe del programa correspondiente a los mismos [...]”<sup>61</sup>.

Un día más tarde se celebra el ejercicio de armonía. Los opositores fueron convocados para esta prueba en la Escuela de Música a las nueve de la mañana. Una vez entregado a cada uno de los candidatos su ejercicio se les dejó incomunicados por espacio de cuatro horas, al término de las cuales los opositores entregaron sus trabajos al Secretario del Tribunal, Ildefonso Jimeno de Lerma<sup>62</sup>.

El tercer ejercicio de la oposición estaba previsto en un principio para el día 9 de diciembre de 1885. En él los aspirantes habían de ejecutar una pieza de su elección y otra designada a sorteo entre las ocho que presentaba cada opositor de repertorio. Una indisposición de Adolfo de Quesada obligó a suspender su realización<sup>63</sup>. Antes de la celebración de este tercer ejercicio el Tribunal decidió convocar a los opositores el domingo 13 de diciembre para que tomasen nota y examinasen las memorias de sus oponentes, de las que debían presentar las observaciones que creyesen pertinentes. Los miembros del Tribunal aprovecharon también este paréntesis en el desarrollo de la oposición para examinar los trabajos de armonía que habían realizado los aspirantes en el segundo ejercicio<sup>64</sup>.

“Escuela Nacional de Música y Declamación.  
Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de Piano.  
Por acuerdo del Tribunal de las expresadas oposiciones se suspende el ejercicio anunciado en el día de hoy.

---

oposiciones, los opositores que no asistan a dicho acto ni excusen con causa legítima su falta de asistencia, se entenderán que renuncian a la oposición.

Lo que por acuerdo del Tribunal, y en conformidad con lo que previene el art.10 del referido reglamento, se anuncia al público para su conocimiento.

Madrid 17 de noviembre de 1885.- El Secretario del Tribunal, Ildefonso Jimeno de Lerma”. *La Correspondencia Musical*, año V, nº 255, jueves 19-XI-1885, pp. 5-6

<sup>61</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la cuarta sesión. (5-XII-1885).

<sup>62</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la quinta sesión. (6-XII-1885).

<sup>63</sup> “A causa de hallarse enfermo uno de los señores jurados se han suspendido los ejercicios de oposición a la clase de piano vacante en la Escuela Nacional de Música. Se reanudarán el día 4 del próximo enero”. *La Correspondencia Musical*, año V, nº 260, jueves 24-XII-1885, p. 6

<sup>64</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas ... Op. cit., Acta de la sexta sesión. (9-XII-1885). Acta de la séptima sesión. (2-I-1886).

A la vez se hace saber a los Sres. Opositores, que el domingo 13 del corriente a las diez de la mañana, deben acudir a la Secretaría de esta Escuela con objeto de leer privadamente las memorias escritas por sus contrincantes, y tomar las notas que juzguen convenientes para la controversia.

Madrid 9 de diciembre de 1885.

El Secretario de la Escuela.

Manuel de la Mata”<sup>65</sup>.

“Escuela Nacional de Música y Declamación

Sr. D. José Tragó y Arana

De orden del Excmo. Sr. Director de esta Escuela, tengo el honor de invitarle para que se sirva asistir el día 23 del corriente a las diez de la mañana con el objeto de tratar asuntos referentes a la oposición de la Cátedra de Piano.

Madrid 22 de diciembre de 1885

El Secretario.

(Calle de Recoletos- 13- principal)”<sup>66</sup>.

El 4 de enero de 1886 se celebra el tercer ejercicio de la oposición. Tragó interpreta en esta prueba dos obras: una *Fantasia* de Schubert y el *Estudio en Do mayor* de Rubinstein. Aunque los documentos de la oposición no especifican más datos sobre estas obras, es probable que la primera de ellas correspondiese a la famosa *Wanderer-Fantasia en Do mayor D 760 op. 15*. Tragó había interpretado esta composición en anteriores ocasiones, tanto en su versión para piano solo, como para dos pianos o en la adaptación para piano y orquesta realizada por Liszt. El pianista había cosechado grandes éxitos con la interpretación de esta obra en los conciertos ofrecidos en Francia como el dado en la Sala Pleyel (4-V-1880), o en la Sala Erard junto a la orquesta de Jules Pasdeloup (26-IV-1881). También había ejecutado esta partitura públicamente en Madrid, en el concierto ofrecido en el Teatro de la Comedia junto a la orquesta dirigida por Chapí (12-V-1884). La *Wanderer-Fantasia* era una obra de gran envergadura y complejidad interpretativa, considerándose una de las páginas más virtuosísticas de su autor. Posiblemente, Tragó mostró en el ejercicio de oposición su gran capacidad para resolver estas dificultades interpretativas. Ello habría proporcionado al pianista una buena valoración de los miembros del Tribunal. La siguiente obra que Tragó interpretó fue el *Estudio en Do mayor* de Rubinstein, autor que Tragó solía incluir en el repertorio de sus conciertos. Quizás este *Estudio en Do mayor* corresponde con el *Estudio op. 23, n.º 2*, obra en que la técnica prevalece sobre otros parámetros musicales y que todavía hoy sigue formando parte del repertorio de los pianistas contemporáneos. En el acta de

---

<sup>65</sup> Documento de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>66</sup> *Ibidem*.



la oposición correspondiente a la sesión del tercer ejercicio se detallan las obras interpretadas por los demás opositores:

“[...] Los opositores Señores Tragó, Monge, Giménez, Delgado y Guervós efectuaron en la forma anunciada dicho ejercicio y ejecutaron respectivamente las siguientes piezas Fantasia de Schubert y Estudio en Do mayor de Rubinstein el Señor Tragó; Andante y Minuetto de la Sonata en La bemol de Weber y Fuga en La menor de Bach arreglada por Liszt el Señor Monge; Scherzo de Chopin y Sonata de Beethoven el Señor Giménez Delgado; y Polonesa de Chopin y Fuga de Mendelssohn el Sr. Guervós [...]”<sup>67</sup>.

Un día más tarde, el 5 de enero de 1886, se verifica en el Salón de Conciertos de la Escuela de Música y Declamación el cuarto ejercicio. Éste constaba de dos lecciones prácticas dadas por cada opositor en presencia del Tribunal a dos alumnos. Uno de ellos no tenía conocimientos del instrumento y el otro debía ser un alumno de la escuela que cursase el tercer o cuarto año de los estudios de piano. El jurado designó a la señorita García y al señor López para que recibiesen esta clase práctica de José Tragó. “En igual orden que el día anterior actuaron los cuatro opositores en este ejercicio y dieron las respectivas lecciones a las alumnas señorita García y señor López; señorita Santos y señor González; y señoritas Baena y Pérez, Martínez y Sánchez; terminado lo cual finalizó a las cuatro de la tarde”<sup>68</sup>.

El 7 de enero tiene lugar el quinto ejercicio, consistente en la contestación a las observaciones realizadas por el Tribunal acerca de los trabajos de armonía hechos por los aspirantes en el segundo ejercicio de oposición. Al igual que en anteriores pruebas, los opositores actuaron en el orden que se les había asignado desde un principio<sup>69</sup>. Cuatro días más tarde comienza la realización del sexto y último ejercicio. En este ejercicio se daban lectura a las memorias presentadas por los opositores así como se pronunciaban las observaciones que los aspirantes creyesen oportunas sobre las memorias de sus coopositores. Se dedicaron tres sesiones a la realización de esta prueba. Tragó expuso su memoria en la primera sesión, celebrada el 11 de enero de 1886, ya que ocupaba el primer lugar en el orden de exposición. El opositor Andrés Monge fue el encargado de realizar las observaciones pertinentes a la disertación de Tragó.

---

<sup>67</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la octava sesión. (4-I-1886).

<sup>68</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la novena sesión. (5-I-1886).

<sup>69</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la décima sesión. (7-I-1886).

“[...] Para dar principio al sexto ejercicio de la oposición a la Cátedra de Piano vacante en la Escuela de Música, se reunió a las dos de la tarde de este día, en el Salón de conciertos de la misma, el Tribunal competente presidido por el Excmo. Señor Don Emilio Arrieta.

El Señor Tragó, primer actuante de los cuatro opositores, dio lectura a la memoria de que es autor acerca del piano y su enseñanza y cumplido este precepto reglamentario de la oposición, explanó su co compositor el Señor Monge todas aquellas observaciones que creyó pertinentes respecto a la expresada memoria, dando con ellas lugar a la rectificación de las mismas verificada por el preopinante.

A las cinco de la tarde finalizó este acto, primero de los tres en que se ha subdividido el sexto ejercicio de la oposición”<sup>70</sup>.

La presentación de las memorias debía continuar al día siguiente, sin embargo una nueva indisposición del Conde de San Rafael de Luyanó obligó a posponer la sesión. Esta variación en el programa hizo que Emilio Arrieta, presidente del Tribunal, volviera a convocar a los opositores para el día 20 de enero.

“[...] El Excmo. Sr. Don Emilio Arrieta, Presidente del Tribunal, hizo presente que el vocal del mismo Excmo. Sr. Don Adolfo Quesada, Conde de San Rafael de Luyanó había avisado hallarse enfermo, y no poder, en consecuencia, asistir al ejercicio que estaba acordado para este día, razón por la que el Señor Presidente opinaba debía suspender el acto, a fin de no privar al Tribunal del valioso concurso de su ilustrado compañero, y a los opositores del respetable voto de uno de sus jueces [...]”<sup>71</sup>.

“Escuela Nacional de Música y Declamación.

Sr. D. José Tragó

De orden del Excmo. Sr. Director de esta Escuela, tengo el honor de invitarle para que se sirva asistir el día 20 del corriente, a las dos de la tarde con el objeto de continuar los ejercicios de oposición a la Cátedra de Piano.

Madrid 19 de enero de 1886

El Secretario”<sup>72</sup>.

Reiniciadas las sesiones, correspondió el turno de exposición a Andrés Monge y Marchamalo. Su memoria fue rebatida por José Tragó, que había sido designado como su co compositor. “El Señor Monge, segundo actuante de los opositores leyó la memoria reglamentaria acerca del Piano y su enseñanza, y después de oír las observaciones y juicio que el expresado trabajo había merecido a su co compositor señor Tragó, expuso las rectificaciones que juzgó oportunas en defensa de las teorías de su trabajo”<sup>73</sup>.

Una vez concluidas las presentaciones de las memorias de todos los candidatos, se dio por finalizado el programa de la oposición. A partir de este momento, el Tribunal se

---

<sup>70</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la undécima sesión. (11-I-1886).

<sup>71</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas.. Op. cit., Acta de la duodécima sesión. (12-I-1886).

<sup>72</sup> Documento de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>73</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas... Op. cit., Acta de la décimo tercera sesión. (20-I-1886).

reuniría para deliberar a cual de los opositores le sería adjudicada la plaza de Catedrático.

Han llegado hasta nosotros varios borradores de los apuntes tomados por Tragó, referentes a la exposición de la memoria de Andrés Monge<sup>74</sup>. Estos apuntes manuscritos habrían sido utilizados por Tragó con el fin de rebatir la memoria de sus coautor. Tragó refuta la memoria de Monge, presentando 24 puntos de debate en los que discrepa con su adversario. Primeramente realiza una introducción de cortesía en la que ruega a Monge que no vea en sus palabras nada que pueda molestarle.

“He oído con sumo gusto la bien escrita memoria de mi compañero el Sr. Monge a la cual dirigiré algunas objeciones no tanto porque el trabajo lo merezca, sino porque a ello me obliga el programa de este ejercicio.

Después de la lectura que el Sr. Monge acaba de hacer de su bien escrito trabajo sobre el piano y la enseñanza del mismo, poco sería lo que yo dijese si el programa de la oposición no me obligase a lo contrario.

Entrando pues en el asunto le dirigiré algunas observaciones encaminadas en su mayoría a la parte que se refiere a la enseñanza; pero antes me permitirá el Sr. Monge le diga, que; careciendo de las dotes y costumbre necesaria para estas lides no vea en mis argumentos ni en mis palabras que previamente salieran escuetas y descarnadas nada que pueda mortificarle personalmente puesto que la bondad de la intención puede ocultarse con los defectos de la forma”<sup>75</sup>.

Realiza una exposición que sigue el orden de los ocho años en que se dividía la enseñanza del piano. Entre los argumentos que Tragó expone para el primer año de piano, rebate a Monge la inclusión de los ejercicios en notas dobles para los comienzos del estudio del instrumento. Tragó piensa que estos ejercicios son más adecuados para otros cursos, en los que los dedos ya hayan adquirido fuerza e independencia; y no antes porque si los dedos no tienen todavía una buena articulación, se adquirirán vicios en la posición de éstos.

Según Tragó, resulta excesivo que Monge haga tocar a sus discípulos de primer año todas las escalas sencillas mayores y menores, ante las dificultades de digitación que ello entraña. Tragó propone una idea que no era la acostumbrada en la enseñanza de piano. Consistía en comenzar el aprendizaje de las escalas por la de *Si natural mayor*, en vez de la de *Do mayor*, como era habitual. El argumento que esgrime para justificar

---

<sup>74</sup> Contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge y Marchamalo presentada en el 6º ejercicio de oposición a la Cátedra de Piano (20-I-1886). Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

este cambio es la posición más natural que presenta la mano. Los dedos extremos, que son el apoyo de las manos caen en las teclas blancas y los otros tres quedan más altos sin que se descomponga el equilibrio natural de la mano. Después de esta escala haría estudiar la de *Mi, La, Re y Sol* mayores dejando para después la de *Do mayor*, por considerarla de las más difíciles. Este argumento nos certifica la transmisión de algunos elementos de la pedagogía chopiniana, una de cuyas ideas más representativas era la prioridad otorgada a la escala de *Si mayor*. Con la ejecución de esta escala el teclado facilitaba a la mano unos “puntos de apoyo” que permitían utilizar el peso del brazo y de la mano para obtener diferentes gradaciones de volumen sonoro. Tragó constata en este punto el conocimiento que tenía de la metodología de Chopin, inculcada por su Maestro Georges Mathias en el Conservatorio de París, junto a otras técnicas interpretativas como la de Kalkbrenner<sup>76</sup>.

También le parece excesiva a Tragó la propuesta de Monge que exigía a los discípulos de primer año la interpretación de los arpeggios en primera posición de todos los tonos mayores y menores; porque obligaría a los alumnos a emplear los dedos primero y quinto en las teclas negras, en algunos de ellos. “¿Cómo podrá ejecutar cómodamente el discípulo los acordes de fa # mayor, sol bemol mayor, mi bemol menor, si bemol menor?. Esto exige cierto esfuerzo y los esfuerzos no son buenos para nada”<sup>77</sup>. Tragó menciona como propuesta alternativa que se realicen ejercicios de posición libre y fija en la extensión de una quinta, y ejercicios de paso del pulgar preparatorios para la ejecución de escalas.

Tragó se muestra de acuerdo con las obras propuestas por Monge para el programa del primer año de piano excepto la obra de Dusseck titulada *Matinée*, a la que considera con demasiadas dificultades de mecanismo para este año. En discrepancia con su coautor, Tragó considera acertadas para los primeros años de estudios pianísticos algunas obras de Beethoven. Para defender esta idea Tragó alega que en el catálogo de Beethoven se encontraban obras de fácil dicción y mecanismo como los valsés.

“[...] El Sr. Monge indica para el primer año las Sonatinas de Dusseck y Clementi, la *Matinée* del primero y el Rondó op. 52 de Hummel. Conforme estamos respecto a las primeras obras pero no en cuanto a la *Matinée*. El Sr. Monge consideraba exagerado que yo hablase de

---

<sup>76</sup> Ver capítulo 3.3.3.1. *Los consejos para el estudio del piano de Mathias: El Manuscrito Tragó*.

<sup>77</sup> Punto cuarto de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, pp. 5-6. Legado Tragó.

Beethoven en los primeros años, porque el discípulo no comprendería el estilo elevado del autor [...] Pues bien así como el Sr. Monge no estaba conforme con estas obras por el estilo, yo no lo estoy con la *Matinée de Dussek* por las dificultades que tiene de mecanismo [...]<sup>78</sup>.

Sobre la utilización del metrónomo, discute a Monge su utilización en el primer año como instrumento de ayuda para los ejercicios de escalas en terceras y arpegios sobre acordes triadas y cuatriadas. Tragó considera que estos ejercicios son excesivos para el primer curso.

“Si no recuerdo mal a continuación aconseja el Sr. Monge para el primer año escalas sencillas en terceras, arpegios de acordes perfectos y de séptimas y todo esto ayudándose del metrónomo empezando por un movimiento muy lento hasta llegar al máximo. ¿Cuál será el movimiento máximo que querrá el Sr. Monge adquieran los alumnos del primer año?

Repito que me parece no solo exagerado sino exorbitante lo que mi compañero exige este año; con escalas sencillas en todos los tonos, con arpegios en primera posición en todos los tonos mayores y menores con los acordes de 7ª, hay no para el primer año sino casi para los dos otros primeros años”<sup>79</sup>.

Para Tragó la manera de conseguir una igualdad en la ejecución no se realiza a través del metrónomo, sino con ejercicios adecuados y buen oído. El metrónomo debe utilizarse para ajustar la velocidad de un pasaje a un movimiento determinado; y en los ejercicios de primer año no hay necesidad de fijar velocidad alguna, porque lo que se debe procurar es la consecución de la fuerza e independencia de los dedos para llegar más tarde a su igualdad. Tragó recomienda el uso del metrónomo, pero considerándolo nada más un auxiliar. Monge afirma en su memoria que se debe ir formando el estilo del discípulo, el claro-oscuro. Tragó sin embargo piensa que el alumno de primer año tiene suficiente con ocuparse de la parte mecánica del instrumento. Dice que un discípulo de primer año, y hasta los que salen del conservatorio lo máximo que tienen es el estilo de su maestro. Tragó se reafirma en su idea con las siguientes palabras: “¡Cuántos artistas hay que no tienen estilo propio y son excelentes! ¡Estilo propio! Quien le tuviera”<sup>80</sup>.

Para el segundo curso Monge propone la ejecución de acordes perfectos en segunda y tercera posición en todos los tonos mayores y menores. Tragó considera estos ejercicios poco adecuados por las razones que ya había alegado para el primer año. Es decir, el alumno tendría que emplear el primer, quinto y aún los demás dedos en las teclas negras. Tragó pone como ejemplo el arpegio de *Fa # menor*, que en su segunda y

---

<sup>78</sup> Punto quinto de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, pp. 6-7. Legado Tragó.

<sup>79</sup> Punto sexto de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, pp. 7-8. Legado Tragó.

<sup>80</sup> Punto octavo de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 11. Legado Tragó.

tercera posición obligaría al discípulo a combinaciones de digitación superiores a sus fuerzas. También muestra su desacuerdo con los ejercicios y escalas picadas en terceras y sextas en cada mano en el tono de *Do mayor*, que Monge había programado para el segundo año. Aunque Tragó está de acuerdo con el tono, el ejercicio le parece violento para este nivel.

En la programación de Monge para el tercer año figuran partituras que no son aceptadas por Tragó. Éste último piensa que si Monge aconseja los *Estudios* del *opus 32* de Bertini, también pueden tocarse algunos de Cramer de igual nivel de dificultad, que Monge no nombra. Sobre los *Estudios op. 636, 2º cuaderno* de Czerny, considerados por Monge adecuados para el tercer año, Tragó afirma sobre ellos que son fáciles y que por lo tanto son más adecuados para el segundo año. Considera contradictorio que Monge encuentre las obras de Beethoven inadecuadas para el segundo curso y apropiadas para el tercero.

“[...] En cuanto a la sonata en sol (op. 49) de Beethoven que marca para este mismo año, debo decirle que hay dos en el mismo tono. [Sonata nº 19, en *sol menor* op. 49, nº 1; y sonata nº 20 en *sol mayor* op. 49 nº 2]. También puedo decir al Sr. Monge que al indicar yo el otro día algunas obras facilísimas de Beethoven, como son vales, para el 2º año, las encontraba fuera de lugar por no poder comprender el discípulo en los principios de la enseñanza el estilo elevado del autor de las nueve sinfonías. Pues bien; el Sr. Monge indica para el tercer año una sonata en sol de Beethoven. Yo, por mi parte, no creo que en un año haya el alumno realizado los suficientes progresos para poder apreciar en tercer año la grandeza y elevación de estilo de gran artista que acabo de citar. Lo que el otro día no podía ser en 2º año, hoy puede ser en 3º, me choca [...]”<sup>81</sup>.

Monge recomienda acostumbrar al alumno al uso de los pedales a partir del tercer año. Tragó en cambio afirma que no hay año ni tiempo fijo para usarlos; y pueden utilizarse incluso en el primer año si la obra lo requiere.

En el cuarto año, Monge indica el trabajo no sólo de las octavas al unísono, sino también en escalas a una distancia interválica de tercera o sexta con la muñeca o antebrazo. Tragó no entiende la finalidad de este ejercicio y piensa que el antebrazo sólo se debe emplear en pasajes de mucha brillantez y en el *picado-ligado*, ya que es un movimiento de articulación que conecta la muñeca con el antebrazo. “¿Quiere decirme [el Sr. Monge] la utilidad que soporta el trabajo o ejercicio de antebrazo en el estudio

---

<sup>81</sup> Punto decimosegundo de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 14. Legado Tragó.

del piano? El antebrazo sólo se debe emplear en ciertos pasajes de mucha brillantez y en el procedimiento llamado picado-ligado<sup>82</sup>. Con esta afirmación Tragó se posiciona más próximo a una técnica que da prioridad a los movimientos digitales o de ascenso y descenso de la mano a través de la articulación de la muñeca. La limitación de los movimientos del antebrazo es más propia de la metodología pianística de Kalkbrenner que de la de Chopin, ya que éste último había aplicado a la interpretación los movimientos de antebrazo y brazo. Podemos deducir que la metodología que Tragó empleaba en sus clases fusionaba elementos de la técnica chopiniana con los de la escuela de Kalkbrenner. Tanto Kalkbrenner como Chopin habían sido maestros de Mathias y el pianista francés había transmitido a su discípulo la técnica de ambas escuelas.

Monge piensa que a partir de este año, sin descuidar al discípulo, se le debe conceder cierta libertad en la interpretación de las obras. Tragó opina de diferente manera. Cree que no se debe conceder libertad alguna. Es por el contrario el momento de iniciar al alumno en lo que es la expresión, las acentuaciones, matices, pedales y todo cuanto contribuye a formar el gusto artístico del alumno, necesario para que más adelante pueda estudiar sólo; y con la ayuda de las audiciones de los grandes pianistas llegue a ser un verdadero artista. Tragó dice que la libertad de interpretación concedida prematuramente conduce a amaneramientos, que algunas veces son bien acogidos en auditorios de gusto corrompido, pero que distan de lo que debe ser la interpretación seria del verdadero artista.

En el quinto curso Monge recomienda el 5° ó 6° *Concierto* de Herz o el 5° de Dusseck, y también la barcarola en *Fa menor* de Rubinstein. Tragó encuentra varios problemas a esta programación. Para él no existe una relación de dificultad entre los conciertos de Herz y el de Dusseck. La obra de Dusseck puede ser abordada por discípulos de este nivel; por el contrario los conciertos de Herz requieren un mecanismo más hecho, con más fuerza y sonoridad. Respecto a la barcarola en *Fa menor* de Rubinstein, Tragó advierte que esta obra se puede tocar en quinto curso como obra de mecanismo, no así de estilo pues exige una gran variedad de sonido, que no es posible que tenga un alumno de quinto aunque esté muy adelantado. Tragó conocía en

---

<sup>82</sup> Punto decimoquinto de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 16. Legado Tragó.

profundidad las características técnicas de esta partitura, pues fue una de las obras que interpretó con asiduidad en su repertorio concertístico, en especial en la década de 1890. El pianista manifiesta en su réplica al discurso de Monge que hay que tener mucho cuidado con la obra de ciertas personalidades, estando entre éstas la de Rubinstein.

Para el sexto año Monge nombra una serie de obras sobre las que Tragó le exige indicaciones más precisas. Sobre el tercer cuaderno de Clementi, Tragó puntualiza que no se han expuesto las partituras concretas que se exigen para este curso del tercer cuaderno, y supone que Monge no pretenderá que el discípulo toque todo lo que contiene el mismo.

Monge recomienda desde el quinto año en adelante las fugas de Bach, pero no precisa cuáles. Tragó recomienda estas obras de la siguiente manera: el primer cuaderno para el sexto año, y el segundo cuaderno para el séptimo año. También recomienda ya tocar los estudios de Czerny a la velocidad indicada por el autor y no aproximadamente como propone Andrés Monge.

“[...] El Sr. Monge recomienda desde 5º año en adelante las fugas de Bach, pero sin precisar como yo le ruego que haga las fugas que se han de dar en cada año, y le dirijo este argumento porque el otro día me decía a mí, al ver que en mi memoria recomiendo el 1º y 2º cuaderno en el 6º y 7º año respectivamente, que así no se guardaba relación de dificultad. Otro tanto debo decirle de los estudios de la gran velocidad de Czerny, que aconseja en este año a rigor de Metrónomo o a movimiento aproximado = Sr. Monge, nada de aproximaciones, y le digo esto porque poniendo yo estos estudios en tercer año no permitía que se tocaran más despacio que lo indicado por el autor y añadía que lo único que se podría conseguir con ellos sería una ejecución de lectura. Pues bien si se ponen en 6º año ya se puede exigir y será muy justo que se toquen a rigor de metrónomo, pues de no ser así querrá decirnos el Sr. Monge ¿Cuándo podrá tocar el discípulo la velocidad de Czerny a su verdadero movimiento? [...]”<sup>83</sup>.

Tragó no ve la relación de dificultad que existe entre los estudios que recomienda Monge para el séptimo curso. Monge cree convenientes los Estudios de Czerny, Henselt y los *sinfónicos* de Schumann. Tragó piensa que los de Henselt encierran muchas más dificultades que los de Czerny; y especialmente complicados son los de Schumann, a los que considera estudios de artista y no de discípulo. “Y dígame el Sr. Monge; si el discípulo no toca la velocidad de Czerny a rigor de metrónomo o a movimiento aproximado hasta 6º ó 7º año, ¿Cuándo tocará a su aire y como se debe los estudios

---

<sup>83</sup> Puntos decimonoveno y vigésimo de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 20. Legado Tragó.



sinfónicos de Schumann?”<sup>84</sup>. Cree que en este año se puede tocar algo más que la *Sonata “Patética”* de Beethoven, como por ejemplo otras grandes sonatas del mismo autor. Hace referencia a la sonata en *si bemol*-suponemos que es la *sonata n° 11 op. 22* en *si bemol mayor*- y a la sonata conocida como “*La Aurora*”, *n° 21, op. 53*. Para Tragó, si Monge escoge los *Estudios sinfónicos* de Schumann en este año, también se pueden interpretar estas obras que no son más difíciles.

Por último, en el octavo curso, Tragó rebate a Monge la aplicación de las escalas en sextas ligadas en ambas manos y en todos los tonos mayores y menores. Tragó piensa que el estudio de este ejercicio no debe posponerse hasta el último año de carrera, siendo conveniente tocar algunas antes de este curso, previa selección de las tonalidades. Cree conveniente adelantar la ejecución de los estudios de Chopin al séptimo año, y no pretender estudiarlos en el octavo año como proponía Monge.

Monge presentaba en el programa de este año la *Fantasia op. 18 en mi bemol* de Hummel y la *Fantasia op. 15 D. 760 en do mayor* de Schubert. Tragó opina que entre estas obras existe una gran diferencia de dificultad. El pianista era un gran conocedor de la *Wanderer-Fantasia op. 15* de Schubert, ya que la había tocado en varios recitales y había sido la obra que había interpretado en el tercer ejercicio de la oposición. Tragó comenta que mientras la fantasía de Hummel era una obra posible de interpretar por estudiantes, la de Schubert era más propia de concertistas.

“[...] Indica mi compañero las fantasías de Hummel (ob 18) y la de Schubert (ob 15) entre las cuales hay me parece gran distancia respecto a la dificultad y aun respecto a la belleza. Cuando se puede comparar la dificultad de su interpretación y de su estilo ¡Qué diferencia entre sus alegros! La de Hummel tiene su mayor dificultad en un paso de octavas, la de Schubert contiene muchas dificultades de las que yo puedo dar alguna razón. Pero si se quiere más, diré que yo he oído tocar la fantasía de Hummel en concursos de esta Escuela en los que entraban alumnos de 5º año, pues entonces todos concurrían con la misma obra, lo cual prueba que hay alumnos capaces de decir esta fantasía. ¿Serían capaces de tocar la fantasía de Schubert los discípulos de 5º 6º y aun de 7º año?. Creo que no o lo creo algo difícil. Aún puedo decir más sobre esto. Yo he oído la fantasía de Schubert a Diemer, Saint-Saëns, Breitner, Rubinstein y otros (éste último creo que la tocó en este salón) y la de Hummel no la he oído a ninguno de estos caballeros [...]”<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Puntos vigésimo primero de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 21. Legado Tragó.

<sup>85</sup> Punto vigésimo segundo de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, pp. 23-24. Legado Tragó.

También reclama una especificación de los conciertos de Beethoven que Monge incluye en la programación del último año. Para Tragó, entre ellos existe una gran diferencia de dificultad. El pianista hace referencia a uno de sus primeros conciertos ofrecidos en Madrid en el Salón del Conservatorio el 13 de abril de 1872, en el que había estrenado por primera vez en Madrid el *Concierto en Mi bemol mayor op. 73, n° 5 “Emperador”*. Compara esta actuación con la ofrecida junto a la Sociedad de Conciertos el 31 de marzo de 1878 en la que había interpretado el *Concierto en Do menor op. 37, n° 3*. “Sobre esto puedo decir que en esta casa toqué yo uno el año 72 ó 73 y era casi discípulo y después otro con la Sociedad de Conciertos entre los cuales había para mí enorme diferencia”<sup>86</sup>.

Concluidas todas estas réplicas, Tragó realiza unas pequeñas observaciones sobre temas que considera importantes. En primer lugar dedica unas palabras al sonido. Piensa que es una de las cualidades fundamentales de todo pianista y casi la principal. Una de las atenciones que más debe preocupar al maestro es la de que sus discípulos produzcan un buen sonido; lo cual se consigue con una pureza en el ataque entre otros factores. Tragó corrobora esta idea con las siguientes palabras: “Si el pianista no tiene un sonido pastoso, amplio, aterciopelado, importaría poco que haga maravillas de ejecución que serán, maravillas agrias y a veces hasta molestas”<sup>87</sup>.

El pianista replica que Monge haya nombrado a Czerny, Thalberg y Liszt, y sólo muy someramente a Chopin y Heller. Tragó piensa que Chopin merece un párrafo aparte en la historia del piano, puesto que en su opinión es el gran maestro, pianista y compositor del segundo tercio del siglo XIX. Para finalizar su discurso, Tragó rinde un pequeño homenaje a la persona que le transmitió las enseñanzas del pianista polaco: su maestro Georges Mathias.

“[...] Yo no sé si yo juzgaré con alguna pasión a Chopin el gran maestro, pianista y compositor del segundo tercio de este siglo, porque sus obras me han proporcionado algún aplauso y permíteme la inmodestia, pero me parece que aunque la compañía de Heller es muy buena, Chopin es altamente superior para que mereciese párrafo aparte y que tampoco se le debe postergar a Thalberg cuyas obras en su mayor parte pasaron ya mientras las de Chopin viven y vivirán larga vida porque todas están impregnadas de la más distinguida poesía.

---

<sup>86</sup> Punto vigésimo tercero de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 24. Legado Tragó.

<sup>87</sup> Punto vigésimo cuarto de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, p. 26. Legado Tragó.

Yo he sido discípulo durante dos años de uno de los discípulos predilectos de Chopin y no sé si mi maestro me habrá transmitido el entusiasmo con que le he oído hablar de Chopin; pero si así es y mi culto resulta exagerado, merezco disculpa por la imagen a que le rindo [...]»<sup>88</sup>.

El 25 de enero de 1886 Tragó finaliza el ejercicio de oposición, siéndole concedida la plaza por unanimidad de votos del jurado. Es nombrado Catedrático numerario en la enseñanza de piano por Real Orden de 9 de febrero de 1886<sup>89</sup>. Este es el acta que recoge la decisión del tribunal de la oposición a favor de José Tragó:

“Décima-quinta Sesión

Sres. Arrieta, Quesada, Esperanza, Mendizábal, Zabalza, Aranguren, Jimeno.  
Madrid veinte y cinco de enero de mil ochocientos ochenta y seis.

Reunidos a las cuatro y media de la tarde en este día y bajo la presidencia del Excmo. Sr. Don Emilio Arrieta, los individuos expresados al margen, que constituyen el Tribunal de oposición a la Cátedra de Piano, vacante en la Escuela de Música y Declamación, dio lectura el Secretario que suscribe y fue aprobada el acta de la sesión anterior.

Asimismo leyó, por orden del Señor Presidente las disposiciones vigentes que se relacionan con la votación en las oposiciones a Cátedras, y con las propuestas que, como consecuencia de aquellas han de elevarse al Gobierno de S. M.

Enterado el Tribunal de cuanto se refiere al caso, se procedió a la votación reglamentaria, de lo que resultó unanimidad de votos a favor del Señor Don José Tragó y Arana quien por lo tanto había de ser propuesto al Excmo. Señor Ministro de Fomento para ocupar en la citada Escuela de Música y Declamación la Cátedra de piano hoy vacante.

Con igual unánime parecer acordó el Tribunal se proponga también a dicho Señor Ministro la aprobación oficial de los ejercicios de oposición verificados por los restantes opositores Señores Giménez Delgado, Monge y Guervós, algunos de los que y según el orden expuesto, han dado a conocer en el curso de la prueba artística, cualidades de mérito bien probado y de reconocida brillantez.

Tanto el resultado de la votación, como el deseo que manifiesta el acuerdo del Tribunal se elevaron a manos del Excmo. Señor Ministro de Fomento para que con su superior ilustración resuelva lo que estime más conveniente.

Terminó la sesión a las cinco y media.

[Vº Bº del Presidente, Emilio Arrieta y firman todos los demás miembros, J. M. Esperanza y Sola, El Conde de San Rafael de Luyanó, Manuel Mendizábal, Dámaso Zabalza, José Aranguren y el Secretario del Tribunal, Ildefonso Jimeno de Lerma]»<sup>90</sup>.

La prensa musical se hace eco del logro alcanzado por Tragó publicando una breve reseña. “Han terminado en la Escuela Nacional de Música, los ejercicios de oposición a la clase de piano, vacante por fallecimiento del inolvidable Power. El jurado ha adjudicado por unanimidad la plaza al distinguido profesor don José Tragó”<sup>91</sup>. También Tomás Bretón en su *Diario* hace referencia al proceso de la oposición. El compositor

---

<sup>88</sup> Punto vigésimo cuarto de la contestación de José Tragó a la Memoria de Andrés Monge, pp. 26-27. Legado Tragó.

<sup>89</sup> Ver apéndice de imágenes. Título de catedrático de piano.

<sup>90</sup> Actas de las Sesiones públicas y privadas celebradas por el Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de Piano. Acta de la décimo quinta sesión. (25-I-1886). Expediente de José Tragó. Archivo General de la Administración. Caja 6023. Alcalá de Henares. Existe una copia del mismo documento en el *Libro de Actas de las Oposiciones Públicas celebradas en la Escuela Nacional de Música 1849-1891*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>91</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 265, jueves 28-I-1886, p. 6

relata las dificultades que tuvo que vencer el pianista para conseguir la plaza, quizás debidas a la falta de objetividad de algunos miembros del Tribunal, y cómo posteriormente felicita a Tragó tras la obtención de la misma.

“[...] Luego vino Esteban Gómez, que me dio una noticia terrible, esto es: ¡que el padre de Tragó le había dicho tener la seguridad de que su hijo no se llevaría la plaza de piano a que en la actualidad se hace oposición! ¡Todo el mundo se la adjudicaba por su indiscutible mérito que le coloca el primero...! Dice que hay infamias, marejada... ¡Esto es indigno! Arrieta y sólo Arrieta puede dar lugar a estas cosas [...]”<sup>92</sup>.

“[...] Al volver entré por casa de Tragó a dar la enhorabuena por la elección de profesor de la Escuela que ha recaído en él por unanimidad de votos. Está mal, con unos diviosos en una rodilla; también ha sido invitado a las sesiones de Cuartetos en unión de Zabalza [...]”<sup>93</sup>.

Transcurridos unos días de la conclusión del proceso de oposición, el Secretario de la Escuela Nacional de Música y Declamación felicita por escrito a Tragó. Le comunica aspectos relativos con el momento de la toma de posesión de la Cátedra, que tendría lugar el 1 de marzo de 1886. Para acceder a ésta, Tragó debía presentar en la Secretaría los certificados relativos al *Sorteo de quintas* y una *Cédula personal*.

“Escuela de Música y Declamación

El Secretario de esta Escuela saluda a su amigo y compañero D. José Tragó y tiene el gusto de remitirle el adjunto sobre remitido del Ministerio de Fomento; anunciándose que el título se encuentra en esta Secretaría.

Para el día que se encuentre usted bien de su ligera indisposición, y se ponga de acuerdo con D. Emilio para la toma de posesión a la Cátedra, es preciso tener preparada la cédula personal y una certificación de haber sufrido el Sorteo de Quintas; pues así me los encarga el Habilitado a esta Escuela D. Luis Dueñas:

Le repite la enhorabuena y le desea un completo alivio su afectísimo

Manuel de la Mata

Febrero 16/86”<sup>94</sup>.

Comienza a partir de este momento un periodo en la vida del pianista dedicado a la docencia en el Escuela de Música y Declamación que se prolongará durante más de cuarenta años hasta el 25 de septiembre de 1928, fecha de su jubilación<sup>95</sup>. En este periodo docente la actividad concertística quedará mermada; sacrificando sus recitales a favor de la formación de discípulos.

---

<sup>92</sup> 25 de diciembre de 1885. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*, edición, estudio e índice de Jacinto Torres, Vol II, Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Acento, 1995, p. 471

<sup>93</sup> 27 de enero de 1886. Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*, Op. cit., p. 484

<sup>94</sup> Documento de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>95</sup> Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1927 a 1928

## 9.2. EL DESARROLLO DE LA FUNCIÓN DOCENTE 1886-1928: LOS ALUMNOS

### 9.2.1 La labor docente de José Tragó durante la etapa de dirección de Emilio Arrieta (1886-1894)

José Tragó comienza a ejercer su función como docente de la Escuela de Música y Declamación durante el curso escolar 1886-1887. Anteriormente había colaborado en otras actividades del centro de enseñanza como miembro de los jurados de los concursos de piano celebrados en los años 1881 y 1884.

En estos años la dirección del centro estaba a cargo del compositor Emilio Arrieta, que ocupaba el cargo desde 1868 y permanecería al frente del mismo hasta 1894. En la época en la que Tragó comienza su carrera docente se había producido en el Conservatorio madrileño un importante aumento de la matrícula de alumnos. También había crecido la enseñanza libre, normalizada gracias a las disposiciones del 22 de noviembre de 1883 y de 3 de febrero de 1888, lo que implicaba un desarrollo de las clases particulares. Sin embargo, el conservatorio no había sabido desarrollar aún un sistema de enseñanza profesional y tenía que atender también a un importante número de alumnos “recomendados” que carecían de un verdadero interés hacia la música.

“[...] Con la mira de atajar la creciente matrícula, cada año se ha ido estrechando más y más la puerta de ingreso en esta Escuela; pero la *presión española*, vulgo *recomendación*, más poderosa que todas las presiones conocidas en la mecánica moderna, logra desgraciadamente que se introduzcan jóvenes que roban un tiempo precioso a los buenos alumnos y acaban con la paciencia de los señores profesores [...]”<sup>96</sup>.

Para atender a esta creciente demanda de enseñanza musical se crearon plazas de profesores honorarios, repetidores y sustitutos que intentarían subsanar el problema constante de las plazas de interinos, aunque durante estos años hubo una cierta desproporción entre el número de profesores y el de alumnos.

Entre los profesores que formaban parte del claustro durante los años 80 se encontraban músicos de prestigio como Jesús de Monasterio, que se ocupaba de la clase

---

<sup>96</sup> “Discurso leído en la solemne distribución de premios [correspondientes a 1885-1886] en la Escuela de Música y Declamación por su director Emilio Arrieta”, publicado en *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 300, jueves 2-XII-1886, pp. 1-3

de violín, el propio Arrieta en composición, Aranguren y Hernando en armonía, Almagro en harmonium, González en flauta, Font en trompa, Bernis en arpa, Ronconi e Inzenga en canto, y Pinilla, Reventós, Falcó, Aguado y Llanos en solfeo. Las clases de piano se impartían por tres profesores numerarios, los veteranos Manuel Mendizábal y Dámaso Zabalza y el recién incorporado José Tragó. También ejercían la docencia de este instrumento otros profesores auxiliares como Javier Jiménez Delgado o Andrés Monge.

La apertura oficial del curso en el que Tragó comienza su labor de profesor (1886-1887) se celebra el 28 de noviembre de 1886, sesión en la que también se distribuían los premios a los alumnos galardonados del curso anterior. En este acto, Arrieta hace mención en su discurso a los triunfos alcanzados por el nuevo miembro del claustro junto a otros compatriotas en conservatorios extranjeros. “Seis de nuestros distinguidos discípulos han ganado laureles honorosísimos allende los Pirineos, D. Enrique Fernández Arbós, en el Conservatorio de Bruselas; y D. José Tragó, D. Genaro Vallejo, don Alejandro Ruiz de Tejada, D. Luis Amato y D. Manuel González, en el Conservatorio de París. Todos conquistaron el primer premio”<sup>97</sup>. Con esta alusión el director del centro elogiaba la calidad de la enseñanza que se estaba ejerciendo en el establecimiento docente, poniendo como ejemplo a uno de los profesores que formaban parte de la nueva plantilla.

Una de las primeras actividades que realizó Tragó como miembro del claustro del Conservatorio estaba relacionada con la adquisición de nuevos pianos para el centro. El estado de los pianos era muy precario y los profesores solicitaron a la Instrucción Pública la dotación suficiente para adquirir diez pianos verticales españoles. Arrieta encargó que llevaran a cargo dicha adquisición los tres profesores numerarios de piano, Mendizábal, Zabalza y Tragó, con el objeto de que se emplearan en los exámenes y concursos de ese año<sup>98</sup>.

La dedicación de Tragó en su nueva faceta docente se refleja en los buenos resultados académicos de sus alumnos durante estos primeros años de enseñanza. En los concursos públicos del curso 1886-1887 son premiados 28 alumnos de Tragó y obtienen

---

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, n° 283, jueves 3-VI-1886, p. 4

accésit 4. Consiguen el segundo premio 13 alumnas y 3 alumnos y logran el primer premio 10 alumnas y 2 alumnos<sup>99</sup>. Los alumnos de las clases de piano de Mendizábal y Zabalza también obtienen resultados muy buenos; a ellos hay que añadir, aunque en número bastante más reducido, algunos de los discípulos del profesor Jiménez Delgado. Las calificaciones de la enseñanza pianística del curso 1886-1887 habían sido en general muy satisfactorias, ya que de los 866 discípulos matriculados solamente había suspendido una alumna. Este dato refleja en cierta manera la benevolencia del profesorado en las calificaciones, ya que el número de suspensos era excesivamente reducido; y sin embargo había un elevado número de alumnos que obtenían notables y sobresalientes. La abundante matrícula convertía a la enseñanza de piano en la más numerosa del conservatorio, siendo la mayor parte de los discípulos mujeres 714, frente a 110 hombres<sup>100</sup>.

Los premios se entregaban a los alumnos en una ceremonia celebrada tradicionalmente el día de Santa Cecilia. En ella, algunos de los discípulos laureados ofrecían un concierto que precedía a la entrega de galardones. En la ceremonia del curso académico 1886-1887 actuó como representante de la clase de Tragó el alumno Alfonso Pinilla, que interpretó una *Berceuse* de Chopin y el *allegro* del *Concert-Stück* de Weber. En el recital intervinieron también alumnos de Mendizábal y Zabalza, así como alumnos de canto de la clase de Inzenga y discípulos de conjunto vocal dirigidos por Vázquez<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Los alumnos de Tragó premiados en los concursos públicos del curso 1886-1887 aparecen nombrados en la *Memoria de la Escuela de Música y Declamación del curso escolar 1886-1887*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1887, pp.11-12:

Accésit: Asunción López y Gutiérrez, Cipriana Madrigal y Cano, Encarnación Sellan y Gil, Juan José Rivera Catalina

Segundo Premio: Clotilde Centeno Morales, Concepción Galeote Pozo, Pilar Gómez Puértolas, Carmen González Sánchez, Carmen Martín Vegue Jaúdenes, Concepción Martínez Arriba, María Martínez Urretavizcaya, Ángela de Ochoa Theodor, Amalia Pérez y Plaza, Concepción Povedano Rodríguez, Remedios Samper Ortiz, Carmen Soriano Sanz, Carmen Valles López, Fernando Carnicer Illa, Tomás López Torregrosa, Melchor Oliver y Muntaner

Primer Premio: Ana Abad Montero, Dolores Alarcón Lecumberri, Laura Betelu Munárriz, Ana Cabeza de la Puente, Purificación Cembrano Muñoz, Julia Espín Arango, María Herráiz Silo, Pilar Muñiz Mediamarca, Concepción Orol Echalecu, Luisa Roa Nicolau, Juan Ballester Montenegro, Alfonso Pinilla Camacho.

<sup>100</sup> “Curso de 1886 a 1887. Exámenes ordinarios. Piano (alumnas). Matriculados 714, presentados a examen 575, sobresalientes 380, notables 131, buenos 56, aprobados 7, suspensos 1, no presentados 139. Piano (alumnos). Matriculados 152, presentados a examen 110, sobresalientes 60, notables 25, buenos 21, aprobados 4, suspensos 0, no presentados 142”. *Memoria de la Escuela de Música y Declamación del curso escolar 1886-1887*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1887, p. 5

<sup>101</sup> “La Escuela Nacional de Música y Declamación ha honrado debidamente el día de la insigne patrona y protectora de los músicos, Santa Cecilia, llevando a cabo en su bellissimo salón-teatro una brillante fiesta artística que ha favorecido con su presidencia el Director general de Instrucción pública, Sr. D. Julián

En el siguiente curso, los alumnos de Tragó vuelven a obtener un notable éxito académico. En los concursos públicos de este año son galardonados 31 alumnos de Tragó, consiguen el accésit 3 alumnas, el segundo premio 17 alumnas y 3 alumnos, entre los que se encuentra el pianista gallego Canuto Berea Rodrigo; y el primer premio 6 alumnas y 2 alumnos. También obtienen buenos resultados los alumnos de Mendizábal y Zabalza. Especialmente brillantes son las calificaciones de los alumnos de éste último, ya que logran el primer premio 15 alumnas y 5 alumnos.

La amplia cifra de alumnos matriculados en la clase de piano (668 alumnas y 153 alumnos) hace necesario que haya también otros profesores que enseñen este instrumento, además de Mendizábal, Zabalza y Tragó. Así, durante este curso académico dan también clases de piano los profesores Fernández Grajal, Jiménez Delgado, Monge, Sos y las profesoras Romea y Laura. Los tres profesores numerarios de piano, Mendizábal, Zabalza y Tragó, enseñan principalmente a alumnos de los niveles superiores de la enseñanza, correspondientes a quinto, sexto y séptimo curso. Ello explica que la mayor parte de los alumnos premiados y que participan en los conciertos públicos de la Escuela de Música sean de las clases de estos tres docentes.

El prestigio que va adquiriendo la clase de Tragó hace que la prensa musical mencione su labor pedagógica. *La Ilustración Musical Hispano Americana* dedica uno de sus números al pianista. En la portada aparece un retrato de José Tragó acompañado de una biografía escrita por Manuel García de Otazo. En las páginas siguientes encontramos una fotografía de Tragó junto a los discípulos de su clase que han obtenido el primer premio: Catalina Arjona Garate, Pilar Torregrosa Jordá, Rafaela González Fernández, Eugenia García Martín, Sara Cicerol Utrilla, Concepción Galeote Pozo y Fernando Carnicer Illa, nieto del célebre compositor Ramón Carnicer, que desarrollaría

---

Calleja, teniendo a sus lados al Director y al Secretario de aquel aventajado Centro oficial de enseñanza pública, D. Emilio Arrieta y D. Manuel de la Mata [...].

Rompió la marcha, con su brillante ejecución al piano de la gran polonesa en *mi b*, de Chopin, D. Mariano Barber, discípulo del Sr. Zabalza; siguió con igual fortuna la Srta. Castro, del Sr. Inzenga, que cantó el aria de las joyas del *Fausto*, de Gounod; continuó con igual aplauso, al piano, el señor Pinilla, del Sr. Tragó, ejecutando *Berceuse*, de Chopin, y el *allegro* del Concert-Stuck, de Weber; después arrebató con sus grandes facultades vocales la Srta. R. Lantes, del Sr. Inzenga, en la romanza de *La Forza del destino*, de Verdi, y prosiguieron, hasta terminar, con aplauso, la Srta. Martínez, del Sr. Mendizábal, al piano, en la polonesa heroica de Butter, y las Srtas. Calabing y Rico y los Sres. Pérez, Vanrell y Gil, de la clase de conjunto vocal del señor Vázquez, en el delicadísimo quinteto de la ópera *Cosí fan tutte*, de Mozart [...]. *La España Musical*, año II, nº 48, 28-XI-1887, pp. 765-766



en Cuba años más tarde, una importante labor pedagógica y compositiva<sup>102</sup>. La revista inserta unos breves apuntes biográficos de cada uno de estos alumnos. En ellos se comentan los éxitos de los discípulos en los ejercicios públicos del centro así como datos sobre su trayectoria académica.



“PRIMEROS PREMIOS DE PIANO *de la Escuela Nacional de Música y Declamación*  
CLASE DEL PROFESOR DON JOSÉ TRAGÓ

#### CATALINA DE ARJONA Y GARATE.

Nació en Madrid en 1871, demostrando desde sus primeros años grande afición a la música, cuyos conocimientos elementales adquirió en provincias. En 1884, preparada en seis meses por el aventajado profesor de la Escuela Nacional de Música, D. Andrés Monje, ingresó en la Escuela Nacional, ganando los dos primeros años de solfeo con el profesor D. José Pinilla, el cuarto de piano con el Sr. Monje, parte del quinto con D. Francisco de Asís de la Peña y el resto de este año, sexto y séptimo con el pianista D. José Tragó, obteniendo en todos ellos la censura de sobresaliente y por unanimidad los premios segundo (el superior del 5º año) y primero en el séptimo.

En los ejercicios públicos de la referida Escuela, del mes de diciembre de 1887, fue presentada por el Sr. Tragó y tanto en este ejercicio, como en los concursos a premios, la señorita de Arjona ha demostrado sus dotes de disposición y ejecución, y condiciones para ser una buena intérprete de la escuela de su maestro.

En los exámenes de septiembre de 1886, tuvo la satisfacción de que su hermana, la señorita Carmen de Arjona, ingresara en la misma Escuela y clase del Sr. Tragó ganando tres años, habiendo sido preparada por ella, siendo hoy una de las aventajadas y premiadas discípulas del profesor Sr. Tragó, en lo que la señorita Catalina ha demostrado que también reúne condiciones para la enseñanza.

#### PILAR TORREGROSA

<sup>102</sup> *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año I, n° 20, 15-XI-1888, pp. 153-158

Nació en Madrid el año 1871. Ingresó en la Escuela Nacional en 1879, y en 1881, bajo la dirección del profesor Sr. Pinilla, obtuvo el primer premio de solfeo. En el mismo año empezó el curso de piano, obteniendo en 1886 el segundo premio y el primero en los exámenes del presente año. En este intermedio cursó armonía con el profesor Sr. Aranguren, obteniendo el año pasado el segundo premio en esta importante asignatura. Ha ganado siempre todos los premios por unanimidad.

#### RAFAELA GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ.

Otra de las discípulas del Sr. Tragó que obtuvieron primer premio en los últimos concursos celebrados en la Escuela Nacional de Música. Quince años cuenta la joven artista y diez notas de *sobresaliente* obtenidas en los diez exámenes a que se ha presentado.

Ingresó en la Escuela de Música a los siete años de edad, estudiando desde aquella fecha el solfeo con el profesor D. José Pinilla.

Tres años después obtuvo en público concurso de oposición el *primer premio* en la enseñanza de solfeo.

Por la misma época empezó el estudio del piano cursando los cuatro primeros años de esta asignatura bajo la dirección del profesor D. Andrés Monje.

Más tarde y debiendo en virtud del reglamento de la Escuela pasar a los cursos superiores, estudió el quinto año con su actual profesor, el concertista don José Tragó, obteniendo el *segundo premio* que era la mayor recompensa a que en aquella época podía aspirar, y por último, hace algunos meses y después de cursar bajo la dirección del mismo Sr. Tragó el sexto y séptimo año, ha obtenido el *primer premio* en la enseñanza de piano.

#### EUGENIA GARCÍA MARTÍN.

Nació en Madrid el año 1870. Cursó con el profesor Sr. Reventós el solfeo y el piano con la señorita D. Carolina Moreno el tercero y cuarto de piano y con D. Francisco Asís de la Peña y D. José Tragó los restantes, obteniendo en el concurso verificado este año el segundo premio y en los exámenes de fin de curso del primero. Ha ganado tres cursos de Armonía en la clase de Sr. Aranguren y tres de francés, mereciendo siempre en éstas y otras asignaturas, la nota de sobresaliente.

#### SARA CIREROL Y UTRILLA.

Nació en Madrid el año 1870. Estudió el solfeo con D. Andrés Moreno, e ingresó en la Escuela Nacional con conocimiento de tres años de solfeo y uno de piano. Estudió el segundo y tercer curso de este instrumento con D<sup>a</sup> Gloria Sánchez, obteniendo la nota de sobresaliente. Siguió los cursos siguientes con el Sr. Tragó, mereciendo el 5º año el segundo premio y el primero en los sucesivos. Cursó armonía con el profesor Sr. Aranguren, en la cual obtuvo, el año 1887, el primer premio.

#### CONCEPCIÓN GALEOTE Y POZO.

Nació en Madrid el 10 de septiembre de 1869. Ingresó en la Escuela Nacional cursando el solfeo con el profesor Sr. Pinilla, en cuyo estudio obtuvo el primer premio en el tercer año. Dedicóse al piano cursando cuatro años con la profesora D<sup>a</sup>. Joaquina Pozo. Pasó después a la clase superior dirigida por el Sr. Tragó, obteniendo siempre en los exámenes la calificación de sobresaliente, accésit en el 5º año, segundo premio en el 6º y primero de los ejercicios de fin de curso.

#### FERNANDO CARNICER DE ILLA.

Nació en Madrid el día 3 de octubre de 1866. Es nieto del célebre maestro D. Ramón Carnicer. Estudió el solfeo con el profesor Sr. Montalbán: ingresó en el Conservatorio en la clase del Sr. Llanos, estudiando cinco cursos de piano con el Sr. Pérez Irache, auxiliar del Sr. Mendizábal. Abandonó una temporada el estudio de la Música, pero más aficionado de cada día al divino arte, ingresó de nuevo en la Escuela al empezar el curso de 1886-1887, matriculándose en la clase del Sr. Tragó, en la cual obtuvo segundo premio en las oposiciones de fin de curso y el primero en los exámenes verificados en 28 de junio próximo pasado<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*

Catalina Arjona fue la alumna de Tragó que actuó en el concierto de la distribución de premios de este curso académico, celebrado el 25 de noviembre de 1888. La pianista interpretó un *Andante y Minuetto* de Weber. En el acto también intervinieron otros alumnos galardonados con el primer premio de piano como Sagrario Algora y Luis Navarro, discípulos de Zabalza que interpretaron el *Gran dúo a dos pianos* de Herz. Mendizábal presentó también a dos alumnos premiados: Dolores Badiola y Arturo Saco del Valle, éste último con el paso de los años se convertiría en un importante compositor y formaría parte del claustro del conservatorio como profesor de Conjunto vocal e instrumental. Ambos interpretaron las *Variaciones a dos pianos sobre un tema de Beethoven* de Saint-Saëns<sup>104</sup>.

Una de las primeras noticias periodísticas que aparecen sobre los discípulos de Tragó hace referencia a la pianista Clotilde Centeno Morales, segundo premio de piano en el curso 1886-1887. La reseña informa sobre el concierto que la pianista ofreció en el Palacio Real, y sobre la obtención del primer premio de armonía en los concursos de 1887-1888, como alumna de Agustín Campo.

“La señorita malagueña doña Clotilde Centeno, discípula del afamado señor Tragó, que tan brillantemente va haciendo su carrera, y que tuvo el honor de tocar el piano en Palacio, hace algunos meses, con gran aplauso de la infanta Isabel, ha recibido una vez más la recompensa de su aplicación y talento, obteniendo por unanimidad el primer premio de Armonía en las oposiciones que se verificaron en el Conservatorio”<sup>105</sup>.

En el discurso de la distribución de premios del curso 1888-1889 Arrieta critica el virtuosismo gratuito que practican algunos de los estudiantes de piano. El director considera que estos alumnos no se preocupan por adquirir conocimientos musicales de una manera seria. Su interés se centra en conseguir los premios de los concursos de la escuela, y esta actitud vanidosa les aleja de la verdadera interpretación para convertirse en acróbatas musicales. “[...] El *acrobatismo*, que durante los dos meses que preceden a los concursos lo ejercen despiadadamente algunos de nuestros queridos alumnos, *machacando* la pieza que ha de servir de prueba en los ejercicios públicos de oposición; a despecho de la vecindad torturada, donde habitan los concurrentes [...]”<sup>106</sup>. Arrieta también considera acertada la Real orden publicada el 21 de mayo de 1889, en la que se

---

<sup>104</sup> *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, año I, nº 22, 15-XII-1888, p. 175

<sup>105</sup> *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, año I, nº 12, 15-VII-1888, p. 96

<sup>106</sup> *Memoria de la Escuela de Música y Declamación del curso escolar 1888-1889*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1889, p. 5

prohíben las recomendaciones para los tribunales de examen. Ello supondrá que la admisión de nuevos alumnos se realizará con criterios más rigurosos y no bajo la presión de las recomendaciones.

En este curso escolar obtienen el primer premio de piano dos alumnos de Tragó que lograrían con los años una importante trayectoria musical: María Luisa Vega Ritter y Canuto Berea Rodrigo<sup>107</sup>. Los dos discípulos actúan conjuntamente en el concierto celebrado en la ceremonia de distribución de premios del 22 de noviembre de 1889. Ambos interpretan un *Andante y variaciones para dos pianos* de Schumann. En el mismo acto participan intérpretes que adquirirán importante prestigio con el paso del tiempo como el pianista José Guervós y Mira, que había conseguido el primer premio de piano como alumno de Mendizábal. Colaboraba también en el concierto el clarinetista Miguel Yuste Moreno, alumno de Manuel González que había obtenido el primer premio de clarinete. Yuste tocaría en conciertos junto a Tragó en la década de los 90.

María Luisa Vega Ritter fue una de las discípulas más distinguidas de las primeras promociones de alumnos de Tragó. Su propio profesor le dedicó una de sus composiciones. Nos referimos a la *Tarantela para piano*, partitura para piano en la que se encuentra la siguiente dedicatoria: “A mi distinguida discípula D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Luisa Vega Ritter”. El precoz talento de la intérprete impulsó a varios admiradores a organizar en el Salón Romero un concierto en su honor, cuando la pianista tenía tan solo nueve años de edad.

“Con buen éxito se celebró en la noche del sábado la velada musical organizada en el salón Romero por algunos admiradores de la notable pianista de nueve años, la niña María Luisa Vega Ritter.

Todo el programa fue extraordinariamente aplaudido.

---

<sup>107</sup> Los alumnos de Tragó que obtienen premios en el curso 1888-1889 son los siguientes:  
Segundo premio: Laura Ontiveros Combé, María Luisa Madrona y Echevarría, Asunción Mejuto Martín, Gloria Milián Martín, Trinidad Navarro Delgado, Visitación Pastor Clemente, Eusebia Pita Goyanes, Teresa Salmerón Fernández, Ester Travado Ramírez, Elvira Vallés López, Ismael Echazarra Quián, Aniceto José Luna Aguirre.  
Primer premio: Josefa Álvarez Iturbe, María Abellanal Bolumburu, Julia Bravo Esteban, María Luisa Fernández López, Mercedes Fernández-Tello Gavilán, Carmen González Sánchez, Patrocinio Hierro F. de Pinedo, Asunción López Gutiérrez, Luisa Lorenzo Díez, Carmen Martín-Vegue Jaúdenes, Ángela de Ochoa Theodor, Felisa Oteiza Ayerbe, Juana Peña Torres, Remedios Samper Ortiz, Matilde Torralba Maidagán, Carmen Vallés López, María Luisa Vega Ritter, Canuto Berea Rodrigo. *Memoria de la Escuela de Música y Declamación del curso escolar 1888-1889*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1889, pp. 19-20

La diminuta y encantadora artista cuyo nombre hemos escrito ejecutó admirablemente cuatro piezas que le valieron una ruidosa ovación y revelaron el mérito especial que la distingue. En la sinfonía de Zampa, en la *Serenade Basque*, de O. de la Cinna y en las *Mariposas* de Zabalza, rayó a extraordinaria altura.

También fue muy celebrada la Srta. Chevallier en el *Paraphase de concert*, de Liszt y en una *Mazurca* de Godard, piezas que interpretó con sumo gusto, delicadeza y sentimiento.

La Srta. Burillo dijo muy bien la *Polonesa* de Mignon y un vals de la Srta. Bengoechea, obteniendo grandes y merecidos aplausos.

Los Sres. Torres Laguna y Ballo también fueron muy celebrados en la ejecución de las obras que estuvieron a su cargo.

La concurrencia fue numerosa y escogida<sup>108</sup>.

La prensa hacía referencia regularmente a las célebres cualidades interpretativas de la joven discípula, tanto en sus actuaciones en la Escuela de Música como en sus recitales fuera de Madrid.

“Ha salido para Santander, en cuya capital celebrará algunos conciertos musicales en el Casino del Sardinero, la notable pianista de once años de edad María Luisa Vega Ritter, a quien tantos aplausos ha prodigado la prensa de esta corte las diferentes veces que ha tocado en salones y teatros<sup>109</sup>”.

“Verdaderamente notable ha sido el ejercicio lírico dramático verificado ayer bajo la dirección y presidencia del Sr. Arrieta.

De las clases de piano es notable la discípula señorita García Duque, del profesor Sr. Jiménez Delgado, de admirable precisión y *hereditario* gusto la señorita Badiola, del maestro Sr. Mendizábal; arrancaron aplausos, tocando a dos pianos, las señoritas Pérez y Mencia, que pertenecen a la clase del Sr. Zabalza, y causó verdadero entusiasmo la niña Vega Ritter, discípula del Sr. Tragó, que es realmente un prodigio, y fue llamada al escenario en medio de atronadores aplausos [...]”<sup>110</sup>.

La carrera interpretativa de M<sup>a</sup> Luisa Vega Ritter continuó durante los primeros años del siglo XX. Ya en plena madurez artística la pianista ofreció dos recitales en la Sociedad Filarmónica de Bilbao junto a la mezzosoprano María Gay. Estos conciertos tuvieron lugar los días 10 y 11 de diciembre de 1904. En ellos M<sup>a</sup> Luisa Ritter interpretó dos extensos programas en los combinó la ejecución como solista con la función de pianista acompañante de la mezzosoprano María Gay. Entre las composiciones que interpretó para piano solo destacan la *Fantasia cromática y Fuga en Re menor, BWV 903* de Bach, el *Aire con Variaciones de la Suite n° 5 en Mi mayor HWV. 430* de Haendel, un *Impromptu* de Schubert, una *Sonata y Capricho* de Domenico Scarlatti, dos

---

<sup>108</sup> *La Correspondencia Musical*, año IV, n° 181, jueves 19-VI-1884, p. 5

<sup>109</sup> *El Imparcial*, año XX, n° 6908, viernes 20-VIII-1886

<sup>110</sup> *El Imparcial*, año XXII, n° 7455, lunes 20-II-1888. *El Liberal* también menciona este concierto en la Escuela de Música y califica la actuación de la pianista como “sobresaliente”. “[...] En piano, la señorita García Duque, de sexto año, del Sr. Jiménez Delgado; Badiola, de séptimo, del Sr. Mendizábal; la niña Vega-Ritter, sobresaliente, alumna de séptimo, del Sr. Tragó; y Pérez y Mencia, de séptimo también y dignas de notar, del Sr. Zabalza [...]”. *El Liberal*, año X, n° 3184, lunes 20-II-1888, p. 3

*Estudios de Chopin y la Rapsodia húngara en Do sostenido menor, S. 244 n° 12 de Liszt, obras interpretadas en la primera sesión del día 10 de diciembre; y la Sonata en Si bemol menor, op. 35 de Chopin y el Carnaval op. 9 de Schumann, ejecutadas en la sesión del 11 de diciembre*<sup>111</sup>.

El pianista gallego Canuto Berea Rodrigo fue otro de los discípulos de estos primeros años de enseñanza. Era hijo del famoso compositor, intérprete y empresario coruñés Canuto José Berea Rodríguez. En 1885 la Diputación coruñesa le concedió una beca para estudiar en el Conservatorio de Madrid junto a su primo el violinista Andrés Gaos Berea. En el conservatorio recibiría clases de armonía, armonio y piano con Almagro, Aranguren, Arín, Miralles y Tragó. En este centro sería galardonado con el primer premio de piano en 1889 y el primero de armonio en 1890. Tras finalizar los estudios en Madrid, fue becado nuevamente por la Diputación para ampliar su formación en el Conservatorio de París. Allí estudiaría con Diémer, Marmontel y Pugno y alcanzaría un gran éxito como concertista de piano y armonio en la década de los noventa, tanto como solista como en dúo con Raoul Pugno. El talento interpretativo de Canuto Berea se mostró también en los escenarios españoles. Tras finalizar sus estudios en el conservatorio madrileño ofreció una gira de conciertos por España y Portugal en compañía de su primo Andrés Gaos. En mayo de 1896 daría en solitario varios conciertos en el Ateneo y en el Salón Romero que obtendrían una importante repercusión en la prensa nacional. El musicólogo Rafael Mitjana comenta algunos rasgos del estilo interpretativo de Berea en el periódico *La Época* y hace mención al periodo en el que fue discípulo de Tragó.

“Muy satisfecho debe estar el joven pianista español D. C. Berea, del éxito que ha alcanzado lo mismo en la velada musical celebrada hace pocos días en el Ateneo, que en el concierto que se verificó el sábado en el salón de la calle de Capellanes. [...]

A pesar de su juventud, el Sr. Berea es un músico sincero, que conoce a fondo su arte, y ejecuta con igual facilidad las composiciones más arduas y complicadas, como la magistral leyenda de *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*, de Liszt, o la transcripción hecha por Tausig, de la *Cabalgata de las Valkirias*, de Wagner, que las inspiraciones sencillas y delicadas de los Schumann y los Grieg.

Su temperamento, exquisitamente nervioso, se amolda sin dificultad alguna a las severas páginas de Bach, y a las vehementes concepciones de Beethoven, a las delicadas y elegantes melodías de Mendelssohn, como a las ingeniosas y características producciones de los músicos modernos, y educado en la escuela ecléctica, interpreta todos los géneros con corrección y estilo, dando a cada obra su justo valor, y haciendo resaltar las bellezas que encierra.

---

<sup>111</sup> Los programas íntegros de estos conciertos se encuentran en el libro de Ramón Rodamilans: *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario*, Vol II, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998, p. 29

Nacido en la Coruña el Sr. Berea, comenzó sus estudios musicales en Madrid, bajo la dirección del insigne maestro D. José Tragó [...]”<sup>112</sup>.

Encontramos otra referencia sobre este pianista en *La Ilustración Musical Hispano Americana*. En esta revista el crítico gallego *Pizzicaro* menciona la grata impresión que ha causado Berea en el público y la prensa madrileños.

“[...] Canuto Berea, el predilecto discípulo de Miralles, Tragó y Almagro; el poseedor de los secretos de Pugno, Diemer y Thomé, ha conseguido en Madrid brillantísimo y envidiable éxito, solo comparable al alcanzado en París, calurosamente elogiado por *Le Figaro*, *Le Progress Artistique* y *L’Art Musical*.

La prensa docta madrileña, unánime en sus apreciaciones, conceptúa a Canuto Berea como un pianista de excepcionales facultades y que posee la *nota personal*. Los conciertos de piano y armonium, celebrados en el *Ateneo de Madrid* y *Salón Romero*, los días, 3, 9, y 17 del mes de mayo, han sido verdaderas solemnidades artísticas, enaltecidas por el selecto público de profesores y conspicuos aficionados [...]”<sup>113</sup>.

Años más tarde, Canuto Berea regresaría a su Coruña natal. Allí continuaría la labor editorial que había comenzado su hermano. Participaría activamente en la vida musical coruñesa tomando parte en la fundación de la Sociedad Filarmónica de la ciudad en 1904. Canuto Berea fue un digno continuador de las enseñanzas de Tragó, pues adquirió un gran prestigio como profesor de piano, creando una escuela que se prolongó por tres generaciones de la que son fruto Pilar Castillo<sup>114</sup> y Pilar Cruz<sup>115</sup>.

La memoria del curso 1889-1890 contiene el discurso de Arrieta en el que inaugura el siguiente curso académico. El director del centro lamenta el escaso presupuesto con el que cuenta el establecimiento. Hace referencia al discurso pronunciado el 22 de

---

<sup>112</sup> Mitjana, Rafael: “Salón Romero”, *La Época*, año XLVIII, nº 16503, martes 12-V-1896

<sup>113</sup> Pizzicaro: “Un pianista gallego. Impresiones de la prensa de Madrid”, *La Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 205, 30-VII-1896

<sup>114</sup> Pilar Castillo alcanzó una notable fama como concertista. Tenemos noticias de un recital ofrecido por la pianista en el Ateneo de Madrid el 23 de mayo de 1911. La velada había sido organizada por Miguel Salvador, vicepresidente de la sección de música del Ateneo, como homenaje a la memoria de Liszt en la conmemoración de su centenario. La participación de la pianista ilustraba con ejemplos musicales una conferencia sobre el compositor húngaro pronunciada por Miguel Salvador. El propio ponente comenta en la *Revista Musical* de Bilbao sus impresiones sobre esta sesión: “[...] El homenaje fue posible gracias, sobre todo, a la cooperación de una notabilísima pianista coruñesa, discípula de Canuto Berea, la señorita, -jovencísima,- Pilar Castillo, que mostró unas cualidades y un temperamento admirables. [...] (¡mirad qué programa!): Preludio y fuga en *mi menor* (Bach-Liszt); *Feux follets*; *Mazeppa*; *Rapsodia* (número 11); *Saint François de Paule marchant sur les flots*; *Au bord d’une source*, *Les jeux d’eaux de la Villa d’Este* (Liszt) y *overtura de Tannhäuser* (Wagner-Liszt). ¡Un programa colosal para hacer, él solo, la fama de una artista!

Pilar Castillo por la depurada exactitud de su mecanismo, el perfecto estudio del detalle, la alta comprensión de las obras en conjunto, su esfuerzo plausible y su poder de comunicación sugestiva, debido a su fuego y a su talento poético y expresivo, obtuvo un éxito ruidosísimo [...]”. Salvador, Miguel: “Madrid”, *Revista Musical*, año III, nº 8, junio 1911.

<sup>115</sup> Carreira, Xoan M: “Berea Rodrigo, Canuto”, *DMEH*, Vol II, Madrid, SGAE, 1999, pp. 378-379

noviembre de 1886 en el que se trataba la misma cuestión para demostrar que el problema no se había subsanado con el paso del tiempo. Arrieta compara los cuantiosos medios de los que disponía un conservatorio europeo como el de París, con la situación de necesidad por la que atravesaba el madrileño. Esta situación afectaba a la enseñanza pianística ya que a pesar del incremento notable del volumen de alumnado, 826 alumnos oficiales y 248 matriculados en los exámenes libres, los presupuestos se habían reducido notablemente respecto a años anteriores. La escasez de haberes implicaba un número de profesores insuficiente para ofrecer una formación de calidad al alumnado de piano. Arrieta comenta cómo en otros centros extranjeros los discípulos premiados eran obsequiados con instrumentos y donativos en metálico. Este era el caso del conservatorio de París en el que los discípulos recibían, como era tradición, pianos Erard y Pleyel. Arrieta también menciona que el fabricante Erard había asumido voluntariamente los gastos de renovación de los pianos en mal estado del conservatorio francés<sup>116</sup>. Esta situación contrastaba con el abandono del conservatorio madrileño, centro que no lograba alcanzar el nivel de enseñanza de otros establecimientos europeos, a pesar de las constantes reivindicaciones de los docentes.

Los alumnos de Tragó consiguieron también notables resultados en este curso académico 1889-1890. Obtienen el segundo premio 7 alumnas y 3 alumnos y el primer premio 9 alumnas y 1 alumno<sup>117</sup>. Entre las discípulas galardonadas con el primer premio figuran Carmen Arjona Gárate, hermana de Catalina Arjona Gárate que había obtenido el primer premio dos años antes. Rosa Luna M. Laren fue la alumna de Tragó que actuó en el concierto de la distribución de premios celebrado el 22 de noviembre de 1890. Para la ocasión la pianista ejecutó una *Tarantela de Venecia e Napoli* de Liszt.

---

<sup>116</sup> “Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes a 1889-1890 en la Escuela Nacional de Música y Declamación por su Director don Emilio Arrieta y Corera”, *Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1890, pp. 5-14

<sup>117</sup> Los alumnos de Tragó premiados durante el curso 1889-1890 fueron los siguientes:

Accésit: María Gatteau Fernández de Castro

Segundo premio: Amalia Anchelerga Vida, Manuela Folgueras Valls, Carolina Labourdette Husthé, Eustasia Longa Elordi, María Medialdea Bermejo, Elena Olloqui Sutherland, María Rodríguez Rodríguez, Leandro Eizaguirre Aguirresarobe, Antonio Fonet Quilis, Juan Montes Gorostiaga.

Primer premio: Carmen Arjona Gárate, Julia Castro Pascual, Patrocinio García-Rivero Arriete, Rosa Luna M. Laren, Encarnación Murillo Aherán, Trinidad Navarro Delgado, Dolores Rodríguez Granda, Ester Travado Ramírez, Elvira Vallés López, Antonio Cardona García. Citados en la *Memoria de la Escuela de Música y Declamación del curso escolar 1889-1890*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1890, pp. 23-25



En el curso 1890-1891 el Conservatorio adopta nuevas medidas académicas con la intención de mejorar el escaso hábito de estudio de algunos alumnos y el nivel académico. Arrieta en su discurso comenta que muchos discípulos se presentaban al examen final habiendo estudiado solamente fragmentos de las últimas obras del curso. También muchos alumnos concurrentes a premios se ocupaban exclusivamente del estudio de la obra de concurso. Para acabar con esta actitud picaresca, se decidió que el alumno sacara a suerte las obras con las que sería examinado, y así se vería obligado a estudiar el programa completo. Arrieta habla también de la necesidad de mejorar la capacidad de repentización de los pianistas, y anuncia que a partir de este curso los ejercicios de esta disciplina adquirirán una importancia mucho mayor.

“Los ejercicios de repentizar, que es el *bú* de los pianistas, irán aumentando cada vez más en importancia. El adiestrarse en este ramo de la educación, pertenece exclusivamente a los discípulos. Habiendo cursado éstos el Solfeo en todas sus partes y dominando suficientemente el mecanismo del piano, deben hallarse en el caso de descifrar con acierto, a primera vista, mucha música. ¿Y por qué se muestran tan reacios en cultivar la lectura? Es vergonzoso que aspirantes a primer premio no puedan acompañar con seguridad una romanza, ni ejecutar una pieza sencilla, a cuatro manos, de repente. Deseamos que nuestros amados alumnos sean hábiles repentistas y se hagan dignos de merecer el título de Profesores”<sup>118</sup>.

En este curso los profesores y alumnos del centro organizaron un concierto a beneficio de los damnificados de varias poblaciones españolas de Toledo, Almería y Aragón. Tragó participa en esta función interpretando junto a Monasterio y Mirecki el *Trío en Si bemol op. 52* de Rubinstein. Más adelante el pianista ejecutó en solitario un *Nocturno* para piano de Chopin y una *Rapsodia húngara* de Liszt, obras que solía interpretar frecuentemente en público. Para la ocasión la casa Romero cedió un piano Erard de cola. En el concierto participaron también otros docentes de la escuela como el profesor de flauta Francisco González, Justo Blasco de canto, Valentín Zubiaurre de conjunto instrumental, Mariano Vázquez de conjunto vocal, Pedro Fontanilla de armonía e Ildefonso Jimeno de Lerma de órgano.

“SESION LÍRICO DRAMÁTICA  
organizada por los Profesores y Alumnos de la Escuela  
CUYOS PRODUCTOS SE DESTINAN  
AL SOCORRO DE LOS DESVALIDOS DE  
Consuegra, Almería y Aragón  
PROGRAMA

---

<sup>118</sup> “Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes a 1890-1891 en la Escuela Nacional de Música y Declamación por su Director don Emilio Arrieta y Corera”, *Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1891, p. 7

## PRIMERA PARTE

1º *Overtura* de PROMETEO.....Beethoven

Por la orquesta de la Escuela, dirigida por el Sr. Zubiaurre.

2º Primer acto de la comedia de Moratín

### EL SÍ DE LAS NIÑAS

#### REPARTO

Don Diego...	Sr. MARIO	Rita...	Srta. CÁRCAMO
Doña Irene...	Sra. LAMADRID	Calamocha...	Sr. HERNÁNDEZ
Doña Paquita...	Srta. MORENO	Simón...	Sr. ORCHE

## SEGUNDA PARTE

1º *Andante y scherzo* del TRÍO en *si b*, para piano, violín y violoncello... Rubinstein

Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki

2º a. *Nocturno*, para flauta..... Dopler

b. *Mazurca* de salón..... “

Por el Sr. González (D. F.)

3º *Epístola de Cervantes a Mateo Vázquez*, describiendo la batalla de Lepanto, puesta en música por..... Arrieta

Cantada por el Sr. Blasco

4º *Canción napolitana*, para violoncello..... Vasile

Por el Sr. Mirecki

5º a. *Nocturno*, para piano..... Chopin

b. *Rapsodia húngara*..... Liszt

Por el Sr. Tragó

6º *Aria*, para canto..... Donizetti

Por la Sra. Cepeda

7º a. *Nocturno*, para violín..... Monasterio

b. *Obertas*, mazurca característica..... Wieniawski

Por el Sr. Monasterio

8º *La Carità*. Coro religioso, con acompañamiento de harpas y gran órgano. Rossini

Por todas las señoritas alumnas y alumnos de la clase de conjunto vocal dirigida por el Sr. Vázquez.

Acompañarán al piano los maestros Vázquez, Fontanilla y Fonrat, y al órgano el maestro Jimeno de Lerma.

NOTA. El piano de cola de Erad, ha sido cedido generosamente para esta sesión por la Casa Romero<sup>119</sup>.

Tragó imparte clase en este año a alumnas de los niveles de 4º, 5º, 6º y 7º curso y alumnos de 5º, 6º y 7º, siendo el número de alumnas notablemente superior (61) al de alumnos (13). De estos discípulos obtienen accésit 7 alumnas y 2 alumnos, el segundo premio 5 alumnas y 1 alumno y el primer premio 3 alumnas y 3 alumnos<sup>120</sup>. Laura López-Ontiveros Combé fue la alumna de Tragó que intervino en el concierto celebrado en la distribución de premios. La pianista interpretó el estudio de Liszt titulado *Dans les*

<sup>119</sup> El programa aparece en la *Memoria de la Escuela de Música y Declamación del curso escolar 1890-1891*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1891, p. 11

<sup>120</sup> Alumnos premiados de la clase de José Tragó en el curso 1890-1891.

Accésit: Julia Centeno Alonso, Carmen Ester Gómez, Severiana Longa Elordi, Aurora Llofrío Morales, Emilia Miquel Gómez, Encarnación Samper Ortiz, Teresa Suárez Pérez, Amadeo Baldor Mezo, Victoriano Lacarra Mendiluce.

Segundo premio: Isabel Cabrero Martín, Magdalena Gotos Viñuelas, María Victoria Marín Blázquez, Josefina Pérez Ainsúa, Amalia Pérez de Sotomayor, José Rodríguez Jiménez

Primer premio: Laura López Ontiveros Combé, Gloria Milián Martín, María Rodríguez Rodríguez, Rafael Acebes Soler. *Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1891, pp. 21-22

*bois* y el *Vals capricho* de Rubinstein, obras ambas que Tragó también tocaba en sus recitales públicos.

A pesar del transcurso del tiempo, el conservatorio madrileño no logra subsanar sus problemas más habituales, como la benevolencia en la concesión de premios, o la enorme cantidad de alumnos matriculados. En el Libro de Clases del conservatorio<sup>121</sup> del curso 1890-1891 observamos que la plantilla de profesores de piano había ido incrementándose en los últimos cursos, con el fin de atender a la cuantiosa cifra de alumnos: 638 alumnas y 136 alumnos matriculados. En este año dan clase de piano 36 profesores que se clasifican en cuatro categorías: numerarios, auxiliares, honorarios y repetidores. Los profesores numerarios representaban el primer nivel en la jerarquía del centro y a éste se accedía por oposición. Solamente había tres profesores que disfrutaban de esta condición: Manuel Mendizábal, Dámaso Zabalza y José Tragó. Otra condición era la de profesor auxiliar. Estos docentes eran nombrados por el gobierno a propuesta de la junta de profesores. En este curso figuraban como auxiliares Manuel Fernández Grajal, Javier Jiménez Delgado, Francisca Samaniego, Natalia del Cerro y Teresa Sarmiento. La plantilla se completaba con los profesores honorarios y repetidores, que accedían a la función docente gracias a diversos méritos personales. Entre los honorarios estaban Sofía Salgado, Robustiano Montalbán, Saturnino Sainz del Castillo y Melecio Brull Ayerra; y el nutrido número de repetidores lo formaban Paula Lorenzo Perlado, Elvira Cebrián, Joaquina Pozo, María Peñalver, Amalia de Benito, Concepción Ardois, Dolores Casanova, Adelaida López Pulido, Emilia Palmer, José Pérez Irache, Salvador Albiñana, José Robles Sos, Luis Morro, Antonio Cobeña, Purificación Maciá, Antonia Mathet, Carolina Hernando, Soledad L. de San Román, Adela García Duque, Concepción Garriga, Pilar Muñiz, Andrés Monge Marchamalo, Venancio Monge Marchamalo y Martín Boj Verchí. Se daba la circunstancia que los profesores daban clase tanto a las alumnas como a los alumnos; sin embargo las profesoras solamente enseñaban a las alumnas.

Las dificultades académicas del centro siguen teniendo una solución lenta, pues Arrieta se lamenta nuevamente de los mismos problemas en la memoria del curso 1891-1892. El director menciona otra vez la manera en la que los aspirantes a premios centran

---

<sup>121</sup> Libro de Clases de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Curso 1890-1891. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

sus estudios exclusivamente en la obra de concurso, y critica el excesivo número de premios, especialmente en la enseñanza de piano. Arrieta vuelve a incidir en la necesidad de mejorar la formación de los pianistas en la lectura a primera vista<sup>122</sup>. Para argumentar su discurso, cita la opinión de un pianista tan representativo como Rubinstein sobre los concursos.

“Rubinstein da poca importancia a esta clase de concursos de Piano, y dice que muchas veces ha notado, a propósito de ellos, cosas muy curiosas y lamentables.

Cita el caso de un joven que había concurrido en uno de los más célebres Conservatorios, que le hizo oír el primer Solo del Concierto en *Si menor*, de *Hummel*, que había servido para el concurso, y suplicándole que continuara, no pudo ejecutar ni el primer *tutti*, ni unos cuantos compases de los que siguen al Solo. Ejemplo ignominioso de mal repentista, que nosotros procuramos evitar en nuestros alumnos, obligándoles a que se ejerciten en la lectura a primera vista”<sup>123</sup>.

Uno de los alumnos de Tragó premiados en este año académico es el pianista ovetense Saturnino del Fresno Arroyo, quien después de realizar los primeros estudios musicales en la Academia de Música de San Salvador de Oviedo, se había trasladado a Madrid para proseguir los estudios de piano. Saturnino del Fresno estudió con Tragó durante cuatro años, y tras la obtención del primer premio de piano decidió perfeccionar sus estudios en París con Louis Diémer. Posteriormente realizaría varias giras de conciertos por España, Portugal, Francia e Inglaterra. A principios del siglo XX se instalaría nuevamente en Oviedo donde ejercería una importante labor docente, convirtiéndose en el más prestigioso maestro de piano de Asturias. Entre sus discípulos destacan Eduardo Martínez Torner, Teresa Prieto y Purita de la Riva<sup>124</sup>.

Otra de las novedades surgidas durante este año fue el regalo al conservatorio de dos pianos de cola de la casa Pleyel, Wolf y Compañía. La donación se realizaría a iniciativa del Marqués de Altavilla, recién nombrado profesor de Canto y Declamación

---

<sup>122</sup> En el curso 1891-1892 obtuvieron premio en los concursos de piano los siguientes alumnos de Tragó: Accésit: Ana Aceña Díaz-Guerra, Matilde Benito Fernández, Concepción Miró Marco, Saturnina Rodríguez Zurbano, Josefa Soler Rodríguez, Saturnino del Fresno Arroyo

Segundo premio: María Paz Chacón de la Cerda, Concepción Gómez y Mac-grach, Aurora Llofrú Morales, Emilia Miquel Gómez, Encarnación Samper Ortiz, Teresa Suárez Pérez, Amadeo Baldor Mezo  
Primer premio: Amalia Anchelerga Vida, Isabel Barrosa Mas, María Carbonell Roldán, María Gateau Fernández de Castro, Eloisa Jiménez González, Carolina Labourdete Husté, María Luisa Madrona Echevarría, María Victoria Marín Blázquez, Gloria Martínez Capellán, María Medialdea Bermejo, Asunción Mejuto Martín, Mariana Murillo, Elena de Olloqui Suterland, Magdalena Reigada Artaigoitia, Amalia Téllez de Sotomayor, Juan Montes Gorostiaga.

<sup>123</sup> *Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación del curso escolar 1891-1892*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1892, pp. 4-5

<sup>124</sup> Martínez del Fresno, Beatriz.: “Saturnino del Fresno Arroyo”, *DMEH*, Vol V, Madrid, SGAE, 1999, p. 263

lirica de la escuela. Éste transmitió al claustro el deseo de la casa constructora de que los pianos fueran examinados y que se expidiera un certificado de bondad. Los profesores numerarios de piano fueron los encargados de redactar un informe sobre los instrumentos. En él mostraron su aprobación sobre el piano gran cola que se utilizaría a partir de ahora en los conciertos.

“Los Profesores de las clases de Piano, Sres. Mendizábal, Zabalza y Tragó, han informado del siguiente modo, acerca del piano de Pleyel, Wolf y Compañía:

“Excmo. Sr.: Los Profesores que suscriben, nombrados por esa Dirección para informar sobre las condiciones del piano gran cola que los Sres. Pleyel, Wolf y Compañía han regalado a la Escuela Nacional de Música, han procedido a su examen, hallando en él todas las cualidades necesarias a un piano de concierto. La solidez de su construcción, su perfecto mecanismo, su buena calidad de sonido, etc., etc., son otras tantas condiciones que convienen con la reputación de una casa que figura en las Exposiciones siempre fuera de concurso.

Finalmente, que esta Comisión asocia su gratitud a la de la Escuela por tan generoso desprendimiento.

“Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 16 de Noviembre de 1892.- *El Presidente*, MANUEL MENDIZÁBAL.- *Vocal*, DÁMASO ZABALZA.- *Secretario*, JOSÉ TRAGÓ.- Excmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación”<sup>125</sup>.

El Gobierno correspondió a este desinteresado gesto de la casa Pleyel, concediendo la Encomienda de Isabel la Católica a su representante Ernesto Lautelme. El claustro de profesores del Conservatorio se sumó a esta iniciativa y propuso que las insignias de la encomienda fuesen costeadas por el establecimiento. Para apoyar esta decisión, Tragó comentó en el claustro que había conocido a esta persona durante sus años de estudios en París. Finalmente se decidió abrir una suscripción para esta causa entre los profesores y alumnos de las clases de piano.

“A continuación leyó el que suscribe una comunicación del Sr. Marqués de Alta-Villa dirigida al Sr. Director en la que participa que debiendo de marchar a París en uno de los días del próximo mes desea ser el portador del diploma de la Encomienda de Isabel la Católica que el Gobierno de S. M. ha otorgado al representante de la Casa Pleyel Wolff y Comp<sup>a</sup> en justa recompensa al valioso donativo de dos magníficos pianos de cola que se han regalado a la Escuela y a la vez, si es posible las insignias de la referida Encomienda costeadas por el establecimiento.

Después de pedir algunas aclaraciones el Sr. Zubiaurre respecto a la importancia y antecedentes del representante de la Casa Pleyel Wolff- Lautelme, manifestó el Sr. Tragó que cuando él vivió en París para hacer sus estudios musicales conoció a dicho señor como uno de los empleados en dicha casa constructora, no teniendo noticia del verdadero cargo que desempeña actualmente”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> *Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación del curso escolar 1891-1892*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1892, pp. 6-7

<sup>126</sup> Acta del claustro celebrado el 2-V-1893. Libro de actas del claustro de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación 1868-1900. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El curso 1892-1893 forma parte de los últimos años de Arrieta como director del centro. En febrero de 1892, dos años antes de su muerte, Arrieta sufre una trombosis que mermará significativamente sus facultades. A pesar de su dura convalecencia el músico se resiste a abandonar su actividad como director de la institución. Comienzan a surgir opiniones como la de Barbieri y Peña y Goñi que consideran necesaria una regeneración de la enseñanza musical en el conservatorio. A estos comentarios hay que añadir los duros ataques de la prensa a su labor al frente del establecimiento, a la que consideran un impedimento para la implantación de los nuevos sistemas de enseñanza desarrollados en otros centros europeos. El conservatorio sigue arrastrando antiguos problemas como el excesivo número de alumnos por clase, la benevolencia en la concesión de los premios, el incumplimiento de los horarios de clases por algunos docentes o las clases particulares que impartían varios profesores. El propio Arrieta decide convocar una junta general extraordinaria del profesorado en la que reprueba ciertas actitudes de los docentes como la de obtener remuneraciones por lecciones particulares a los alumnos, fumar en clase o no acudir a la sesión de distribución de premios.

“A continuación y haciendo toda clase de salvedades, [Arrieta] expuso que se había dicho en elevados centros, por donde había llegado a noticia suya, que algunos profesores de la Escuela obtenían remuneración por las lecciones extraordinarias o particulares de los alumnos, así como que durante el tiempo se la clase se permitían fumar; siendo esto motivo de calificaciones poco lisonjeras de parte de personas extrañas a la Escuela”<sup>127</sup>.

Los alumnos de Tragó siguen obteniendo excelentes resultados en los concursos públicos de este año, aumentando el porcentaje de alumnos galardonados respecto a otras clases de piano como la de Mendizábal o Zabalza. En este curso obtienen accésit 11 alumnas y 2 alumnos de Tragó. Reciben el segundo premio 8 alumnas y 2 alumnos y se distinguen con el primer premio 10 alumnas y 2 alumnos<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Acta del claustro celebrado el 19-XI-1893. Libro de actas del claustro de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación 1868-1900.

<sup>128</sup> Los alumnos de Tragó premiados en el curso 1892-1893 son:

Accésit: Josefa Andreu Urraca, Adela Fernández Letellier, Dolores García Bosque, Matilde López Van-Baumberghem, Concepción Navea Ellacuriaga, Dolores Puente Lahoz, María Kochler Lucas, María Antonia Rodríguez Santamaría, María Rosado Fernández, Estrella Ventura Campos, Jacinta Zubiri Perrotart, Beltrán Pagola Goya, Enrique Peidro Reig.

Segundo premio: Emilia Arribas Castro, Ana Aceña Díaz Guerra, Matilde Benito Ferrández, Asunción Marticorena Sánchez, Amparo Martínez Fernández, Concepción Miró Marco, Josefa Soler Rodríguez, Saturnina Rodríguez Zurbano, Narciso Figueras Bullond, Saturnino Fresno Arrollo

Primer premio: Josefina Ainsua Gil, Carmen Angoloti Mesa, Paz Chacón de la Cerda, Julia Centeno Alonso, Blanca Couselle Jaureguiberri, Concepción Gómez Mac-Grach, Carmen Jiménez Téllez, Emilia

El 11 de febrero de 1894 fallece Emilio Arrieta, su vacante supondrá una oportunidad para aplicar las reformas deseadas. A Arrieta le sucede Jesús de Monasterio, que es nombrado el 27 de febrero del mismo año; sin embargo su llegada a la dirección no traerá consigo la ansiada renovación.

### **9.2.2. La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Jesús de Monasterio (1894-1897)**

Jesús de Monasterio toma posesión de su cargo el 3 de marzo de 1894. José Tragó será uno de los profesores que acompañe al nuevo director en su entrada al solemne acto. Las actas del claustro de profesores describen el desarrollo de la celebración:

“A las dos de la tarde del día tres de Marzo de mil ochocientos noventa y cuatro se reunieron en la Dirección de la Escuela Nacional de Música y Declamación bajo la presidencia del Excmo. Señor Ministro de Fomento y con asistencia de los Ilmos. Señores Director general de Instrucción pública y Rector de la Universidad Central los señores profesores que se citan al margen en Junta general extraordinaria para el acto solemne de la toma de posesión del nuevo Director de la Escuela Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Abierta la sesión el Excmo. Señor Ministro ordenó al que suscribe leyera la real orden por la cual se nombra Director de la Escuela al Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Terminada la lectura, entró en el local el nuevo señor Director, acompañado de los Profesores señores D. José Tragó y D. Manuel González, ocupando el sillón que le cedió el señor Director accidental, a la derecha del ministro, quien tomando la palabra manifestó en elocuentes frases la gran satisfacción que tenía en dar posesión a D. Jesús Monasterio del cargo de Director de la Escuela de Música y Declamación”<sup>129</sup>.

El periodo de dirección de Monasterio da comienzo con el fallecimiento de Dámaso Zabalza el 27 de febrero de 1894, quedando vacante su plaza de profesor numerario de piano. Se designan como candidatos para cubrir esta plaza a los profesores auxiliares Javier Jiménez Delgado y Manuel Fernández Grajal. La propuesta de Javier Jiménez Delgado causa un profundo malestar en Fernández Grajal, quien eleva una protesta a la dirección de la escuela por considerar que debía haber figurado como único candidato. Varios profesores muestran su parecer, entre ellos Arín, Zubiaurre y el profesor

---

Miquel Gómez, Augusta Ortuza Ormaechea, Encarnación Samper Ortiz, Amadeo Baldor Mezzo, Modesto Gracia Francés, Gabriel Pérez Imaz, José Rodríguez Jiménez.

*Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación del curso escolar 1892-1893*, Madrid, Imp. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1893 pp. 16-18

<sup>129</sup> Acta del claustro celebrado el 3-III-1894. Libro de actas del claustro de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación 1868-1900.

numerario de piano Mendizábal, ya que había firmado la propuesta de Jiménez Delgado mientras ocupaba la dirección provisional del centro. José Tragó, a pesar de ser profesor numerario de piano, no emite opinión alguna. Finalmente el claustro decide mantener la propuesta a favor de Jiménez Delgado para proveer interinamente la plaza de Dámaso Zabalza<sup>130</sup>.

El deseo reformador de Monasterio comienza a implantarse en el curso 1893-1894. Decide solucionar el excesivo porcentaje de calificaciones altas con una nueva normativa. Para concurrir a los nuevos concursos ya no será necesaria la nota de sobresaliente, sino que se podrá participar a partir de la calificación de notable<sup>131</sup>. Monasterio también hace hincapié en que en los primeros años de enseñanza las notas no sean muy altas, a no ser que el discípulo demuestre extraordinarias facultades; y considera necesario que los alumnos de piano realicen la prueba de lectura a primera vista, en vista del excesivo número de sobresalientes que hay en la asignatura<sup>132</sup>.

Las reformas impuestas por Monasterio parecen conseguir algún resultado. En el curso 1894-1895 observamos una tímida disminución de alumnos premiados en los concursos públicos, especialmente en la asignatura de piano. A pesar de este descenso, la clase de Tragó sigue contando con un número importante de discípulos galardonados. De hecho, de los 46 alumnos galardonados en piano, 22 son discípulos de Tragó, 10 de Mendizábal, 4 de Grajal, 3 de Jiménez Delgado, 3 de Montalbán, 3 de Andrés Monge, 1 de su hermano Venancio Monge y 1 de Sainz<sup>133</sup>. No obstante, el reglamento de la

---

<sup>130</sup> Acta del claustro celebrado el 19-III-1894. Libro de actas del claustro de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación 1868-1900.

<sup>131</sup> La prensa musical nos informa del elevado número de alumnos que obtuvieron premio en este curso académico: “En el reparto de premios verificado últimamente en la Escuela Nacional de Música y Declamación, se han adjudicado 67 primeros premios, 56 segundos id, y 30 accésits. El número de matriculados para el curso de 1894 a 1895 es de 1186.

En el bien escrito discurso del Director de la Escuela, después de dar cuenta de los trabajos realizados durante el curso, se honró dignamente la memoria de Arrieta, Barbieri, Vázquez y Zabalza”. *Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 167, 30-XII-1894, p. 191.

<sup>132</sup> Acta del claustro celebrado el 30-V-1894. Libro de actas del claustro de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación 1868-1900.

<sup>133</sup> Los alumnos de Tragó premiados en el curso 1894-1895 son:

Accésit: María Aguado Serrano, Carmen Domingo, María Gutiérrez Mantilla, Remedios Selva Torre, Isabel Uña Sartou.

Segundo premio: Luisa Dobarán Echevarría, Trinidad Alonso Molina, Consuelo Cordero Vicente, Pilar Gabiola Lázpita, Elena López Van-Baumbergen, Ángela Llorens Vitali, María Nieto Tovar, Luisa Vigil García, Valentín Larrea Iturbe, Ángel Peñalba Téllez

Primer premio: Antonia Arrieta Zorzona, Josefa Arruabarrena San Sebastián, Adela Fernández Le Teller, María Kochler Lucas, María Rodríguez Santamaría, Beltrán Pagola Goya, Enrique Peidro Reig



Escuela de Música velaba por la imparcialidad del jurado en estos concursos. Éste estaba compuesto por “siete jueces, bajo la presidencia del Director de la Escuela, nombrados a propuesta de éste por la Junta de Profesores, tres de su seno y otros tres ajenos a la enseñanza oficial, de notoria competencia”<sup>134</sup>.

Los alumnos de Tragó participan junto a otros discípulos de la escuela en varios ejercicios denominados “lírico-dramáticos”, que se celebraban a lo largo del curso escolar. El 2 de febrero de 1895 se celebra una sesión en la que intervienen tanto los alumnos de música como los de declamación. Entre los alumnos de instrumento que figuran están los alumnos de la clase de perfeccionamiento de Monasterio, y como única representante de las clases de piano María Rodríguez Santamaría, discípula de Tragó que sería galardonada con el primer premio. Ésta interpretó para la ocasión el *Estudio en Mi mayor* de Chopin y el *Presto* de la *Fantasía en Fa menor* op. 28 de Mendelssohn. Dos meses más tarde se celebró un nuevo ejercicio lírico-dramático el 28 de abril. En esta ocasión participó la alumna de Tragó Josefa Arruabarrena San Sebastián, de la clase de 7º año. La pianista interpretó la *Fantasía polaca op. 106* de Raff y conseguiría al igual que su compañera el primer piano de piano. María Rodríguez Santamaría volvería a participar en el concierto que se celebró en el conservatorio con motivo de la entrega de premios del curso 1894-1895. La intérprete tocaría la *Berceuse* para piano de Chopin y el *Vals-Capricho* de Rubinstein, obras que ya habían sido interpretadas por otros discípulos de Tragó en anteriores distribuciones de premios.

Durante el curso 1895-1896 se realizaron también ejercicios en los que participaron alumnas de Tragó. El primero de ellos tiene lugar el 4 de abril de 1896. En él intervino la alumna de séptimo año Consuelo Cordero Vicente. Ésta interpretó un *Impromptu en La bemol* de Schubert y el *Vals brillante* de Mozkowski. Algunos sectores de la prensa consideraron que estos ejercicios públicos reflejaban las carencias de la enseñanza del conservatorio madrileño. El *Boletín Musical y de artes plásticas* calificó este ejercicio como un fracaso; si bien valoraba la actuación de los instrumentistas reprobaba la de los cantantes, especialmente la de los alumnos de Pedrell de la clase de conjunto vocal. Esta

---

*Memoria de la Escuela de Nacional de Música y Declamación del curso escolar 1894-1895*, Madrid, Imp. José M<sup>º</sup> Ducazcal, 1895 p. 28

<sup>134</sup> *Ibidem*, p 11.

publicación achacó la situación a la falta de preparación de algunos profesores del conservatorio, y a la lentitud con la que actuaba el gobierno para subsanar el problema.

“El ejercicio público verificado en aquel centro docente el sábado último, fue un fracaso parcial, y si decimos esto es porque si merecieron aplausos los instrumentistas, *los cantantes* no fueron dignos de tanta distinción.

Esto prueba que aquella casa ha menester de una carena absoluta, y el Ministro lo sabe, puesto que de ello piensa ocuparse.

Una discípula de Tragó y otra de Mendizábal se distinguieron en el piano; cuatro discípulos de Hierro estuvieron notables en el violín; en el arpa se distinguió una señorita; pero no sabemos quien tuvo el valor de hacer presentar un acto de *Marta*, que fue destrozado en absoluto.

El tenor tiene voz de tal, pero ignora hasta los rudimentos del arte; se llama Bezares, y es andaluz.

Las niñas aquellas más impasibles aún, y el total una farsa indigna de aquel centro de enseñanza.

El Sr. Pedrell, ese *doctor* en música que de Barcelona vino a la Academia, presentó varios jóvenes para que cantasen a *voces solas* un *Ave María* y otra cosita así. *Por respeto al público, omitimos calificar el acto aquel; de burla intencionada, no se hace nada peor.*

*Este es el resultado de nombrar en el Conservatorio profesores que jamás enseñaron a nadie y que van a practicar allí sobre los pobres escolares.*

Hora es ya de que el Gobierno, prescindiendo de técnicos cursis y de rutinas oficinescas, organice y elegantice aquello como es preciso en los tiempos modernos”<sup>135</sup>.

*La Correspondencia de España* también denunció la necesidad de una renovación en el Conservatorio. El periódico se hizo eco de una opinión generalizada en la prensa madrileña que rogaba al Ministro de Fomento que se hiciera cargo de este asunto. El periódico anunció la implantación de un nuevo plan de estudios que contemplaría clases de perfeccionamiento en canto y piano y no solamente en violín como hasta el momento.

“Toda la prensa de Madrid excita el celo del ministro de Fomento y del director general para que proceda al arreglo de aquel centro docente, y cuyas excelencias es inútil querer discutir. Creemos que en el plan del Sr. Linares Rivas está asimilar los estudios de aquella casa a los de otras escuelas.

La música tendría entonces cuatro divisiones: la elemental o solfeo, segunda enseñanza (hasta el cuarto año inclusive), la superior (hasta el séptimo inclusive) y luego la de *perfeccionamiento*, que en el Conservatorio no existe sino para la *facultad* de violín, como si el piano y el canto no fueran enseñanzas más generales.

Es preciso que el Conservatorio sea tal y deja de ser una escuela sin condiciones de ningún género, y esto se logrará si son verdad las reformas que se anuncian y que seremos los primeros en aplaudir.

Pero, por Dios, que los profesores sean gente acostumbrada a la enseñanza, antes que inútiles e improvisadas celebridades”<sup>136</sup>.

Las fuentes periodísticas también nos informan de que en los concursos de piano de este año se produce una cierta polémica entre Monasterio y los alumnos de Tragó. Estas

---

<sup>135</sup> *Boletín Musical y de artes plásticas*, año IV, nº 61, Madrid 10-IV-1896, pp. 200-201

<sup>136</sup> *La Correspondencia de España*, año XLVII, nº 13974, domingo 10-V-1896

desavenencias se debieron a los criterios estrictos que el director del Conservatorio aplicó a los alumnos de Tragó que optaban a premio<sup>137</sup>. Monasterio decidió, sin previo aviso, introducir varios cambios en las pruebas del examen. El violinista obligó a las discípulas de Tragó a que tocasen todas las piezas de su repertorio y no solamente la seleccionada para el concurso. Además sorprendió a éstas exigiéndolas que tocaran la pieza de repentización ciñéndose al tempo de metrónomo que él marcaba. Las alumnas de Tragó supieron salir airoso de este aprieto, aunque muchos de los presentes entre el público y de los propios profesores mostraron su disconformidad con esta actitud de Monasterio. Este incidente provocó que desde algunos medios periodísticos se empezara a pedir la dimisión del director de la institución.

“No cesan los comentarios ni las, en nuestro sentir, justas censuras de que viene siendo objeto el Sr. Monasterio, director de esa escuela, que a tan grande altura supieron levantar el gran maestro D. Hilarión Eslava y el notable compositor señor Arrieta.

Gloria de ese Conservatorio lo es actualmente el Sr. TRAGÓ autoridad musical europea, cuyo talento artístico y pureza clásica en el piano, jamás igualada por otro alguno aún por el mismo *Rubinstein*, son cualidades reconocidas por propios y extraños.

Hombres de singular modestia, todo corazón y lealtad en sus afecciones, nacido, para el arte. Consagra su vida entera a sus discípulas y alumnos saliendo de su clase las mujeres pianistas de esta generación. Tragó, como todos los grandes genios del arte, constituye escuela.

Los discípulos aventajados de Tragó tienen el sello especial de los que buscan sus sublimes inspiraciones.

No es este juicio sólo nuestro, es el juicio que oímos de continuo estos días de grandes certámenes a sus compañeros de profesorado y al público que ha oído y juzgado a sus discípulas.

Pues bien, sin explicación racional posible, el Sr. Monasterio, *acechando* la ocasión de presentar el Sr. Tragó, diecisiete de sus mejores discípulas al concurso de séptimo año, todas con notas de sobresaliente en todos los años de su carrera y premiadas en anterior concurso, las sorprendió, haciéndolas tocar la tan inspirada pieza de oposición, como las demás de libre elección que componían el repertorio presentado por cada una, sin excluir la *pieza de repente*, con METRÓNOMO en mano, a un aire imposible, ni más ni menos que si se tratase de pasos dobles que hubiesen de ejecutar desesperados *murguistas*.

La audacia y la sorpresa fueron tales, que si se proponía echar abajo la clase del gran maestro, obedeciendo a odios africanos de mal disimulada envidia, el éxito no hubiera sido más completo.

Discípula hubo, que tan a conciencia del público ganó el primer premio, que de no obtenerlo, había que taparse los oídos para no escuchar las acerbas censuras con que por los mimos profesores de la escuela se analizaba el proceder del Sr. Monasterio.

Los argumentos que oíamos, tanto a los profesores del conservatorio, como a reputados músicos de fuera, eran el tenor siguiente:

---

<sup>137</sup> Los alumnos premiados de Tragó en el curso 1895-1896 fueron:

Accésit: María Gallego Labrador, María Sierra Pérez, Ana Soler Cervello, Victoria Picazo Cantos.

Segundo premio: Carmen Artal Costa, Dolores Azpiroz Carnero, Concepción Domínguez Rodríguez, Carmen Garci-Nuño Campero, Antonia Got San Martín, Ana María Lobato Navarro, Carmen Mathet Crespo, Carmen Molina Gimeno, Enriqueta Soriano Cardona, Carmen Domingo Sánchez, Josefa Feliú Ararú, Teresa Montero Uría, Julio Caracena Quiles

Primer premio: Luisa Dobarán Echevarría, Pilar Lacasa Moreno, Elena López Van-Baumberghen, José Balaguer Vallés, Valentín Larrea Iturbe

*Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año II.- 1895-1896*, Madrid, Imp. de los hijos de J. Ducazcal, 1896 pp. 26-27

En qué junta del claustro de profesores sometió el Sr. Monasterio, que habían de tocarse a compás de *Metrónomo*, quizás, que jamás se ha visto se haya así hecho en concurso alguno, ni tampoco en las últimas oposiciones recientemente celebradas para proveer la cátedra vacante por la muerte del Sr. Zabalza, y que en noble lid obtuvo la señor Mora?

Si para unas oposiciones no se exigía a consumados maestros, premios primeros del Conservatorio de París como la señora Mora; todos de reconocida notoriedad, la *Anti artística* prueba del *Metrónomo*; ¿Con qué razón se exige a discípulas que aún no tan terminado su carrera?

¿De dónde saca el Sr. Monasterio que delicadas y difícilísimas piezas de concierto se toquen sin *retardandos*, aumento de velocidades y sin matices, como si fuese pasos de auque a la bayoneta y al paso ligero en un campo de batalla?

¿Qué idea tiene formada del arte el insigne violinista Sr. Monasterio, por muy desconocedor que sea del piano?

Guarde, si los tuviera, ciertos estímulos personales contra el gran maestro Sr. Tragó, para zanjarlos en grandes certámenes musicales, y haga allí, si puede, haga prevalecer su superioridad artística; pero por Dios, no vuelva a dar lugar a que se sospeche busca esos medios, ensañándose con la mejor clase de piano de España.

Nosotros, dirigiéndose al señor ministro de Fomento, pedimos su intercesión en este asunto, como asimismo al Consejo de Instrucción pública, para que anule esos concursos de séptimo año en la clase del Sr. Tragó, y disponga se celebren de nuevo, en bien de la reputación europea de que disfruta nuestro Conservatorio, pues de lo contrario, auguramos disgustos que redundarán en desprestigio de ese gran centro de enseñanza.

Si así lo hace, habrá realizado el señor Linares Rivas, obra de justicia, volviendo por los fueros de la equidad y de la razón, restableciendo la calma, en mala hora turbada, en ese santuario del Oeste, para cuya dirección no sirve el Sr. Monasterio.

Elija por sufragio, entre el elemento de profesores y por sufragio de sus alumnos y alumnas quien hay de ser director, y verá como del voto de la opinión no saldría a buen seguro, el nombre de D. Jesús Monasterio, eminencia musical, pero sin dotes para tan difícil y espinoso cargo”<sup>138</sup>.

### **9.2.3 La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Ildefonso Jimeno de Lerma (1897-1901)**

Durante el curso 1896-1897 se producen cambios en la estructura organizativa del conservatorio. El 31 de diciembre de 1896 Monasterio presenta su dimisión como director. El violinista se ve obligado a tomar esta decisión debido a varias causas, como la relegación de muchas de sus iniciativas de reforma o la restricción de sus competencias. La renuncia de Monasterio abre paso a una nueva etapa en la que el centro será dirigido por Ildefonso Jimeno de Lerma, nombrado director el 16 de enero de 1897, quien era profesor numerario de la clase de órgano y canto llano desde 1892.

El nuevo director en su discurso de apertura del curso 1897-1898 se muestra dispuesto a combatir los eternos problemas que sufre el conservatorio como el excesivo

---

<sup>138</sup> *El Ejército español*, año IX, nº 2646, viernes 26-VI-1896. Este artículo forma parte de los recortes de prensa recopilados personalmente por Tragó. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

número de alumnos matriculados, de profesorado, de premios en los concursos y de detestadas recomendaciones.

“Número excesivo de alumnos tenemos en determinadas clases, y como corolario, número excesivo de Profesores a ellas consagrados, y aún así no bastan; número muy excesivo en las recompensas de exámenes y concursos; supraexcesivo en las recomendaciones, funesto fantasma que nos sigue, [...] número intra y extraexcesivo de cantidades de perjudicial indulgencia en nuestros juicios para la calificación de los exámenes y concursos de los alumnos, que (me complazco en consignarlo) son, en su mayoría, como alumnos, de excelentes condiciones intelectuales, como me apena tener que confesar que no corresponde a éstas, en general, su afán por el estudio”<sup>139</sup>.

Algunas publicaciones como el *Boletín Musical* muestran su disconformidad con este nombramiento. La revista considera que Jimeno de Lerma no reúne los méritos suficientes para desempeñar el cargo y califica duramente su designación, censurándola de vergüenza y escándalo.

“El Sr. Jimeno de Lerma, ni entró en la *Escuela* por oposición, ni desempeña en ella cátedra superior, ni por antigüedad tampoco pudiera conferírsele el puesto de Director, aun apelando a este requisito reglamentario. Y en cuanto a méritos... sólo tiene los que todo el mundo sabe: NINGUNO”<sup>140</sup>.

Por el contrario, la publicación celebra la dimisión de Monasterio, e incluso propone que renuncie a su labor docente en el conservatorio, ya que sus clases se limitan exclusivamente a las lecciones de perfeccionamiento de piano<sup>141</sup>.

“No diremos que [a Monasterio] la prensa le haya sido hostil, ni que le falten talla y competencia artística para el cargo de Director, como ha dicho un estimado colega; pero sí consignaremos que el acto de dimitir del cargo ha sido una acción muy acertada, muy meritoria-y por todos bien recibida,- y quizá la más loable que haya hecho el Sr. Monasterio en toda su larga vida profesional”<sup>142</sup>.

Dentro de la plantilla de los profesores numerarios de piano también se producen modificaciones. El 29 de agosto de 1896 fallece el veterano profesor Manuel Mendizábal quedando vacante su plaza. El mismo año se incorpora al claustro la

---

<sup>139</sup> *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III.- 1896-1897*, Madrid, Imp. de los hijos de J. Ducazcal, 1897 p.5

<sup>140</sup> *Boletín Musical y de artes plásticas*, año V, nº 80, 25-I-1897, pp. 139-140

<sup>141</sup> En 1914 se debate en el claustro la necesidad de proveer interinamente la clase de Música de Cámara. Tragó no considera necesaria esta plaza, argumentando la escasa labor que en su opinión había realizado Monasterio en esta disciplina: “[...] El Sr. Tragó expone su opinión [...] añadiendo que en tiempo del eminente D. Jesús de Monasterio que desempeñaba dicha cátedra, ésta se reducía a que el profesor oía a las señoritas de las clases de piano y que para esto se bastan los profesores de dicha enseñanza de piano sin que sea preciso reunir a otros [...]”. Acta del claustro del 15-XI-1914

<sup>142</sup> *Boletín Musical y de artes plásticas*, año V, nº 80, 25-I-1897, pp. 139-140.

profesora Pilar Fernández de la Mora (1867-1929), pianista nombrada en el cargo el 13 de marzo de 1896, que ocupa la plaza del fallecido Dámaso Zabalza. Esta intérprete sevillana había perfeccionado sus estudios en el conservatorio de París al igual que José Tragó. Allí fue alumna de Massart y obtuvo el primer premio de piano. Más adelante estudiaría en Alemania con Teresa Carreño y luego de nuevo en París con Planté durante un año. José Tragó fue uno de los miembros del tribunal que declaró vencedora del concurso de oposición a Pilar Fernández de la Mora<sup>143</sup>. La plantilla de profesores numerarios de piano se completa con Manuel Fernández Grajal, profesor auxiliar que en diciembre de este mismo año es designado profesor numerario.

El anuario del conservatorio de este año nos informa de la manera en que se organizaban los horarios de clases. Los profesores se distribuían en cinco turnos de dos horas de duración. El primer turno comprendía desde las ocho a las diez de la mañana, el segundo de diez y cuarto a doce y cuarto, el tercero de doce y media a dos y media, el cuarto de tres menos cuarto a cinco menos cuarto y el quinto de cinco a siete de la tarde. La clase de Tragó tenía lugar en el cuarto turno y se impartía todos los días, a diferencia de otros profesores del centro que solamente daban clase en días alternos.

En este año se celebran dos ejercicios lírico-dramáticos. El primero de ellos tiene lugar el 10 de marzo de 1897 y en él actúa el jovencísimo alumno de Tragó, Julio

---

<sup>143</sup> “A las once de la mañana, se reunieron en la Dirección de la Escuela Nacional de Música y Declamación los señores que se expresan al margen [Emilio Serrano, Carlos Beck, Antonio Borregón, Manuel Mendizábal, José Tragó, Ildfonso Jimeno, Joaquín Larregla]. Presidente y vocales del Tribunal de oposiciones a la Cátedra de Piano vacante en la referida Escuela.

Terminados los ejercicios que se han verificado con estricta sujeción al Programa de convocatoria, el Señor presidente manifestó que procedía antes de la votación que cada uno de los señores vocales que forman el tribunal expusiese las consideraciones que juzgase del caso.

Una vez que hubieron usado de la palabra todos los señores vocales, el Presidente resumió las opiniones expuestas y se procedió a la votación en la forma que determina el artículo 25 del Reglamento vigente de oposiciones de Cátedra.

De la votación después de verificado el escrutinio resultó lo siguiente:

La Señora D. Pilar Fernández de la Mora 7 votos (unanimidad)

El tribunal por unanimidad propone por la tanto a la señora D. Pilar Fernández de la Mora para la plaza de profesor numerario de piano vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación. .

Conforme a lo prescrito en el párrafo 6º del citado artículo 25 del Reglamento, se verificó segunda votación para determinar el mérito relativo de los demás opositores, resultaron éstos, también por unanimidad en el orden siguiente:

2º D. Emilio Sabater. 3º Jenaro Vallejos. 4º Javier Jiménez Delgado (distinguido profesor auxiliar de la escuela). 5ª Antonio Puig. 6º Ricardo Alzola

Verificada la votación, presidente dio por terminado el acto, así como la misión del tribunal.

[Firmado]: El presidente: Emilio Serrano. Vocal: Manuel Mendizábal. Vocal. Antonio Borregón. Vocal: Ildfonso Jiménez de Lerma. Vocal: José Tragó. Vocal: Carlos Beck. Secretario: Joaquín Larregla”. Acta del Expediente de Oposición de Pilar Fernández de la Mora. Archivo Central de la Administración. Alcalá de Heranres. Legajo 6023. Expediente 22.

Caracena Quiles, que conseguiría el primer premio de piano en los concursos de junio. El pianista interpretaría para la ocasión el *Scherzo en Mi mayor op. 54* de Chopin, ejecutándolo con un gran talento a pesar de su corta edad.

“La fiesta musical, según los entendidos, fue excelente. Nosotros oímos aplaudir y llamar a la escena a los alumnos de los Sres. Zubiaurre y Pedrell; a la Srta. Santes, discípula del Sr. Blasco; al niño pianista Julio Caracena, de la clase del Sr. Tragó, al señor Albertosa, discípulo del Sr. González; honró a su maestra Sra. Cepeda, la Srta. Rentas, y a la Sra. Fernández de la Mora, las Srtas. Castro y Gil; y el Sr. Monasterio miraba y oía con legítimo orgullo el prodigio del Conservatorio: la portentosa violinista Adelina Domingo, de once años de edad”<sup>144</sup>.

El 25 de abril de 1897 se celebra el segundo ejercicio lírico-dramático del curso en el que intervienen alumnos de Zubiaurre, Manuel González, Blasco, Bernis, Font, Fernández de la Mora, Monasterio, Hierro y Mirecki. Los alumnos de Tragó no participan en esta sesión, sí en cambio intervienen en la distribución de premios del 22 de noviembre de 1897. En este acto representa a la clase de Tragó la alumna Consuelo Cordero Vicente<sup>145</sup>, primer premio de piano en este curso académico, que interpretó la *Rapsodia n.º 8* de Liszt.

---

<sup>144</sup> Fernández Bremón, José: “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, n.º X, 15-III-1897, p. 162

Entre la prensa recopilada por Tragó se encuentra un artículo del Marqués de Alta Villa escrito el 11 de marzo de 1897, en él hace referencia a la brillante interpretación de Julio Caracena en el ejercicio público del conservatorio del 10 de marzo. “[...] Siguió el *scherzo* en *mi mayor* de Chopin, por el *niño* Julio Caracena, alumno de ¡Sétimo año! de la clase del Sr. Tragó.

Es el niño Caracena en el piano lo que, Rafael Guerra en la plaza, un fenómeno, o como dicen los críticos, *superiorísimo*.

¿Es lástima? ¿Es asombroso? No sé: pero algo extraño se siente al contemplar a esa criatura tan hábil y tan inteligente, el cual, a pesar de su poca edad y de sus manos aún pequeñas, desarrolla una inteligencia, un gusto y una ejecución sorprendentes. Verdad es que hace cuatro años el niño Caracena se hacía aplaudir en público, y que desde entonces acá ha estudiado mucho, mucho.

Es un fenómeno que espero en Dios podrá lograrse, y no es poco al tratarse de un artista donde hay muchos niños que parecen colosales al comenzar y que o se malogran o pasan desapercibidos al terminar. Deseamos al niño Caracena la suerte que por su aplicación merece y que tendrá, a no dudar, bajo la dirección de su eminente maestro el Sr. Tragó.

Inútil es decir los aplausos que recibieron el niño Caracena y su profesor [...]”. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>145</sup> Los alumnos de Tragó premiados en el curso 1896-1897 son:

Accésit: Margarita Cutanda Salazar.

Segundo premio: María Beltrán Rey, Adela Benito Fernández, Juana Carolina Gasset Malibrán, Adela López Álvarez, Eulalia de Santamarina Gavilán, Pilar Velasco Callizo, Amparo Zubillaga Mariscal, Manuel Fernández Alberdi, Baldomero Cantos Figuerola, Juan Serra Bernabé

Primer premio: Dolores Azpiroz Carnero, Consuelo Cordero Vicente, Concepción Domínguez R. Infante, María Gutiérrez Mantilla, Justina Mallo García, Carmen Mathet Crespo, Carmen Molina Gimeno, Isabel Uña Sartou, Luisa Vigil García, Julio Caracena Quiles, Ángel Peñalba Téllez, Joaquín Picó Picó. *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III.- 1896-1897*, Madrid, Imp. de los hijos de J. Ducazcal, 1897 pp. 34-35

El curso 1897-1898 está marcado por el llamado “desastre” del 98 y el final del imperio español en América y el Pacífico. Ildefonso Jimeno de Lerma hace referencia en su discurso a la conmoción que han causado en la sociedad española las pérdidas coloniales. El director comenta cómo la grave situación bélica hizo que el gobierno centrara sus esfuerzos en subsanar este problema, y pospusiera la resolución de otras dificultades de menor envergadura como la reorganización del conservatorio. Ildefonso Jimeno de Lerma se lamenta de no haber podido remediar las deficiencias del conservatorio, a las que había hecho referencia en su discurso del año anterior, puesto que se habían suspendido las resoluciones para llevar a cabo la reforma en el centro de enseñanza. El director pretende llevar a cabo una reforma que se base en el “respeto y disminución progresiva del presupuesto en consideración al estado del país, y del personal existente en la Escuela”<sup>146</sup>. También aboga porque se apliquen juicios rigurosos en las calificaciones, criterios que se han notado ya en este curso en los exámenes de algunas clases. Comenta que pese a la escasez presupuestaria, la Escuela de Música ha podido contar con nuevos medios gracias a donaciones particulares. Entre las nuevas adquisiciones figuran dos pianos regalo de la casa Bord de París destinados a las clases de estudio.

Los alumnos de Tragó logran en este año constituir el mayor porcentaje de alumnos galardonados de las clases de piano<sup>147</sup>. Entre éstos destaca la discípula Josefina Gutiérrez de Cabiedes, que actuará en la ceremonia de distribución de premios interpretando el *Presto final* del concierto en *sol menor* op. 25 de Mendelssohn.

Uno de los hechos más significativos acaecidos durante el curso 1898-1899 es la obtención del primer premio de piano por Manuel de Falla, uno de los discípulos de Tragó de mayor renombre. Creemos que la influencia de Tragó en la formación

---

<sup>146</sup> *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año IV.- 1897-1898*, Madrid, Imp. de los hijos de J. Ducazcal, 1898 p. 8

<sup>147</sup> Los alumnos de Tragó premiados en el curso 1897-1898 son:

Segundo premio: Consuelo Echevarría Higuera, Ascensión Fernández López, Dolores Loño Pita, Herminia López Castro, Concepción López López, Pilar Luna Medel, Isabel Llopis Alcayaga, Leonor Meléndez Cadalso, María Saco del Valle Vecín, Consuelo Barrejón Pellico, María Pacheco Velasco, Amparo Martínez Soriano, Remedios Selva Torre, José Massot Planes, Jacinto Ortigala Flamarique.

Primer premio: Adela Benito Fernández, Asunción Caldeiro Castillo, Josefina Gutiérrez de Cabiedes, Ana M<sup>a</sup> Lobato Navarro, Concepción Ordóñez Alonso, Victoria Picazo Cantos, Dolores Rodríguez de Aguilar, Ana Soler Cervelló, Enriqueta Soriano Cardona, Pilar Velasco Callizo, María Beltrán Rey, Concepción Illana Franco, Manuel Fernández Alberdi, Gonzalo Gallástegui López, Manuel Infante Brieua

*Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año IV.- 1897-1898*, Madrid, Imp. de los hijos de J. Ducazcal, 1898 pp. 34-35



pianística tanto de Manuel de Falla como también en la de Joaquín Turina fue muy relevante. Por ello hemos decidido tratar en un capítulo aparte su labor docente con estos dos alumnos tan sobresalientes, que si bien no siguieron la estela del virtuosismo pianístico, sí triunfaron como compositores.

Durante este año académico también resulta galardonada María Cuellar Fuentes, discípula de Tragó que consigue el primer premio en los concursos del último curso de piano<sup>148</sup>. Esta intérprete representa a la clase de su maestro en los diferentes ejercicios que se realizan en el centro a lo largo del año. Interviene en un ejercicio celebrado el 25 de marzo de 1899 en el que interpreta un *Impromptu para piano* de Rubinstein y la *Gran polonesa* de Liszt. Igualmente participa en el concierto celebrado con motivo de la distribución de premios el día de Santa Cecilia. La pianista interviene en último lugar, cerrando el concierto con el *Nocturno en Fa sostenido* de Chopin y la *Rapsodia húngara n° 12* de Liszt.

María Cuellar desarrollaría una carrera como concertista en años sucesivos. La prensa nos informa sobre sus interpretaciones en diferentes auditorios madrileños como el Teatro Español o el Teatro de la Comedia. La pianista llegó a colaborar con la Sociedad de Conciertos durante la temporada de primavera de 1900.

“Anoche se celebró en el teatro Español el anunciado concierto de piano, con acompañamiento de orquesta por la Srta. María Cuellar.

Esta distinguida concertista, que tan excelente juicio mereció del público y de la crítica cuando en la primavera última se presentó con la Sociedad de Conciertos, fue anoche muy aplaudida, apreciándose visiblemente los grandes adelantos que realiza en el dominio del piano.

En la *sonata* de Beethoven como en el *segundo concierto* de Chopin, obras ambas de gran dificultad, estuvo muy afortunada, y también escuchó merecidos aplausos en la 12ª *Rapsodia húngara* de Liszt, y en la famosa *Tarantela* de Gottschalk.

Fuera de programa interpretó la Srta. Cuellar la *Náyade* de Tomé y *En courrant*, de Godard [...]”<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Los alumnos de Tragó premiados en el curso 1898-1899 son:

Accésit: Antonio Errea González

Segundo premio: Sara Álvarez Gómez, Joaquina Carrasco Alcalá, María Ángeles Mayorga, María Medley Belugón, Luisa Núñez Casquete, María Pardo Urdapilleta, María Rubiera Vera, Ana María Lobato Fernández, Francisco Cotarelo Romanos, Bernardo Gaviola Lapsita, Enrique Gallego Arroyo

Primer premio: Amelia Arenas Ramos, María Cuellar Fuentes, Ascensión Fernández López, Adela López Álvarez, Herminia López Castro, Isabel Llopis Alcayaga, María Pacheco Velasco, Eulalia Santamarina Gavilán, Amparo Zubillaga Mariscal, Concepción López López, Manuel Falla Matheu, Ignacio Barba Martínez, Jacinto Ortigala Flamarique. *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año V.- 1898-1899*, Madrid, Imp. Ducazcal, 1899 pp. 39-40

<sup>149</sup> *La Época*, año LII, n° 17948, lunes 28-V-1900

“El día 4 del próximo diciembre, a las cinco de la tarde dará comienzo un concierto en el teatro de la Comedia, a beneficio de los pobres de la parroquia de Santa Bárbara, la notabilísima pianista María Cuellar, con la cooperación de distinguidos profesores de la orquesta del teatro Real, dirigidos por el maestro Jiménez.

La distinguida artista ejecutará, entre otras obras, el gran concierto en “si bemol” de Tchaikowsky, de cuyo mérito y dificultades es prueba el figurar sólo en los programas de los grandes pianistas.

María Cuellar apareció hace tres años, siendo casi una niña, ante el público. Desde entonces acá la joven pianista ha estudiado mucho, y cuantos han tenido la suerte de escucharla, dicen primores de su progreso en el dominio del teclado”<sup>150</sup>.

Ildefonso Jimeno de Lerma sigue ocupando la dirección del centro durante el tránsito hacia el nuevo siglo. El director comienza a ver cumplidos los objetivos que se había propuesto al comienzo de su nombramiento, como reducir el exceso de matrícula y de alumnos premiados. Agradece en su discurso de inauguración del nuevo curso, que por fin el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes haya manifestado una preocupación hacia los asuntos del conservatorio. El director se muestra esperanzado ante la apertura de una nueva etapa que conduzca definitivamente hacia la anhelada reforma del centro<sup>151</sup>.

A pesar de los desvelos de Jimeno de Lerma por reducir el número de matriculados, observamos en las estadísticas del curso 1899-1900 que la cifra de alumnos matriculados en piano sigue siendo muy elevada, 631 alumnos en la enseñanza oficial y 737 en los estudios libres, de los cuales un abrumador porcentaje está formado por alumnas. La enseñanza de piano sigue adoleciendo de una excesiva benevolencia en las calificaciones. Durante este curso se otorgan 631 sobresalientes, 244 notables, 106 buenos, 54 aprobados y ningún suspenso; datos que reflejan el deterioro de la calidad de la enseñanza. Tragó es el profesor que obtiene nuevamente un mayor porcentaje de alumnos premiados. De los 50 alumnos galardonados en piano, 18 pertenecen a la clase de Tragó<sup>152</sup>. Esta cifra resulta elevada si la comparamos con los premios obtenidos por

---

<sup>150</sup> *Diario Universal*, año I, nº 326, lunes 23-XI-1903. La misma noticia aparece en *El Imparcial*, año XXXVII, nº 13163, lunes 23-XI-1903

<sup>151</sup> Discurso de Ildefonso Jimeno de Lerma en la inauguración del año académico 1900-1901. Incluido en el *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año VI.- 1899-1900*, Madrid, Imp. Ducazcal, 1900 pp. 5-12

<sup>152</sup> Los alumnos de Tragó premiados en el curso 1899-1900 son:

Segundo premio: Ángeles Alarcón Cañedo, Eulalia Gutiérrez de Caviedes, Pilar Zubiaurre Aguirrezábal, Antonio Errea González

Primer premio: Consuelo Echevarría Higuera, Antonia Got San Martín, Pilar Gurich Escamilla, Eulalia Lastre Martín, Dolores Loño Pita, Pilar Luna Medel, Magdalena Monserie, Elvira Medley Belugón, Luisa Núñez Casquete, Francisco Cotarelo Romanos, Bernardo Gaviola Lázpita, Ricardo Gumucio Muller, Antonio Torrandell, José Massot Planes. *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año VI.- 1899-1900*, Madrid, Imp. Ducazcal, 1900 pp. 33-34

otras clases, impartidas tanto por profesores numerarios como Pilar Fernández de la Mora o Manuel Fernández Grajal como por supernumerarios como Natalia del Cerro, Robustiano Montalbán, Andrés Monge, Javier Jiménez Delgado, Teresa Sarmiento, Paula Lorenzo Perlado, Enriqueta Dutrieu, Saturnino Sanz o José Mondéjar.

Dos de los alumnos de Tragó agraciados con el primer premio en este curso, son dos destacados músicos mallorquines. Uno de ellos es el compositor Antonio Torrandell Jaume. Este músico había iniciado sus estudios musicales en su tierra natal con José Balaguer y Bartolomé Torres. José Balaguer Vallés había estudiado con Tragó años antes, obteniendo el primer premio de piano en 1896. Fue probablemente esta circunstancia la que impulsó al músico mallorquín a seguir los pasos de su maestro e ingresar en la clase de Tragó. Torrandell completaría su formación pianística en París con Ricardo Viñes y el estudio del órgano y la composición con el catedrático del conservatorio de París Charles Tournemire. Como testimonio de gratitud, Torrandell dedicó algunas de sus primeras composiciones para piano publicadas en París a sus maestros. Entre ellas destacan la *Barcarolle*, composición que dedicó a Tragó, y el *Allegro de Concert* dedicado a Viñes<sup>153</sup>.

Otro de los músicos mallorquines galardonados fue el compositor y etnomusicólogo José Massot Planes. Perteneciente a una familia de músicos formada por su padre Guillermo Massot Beltrán y su hermano Melchor Massot Planes, se había trasladado a Madrid en 1894 para estudiar en el conservatorio. Después de lograr el primer premio de piano en el último año de estudios volvió a Mallorca, donde se dedicó a la docencia musical y a la recopilación de canciones y tonadas populares de su región<sup>154</sup>.

José Balaguer<sup>155</sup>, Antonio Torrandell y José Massot Planes formaban parte de una generación de compositores baleares que guardaban estrecha relación entre ellos. José

---

<sup>153</sup> Cortizo, M<sup>a</sup> Encina: “Las canciones op. 27 de Antonio Torrandell: una sonoridad abierta a Europa en la música mallorquina de principios del siglo XX”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 237-238. Necesito los datos exactos del artículo, ya que lo saqué de Internet.

<sup>154</sup> Company Florit, Joan: “José Massot Planes”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 1999, p. 341

<sup>155</sup> José Balaguer se dedicó a la interpretación pianística y a la dirección de orquesta. Tras finalizar sus estudios con Tragó en el conservatorio de Madrid, acompañó a su tío el famoso bajo Uetam en recitales por los principales teatros europeos. Posteriormente se instaló definitivamente en Mallorca en donde se dedicó a la enseñanza y a la dirección de bandas. Sería uno de los principales impulsores de un primer

Balaguer había sido alumno de Juan Torrandell (padre de Antonio Torrandell) y Guillermo Massot (padre de José Massot); y a su vez Antonio Torrandell había sido discípulo de José Balaguer. Probablemente las enseñanzas de Tragó en estos tres músicos mallorquines contribuyeron a afianzar el estrecho vínculo musical que había entre ellos, y a dejar una importante influencia en la posterior formación de pianistas mallorquines. La relación de José Tragó con la escuela pianística mallorquina continuaría años más tarde con la llegada al conservatorio de Madrid del compositor Jaime Más Porcel, quien estudiaría con José Tragó, obteniendo al igual que sus predecesores el primer premio de piano. Jaime Más Porcel perfeccionaría sus conocimientos pianísticos en París con Alfred Cortot y Wanda Landowska. Posteriormente regresaría a España y se instalaría definitivamente en Alicante, donde formaría una importante escuela de pianistas desde su cátedra de piano en el Instituto Musical Oscar Esplá.

#### **9.2.4. La labor docente (de José Tragó) durante la primera etapa directiva de Tomás Bretón (1901-1911)**

Tomás Bretón fue nombrado Comisario Regio del Conservatorio de Madrid en septiembre de 1901. Bretón dirigió el conservatorio durante casi veinte años, en dos etapas divididas por un paréntesis de 1911 a 1912, en que la dirección fue ocupada por Cecilio de Roda. Su designación coincidió con un período de renovación institucional en el que se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, entidad que en 1900 sustituyó al antiguo Ministerio de Fomento. Durante estos primeros años del siglo XX el gobierno liberal promovió una serie de reformas educativas como la ley de Educación de Romanones en 1902. Sin embargo, este ambiente reformador tardó en imponerse en el conservatorio madrileño, ya que el centro seguía sufriendo sus habituales problemas, que no habían podido solventar ninguno de los anteriores directores.

En su primer discurso como Comisario Regio, Bretón ensalza la labor renovadora de Romanones, Ministro de Instrucción Pública en aquella fecha. A continuación comenta la necesidad de subsanar las deficiencias que históricamente

---

sinfonismo balear, siendo cofundador de la Orquesta Filarmónica Balear y de la Orquesta Sinfónica de Mallorca. Company Florit, Joan: "José Balaguer Vallés", *DMEH*, Vol II, Madrid, SGAE, 1999, p. 80

habían perjudicado la labor docente en la escuela de música. Entre éstas subraya el desmesurado volumen de alumnado que había en algunas asignaturas como la de piano, cuya enseñanza seguía considerándose como “clase de adorno” para las familias burguesas. Bretón critica esta actitud permisiva, poniendo el siguiente ejemplo:

“Una benevolencia extremada [...] engendró verdaderos vicios de conducta- sin aludir con estas palabras, de cerca ni de lejos, a la moralidad,- Uno de ellos ha sido aceptar, aun en las clases que siempre debió considerarse superiores, alumnos en número sin tasa, llegando algún señor Profesor de piano a contar en un solo año escolar ciento cincuenta. ¿Qué lecciones podrían tomar ciento cincuenta alumnos de piano en dos horas diarias de clase? Otro, consecuencia del anterior, fue ir rebajando poco a poco el nivel de la competencia artística [...]”<sup>156</sup>.

A continuación hace alusión a las estadísticas de notas del curso anterior en las que observa un exceso de calificaciones altas. Bretón aboga por una educación de calidad en vez de cantidad; y para este fin pide a los profesores que establezcan nuevas costumbres en el conservatorio. El nuevo comisario hace extensivas sus peticiones a los alumnos del centro, rogándoles que estén dispuestos a renunciar a los generosos y efímeros galardones a los que estaban acostumbrados.

“Sí, queridos alumnos, [...] tened en cuenta que un premio, aún el más modesto, ya es una distinción muy estimable que libra de ser confundido en el montón anónimo. No puede aceptarse el caso aquí repetido, de romper en copioso llanto una señorita, por ejemplo, porque en los exámenes obtuvo la calificación de Notable o el Segundo Premio en concursos; ni tampoco es digna de aplauso, y sí de censura, la frívola costumbre que cada vez se extiende más, de llevar a la Prensa de gran circulación la *importante noticia* de que la Srta. C. de B. obtuvo en primer año de Solfeo la nota de Sobresaliente, etc. etc.; porque si la vanidad se manifiesta ya en los estudios elementales y en edad tan tierna, ¿qué manifestaciones alcanzará cuando la alumna sea una artista, y más si llega a ser artista de punta...? Aunque esto no suele ocurrir cuando se empieza de tal suerte”<sup>157</sup>.

A pesar de los nobles propósitos de Bretón, el problema continuó subsistiendo. Durante el curso 1900-1901 se matricula en piano una cifra elevadísima de alumnos, 649 en la enseñanza oficial y 908 en los estudios libres. Este cuantioso número contrasta escandalosamente con el reducido porcentaje de suspensos, 7 de los alumnos oficiales y 13 de los libres. En el concierto con motivo de la distribución de premios del curso académico solamente representan a este voluminoso alumnado de piano tres discípulas. Dos de ellas, Concepción Mourille López y Dolores Benaiges Arís, eran alumnas de Pilar Fernández de la Mora y la tercera, María Pardo Urdapilleta, era alumna de Tragó.

---

<sup>156</sup> Discurso de Tomás Bretón en la inauguración del año académico 1901-1902. Incluido en la *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Año VII.- 1900-1901*, Madrid, Imp. Ducazcal, 1901 p. 6

<sup>157</sup> *Ibidem.* p. 11

Esta última interpretó una *Gavota* de Gluck arreglada por Brahms y la *Rapsodia húngara n.º 13* de Liszt en el flamante piano Erard, que el editor Luis E. Dotésio había cedido para tan solemne acto.

Las reformas propuestas por Bretón comienzan a apreciarse con el inicio del curso 1901-1902. Durante este nuevo año académico Bretón propuso una serie de proyectos para el centro como la renovación de las instalaciones del mismo, ubicadas en las dependencias traseras del Teatro Real, o la adquisición de un nuevo órgano y reparación del antiguo. Para llevar a cabo sus propósitos hizo partícipes de los mismos a los demás miembros del claustro de profesores. Éstos se implicaron de manera activa en diferentes asuntos relacionados con la práctica docente como la confección de horarios, entrevistas con el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes o propuestas para el nombramiento de profesores supernumerarios como la de José María Guervós y Mira, que fue nombrado profesor supernumerario de piano durante este curso. La participación de los docentes se organizaba a través de comisiones de profesores designados por el claustro, que posteriormente informaban a este órgano sobre el proyecto que se les había encomendado. Uno de los asuntos más importantes que se trató durante este año académico fue la elaboración de un nuevo Reglamento de Régimen Interior. Su desarrollo y aprobación requirió cierto esfuerzo por parte de los profesores, quienes dedicaron siete claustros del mes de mayo de 1902 al debate y aprobación de los artículos.

La condición de profesor numerario de Tragó y su antigüedad en el centro propiciaron que fuese designado por los miembros del claustro para formar parte de diversas comisiones. Ya al comienzo del curso, Tragó integra una comisión con otros profesores que representaban a las diversas enseñanzas del conservatorio. Junto a Tragó formaban la comisión Pinilla, Arín, Blasco, Ruiz Escobés y Mela, siendo el cometido que se les había encomendado el de formar el cuadro de distribución de horarios de las asignaturas. En enero de 1902, Tragó forma parte de otra comisión junto a Bretón, Pinilla, González Maestre y Arín. Su finalidad era la de representar al claustro en una entrevista con el Ministro de Instrucción Pública, cargo que ocupaba el conde de Romanones. En dicho encuentro los miembros de la comisión plantearon al Ministro la necesidad de renovar las instalaciones del centro además de agradecerle el interés que

mostraba hacia los asuntos del Conservatorio<sup>158</sup>. Días después, Tragó será designado junto a otros compañeros para analizar y confeccionar el proyecto del nuevo Reglamento de Régimen Interior.

“[...] Que se nombre la Comisión para el estudio del Reglat<sup>o</sup>. de régimen interior, designándose para constituir la a profesores de las distintas enseñanzas. Para formar esta Comisión se nombran siendo parte de ella el Sr. Comisario, al Sr. Pinilla por la enseñanza de Solfeo; Sr. Tragó por la de Piano; Sr. González Val por las de instrumentos de Orquesta; Sr. Blasco por la de Canto; Sr. Arín por la de Harmonía [sic.]; Sr. Serrano por la de Composición; y al Sr. Castilla [...]”<sup>159</sup>.

Durante el mes de mayo de 1902 se desarrolla el debate para la aprobación de los diversos artículos que conforman el nuevo Reglamento. Durante las sesiones los profesores exponen sus objeciones a los puntos sobre los que no están conformes. Así por ejemplo, Monasterio disiente sobre el artículo que consideraba adecuada la supresión de la clase de Música instrumental de Cámara, asignatura que hasta la fecha impartía el violinista. Pedrell también realiza objeciones al proyecto, argumentando que la asignatura de Historia de la Música, de la que era profesor, necesitaba un aumento en horas lectivas. El claustro accede a su petición y aprueba que la enseñanza de esta asignatura se desarrolle durante un curso más, así como decreta que a partir de ahora se denomine Preceptiva Musical, nombre propuesto por el propio Pedrell.

Tragó también quiso dejar constancia de sus opiniones sobre el nuevo reglamento. El pianista sufrió durante algunos días una indisposición que le impidió asistir a las sesiones. Este infortunio no impidió que Tragó mostrase su parecer, pues expuso sus opiniones a través de un documento escrito. En él argumentaba la conveniencia de que los profesores no formasen parte de los tribunales de los concursos a premios de las asignaturas que impartiesen. Sin embargo, el claustro rechazó esta propuesta,

---

<sup>158</sup> “[...]Seguidamente da cuenta de que la comisión presidida por él [Bretón] y de que formaron parte los señores Pinilla, Tragó, González Maestre y Arín cumplió el acuerdo del Claustro en la sesión última de saludar y dar las gracias al Excelentísimo Señor Ministro de Instrucción pública por sus deferencias hacia el Conservatorio, de cuya entrevista quedó muy satisfecha la comisión por la buena acogida que se la dispensó por parte de los Señores Ministro y Subsecretario, quienes reiteraron sus propósitos de atender al mejoramiento de este Centro de enseñanza, a cuyo efecto se habían dictado ya órdenes encomendando al arquitecto Señor Repullés el estudio de las obras reclamadas por la Comisaría para su instalación y la de las Oficinas en el local de la entrada, convirtiendo en aulas las que ahora ocupan, según se considera conveniente, cuyas obras se ejecutarán a la brevedad posible [...]”.Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 4 de enero de 1902. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>159</sup> Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 9 de enero de 1902. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

considerando que los tribunales debían constituirse dando preferencia a los profesores de las enseñanzas. También abogó para que se reservara en la adjudicación de plazas de profesor numerario un turno de concurso para los profesores supernumerarios que habían obtenido su plaza por oposición; así mismo se mostró partidario de que los supernumerarios formasen parte de los tribunales de exámenes y tuvieran acceso a un porcentaje de la recaudación de los derechos de exámenes. Debemos tener en cuenta que hasta la fecha los profesores supernumerarios tenían vetada la asistencia a los claustros, tampoco habían podido formar parte de los tribunales de exámenes ni participar de la distribución de las tasas de examen. Estos obstáculos habían supuesto un importante agravio para esta categoría de profesorado que disfrutaba de un sueldo bastante inferior al de los numerarios.

“[...] se da lectura del capítulo tercero del Título cuarto que trata de los Concursos a Premios, único que faltaba de aprobar, por haber quedado aplazada la discusión del mismo en la sesión anterior para la de éste día, a ruego del Profesor Señor Tragó, que deseaba hacer observaciones acerca de él, y como no asiste el Señor Tragó a causa de encontrarse indispuerto, el Señor Blasco en nombre de aquél entrega al Señor Presidente un escrito del Señor Tragó en el que éste expresa su opinión de que los Profesores no formen parte del Tribunal de concurso de la asignatura que tengan a su cargo.

Hace también saber el Señor Tragó en otro escrito que del mismo se ha recibido que no está conforme con la nueva redacción que se ha dado a los artículos relativos al ingreso en el Profesorado que quedaron aprobados en la sesión anterior; siendo su opinión que debía reservarse un turno de concurso y dar la preferencia en éste a los Supernumerarios que tienen su plaza por oposición, pidiendo que así conste en acta su voto en contra de aquel acuerdo.

Igualmente expone su criterio favorable a la intervención de los Supernumerarios en los Tribunales de exámenes de todas las clases y participación en los derechos de examen, y como quiera que recayese acuerdo en sentido contrario en la sesión anterior a la que no pudo asistir a causa de su enfermedad pide asimismo que conste en acta su voto en contra [...]”<sup>160</sup>.

Finalmente se aprobó que los tribunales de exámenes estuvieran formados por cinco profesores numerarios pudiendo intervenir los supernumerarios si el claustro lo consideraba conveniente. Además se decidió que los derechos de exámenes de los alumnos oficiales fueran repartidos a partes iguales entre todos los profesores numerarios y supernumerarios, mientras que el producto de lo abonado por los alumnos de ingreso y libres se repartiría únicamente entre los profesores numerarios.

La aprobación del proyecto del nuevo Reglamento de Régimen Interior fue uno de los asuntos que continuaron debatiéndose en el curso siguiente 1902-1903. Los cambios en la política española acaecidos durante este año tuvieron cierta repercusión en el funcionamiento del centro de enseñanza. En mayo de 1902, el heredero de la Corona,

---

<sup>160</sup> *Ibidem.*



Alfonso XIII, había sido proclamado rey al alcanzar la mayoría de edad a los dieciséis años. Durante los primeros meses de su reinado había dirigido el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el conde de Romanones, político que había mostrado gran interés hacia los asuntos del conservatorio. Sin embargo, a partir de diciembre de 1902, esta cartera ministerial se otorga a Manuel Allende Salazar Muñoz de Salazar, lo que produce la pérdida de algunas prestaciones que disfrutaban los profesores. Así en los claustros de este año los docentes reivindican la mejora de varios aspectos económicos. Uno de éstos era la equiparación de los sueldos de todas las cátedras del centro, ya que los profesores de composición tenían un sueldo más elevado que el resto de profesores numerarios; y por el contrario las cátedras de contrabajo y trombón percibían una cantidad inferior a todas las demás<sup>161</sup>. Otros asuntos que produjeron

<sup>161</sup> La prensa musical publica un presupuesto del Conservatorio del año 1900 en el que figuran los sueldos base de los profesores en este año. Observamos que el salario inicial de un profesor numerario de piano era de 3000 pesetas en 1900. Esta cantidad no había variado a pesar del paso de los años, ya que Tragó había disfrutado del mismo sueldo en 1886, año de su ingreso como profesor.

“PRESUPUESTO DE 1900. MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES [...] ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

	Pesetas
1 profesor de composición	4000
1 idem de id	3000
1 idem de órgano y canto llano	4000
3 idem de armonía, a 3000 pesetas	9000
2 idem de canto, a 3000 pesetas	6000
2 idem de declamación, a 3000 id	6000
1 idem de ópera cómica española	3000
1 idem de conjunto vocal e instrumental	3000
1 idem de teoría e historia del arte	3000
5 idem de solfeo, a 3000 pesetas	15000
3 idem de piano, a 3000 id	9000
1 idem de violín	3000
1 idem de perfeccionamiento de violín y de música instrumental de cámara	3000
1 idem de armonium	3000
1 idem de contrabajo	2000
1 idem de flauta	3000
1 idem de clarinete	3000
1 idem de oboe	3000
1 idem de fagot	3000
1 idem de violoncello	3000
1 idem de arpa	3000
1 idem de cornetín y clarín	3000
1 idem de trompa	3000
1 idem de trombón y figle	2000
1 idem de francés e italiano	3000
18 idem supernumerarios, a 1500 pesetas	27000
Retribución a un afinador y conservador del órgano	500
1 escribiente	1500
1 idem para copiar	1250
1 conserje	1500
1 inspectora de alumnas, jefe	1250
7 idem de id. a 750 pesetas	5250
1 afinador de pianos	1500

malestar fueron el retraso con el que algunos docentes percibían sus honorarios por quinquenios, o el aumento de matrículas gratuitas, circunstancia que reducía los beneficios de los profesores adquiridos por la recaudación de los derechos de examen. Quizás la cuestión que causó una mayor crispación en el claustro fue la eliminación del complemento por *residencia*, que hasta la fecha se había añadido al sueldo de los docentes por valor de 500 pesetas. Los profesores del conservatorio se vieron privados de esta prestación, mientras que los docentes de las universidades seguían disfrutando de ella. El propio Tragó hace referencia a este asunto en uno de los claustros: “El señor Tragó ruega al señor Comisario que interese de la superioridad la pronta resolución de la expresada instancia de los Profesores sobre las residencias”<sup>162</sup>. La polémica suscitada por la reclamación de estos honorarios fue reflejada por la prensa musical, que publicó la Real orden que suprimía los gastos de residencia del presupuesto del conservatorio.

“Por Real orden de 15 del corriente se ha dejado sin efecto la de 1º de abril de 1902, por la que se disponía que en el presupuesto de 1903 se incluyera la cantidad de 17500 pesetas para gastos de residencia de los 35 profesores y numerarios del Conservatorio de Música y Declamación. En la nueva Real orden, publicada en la *Gaceta* del 18, se declara que “ni las razones legales ni las de equidad”, abonan el derecho que los profesores del Conservatorio pretenden tener a la gratificación de 500 pesetas anuales por residencia, supuesto que no pueden ser equiparables a los catedráticos de facultad; que en España no hay más establecimiento de su género que el Conservatorio y que los profesores tienen más medios de vida en Madrid que en provincias, por la mayor escala que en la corte se cultiva el arte”<sup>163</sup>.

En la hoja de servicios de José Tragó que mostramos a continuación, se observa la supresión del complemento por residencia en enero de 1902. Unos años más tarde, en 1911, los profesores vuelven a recuperar esta prestación aunque en 1922 será retirada de nuevo. Este documento nos muestra las diferentes ampliaciones de las que fue objeto el salario de Tragó desde su incorporación en el conservatorio hasta su jubilación. Entre

---

2 mozos, a 1250 pesetas	2500
1 idem para cuidar del órgano, bombas, aparatos, etc	1000
1 portero	1250
Premios por razón de antigüedad y excedencia a los profesores de esta Escuela	33500
Aumento de sueldo por residencia a 35 profesores, a 500 pesetas	17500
MATERIAL para la Escuela de Música y Declamación, gastos de Biblioteca y suscripciones y recomposición de instrumentos y entretenimiento del material artístico	10500
RESUMEN	
Importa el personal	200500
Importa el material	10500
	[Suma] 211000”

Presupuesto publicado por *El Mundo Artístico Musical*, año I, nº 17, 20-X-1900, pp. 4-5

<sup>162</sup> Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 25 de marzo de 1903. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>163</sup> *Fidelio*, año II, nº 21, 21-VI-1903

las subidas salariales figuraban los complementos por residencia, los ascensos por quinquenios o por aumento de grado en el escalafón<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Hoja de servicios de José Tragó Arana como profesor del Conservatorio de Madrid prestados hasta la fecha de su jubilación. Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas. Subdirección General de Gestión de Clases Pasivas. Madrid.

PROFESORADO NUMERARIO Y AUXILIAR DE LOS ESTABLECIMIENTOS PÚBLICOS DE ENSEÑANZA  
HOJA DE SERVICIOS

*Don José Tragó y Arana natural de Madrid, provincia de Madrid, de edad de 71 años, Profesor numerario del Real Conservatorio de Música y Declamación y ocupa el número 1 en el Escalafón del año 19\_\_\_\_, tiene los méritos y circunstancias que a continuación se expresan:*

CARGOS QUE HA SERVIDO en qué concepto, y en virtud de qué nombramiento, con expresión de las excedencias, separaciones y salidas del Profesorado	FECHAS de los nombramientos, excedencias, separaciones y salidas del Profesorado			FECHAS de las tomas de posesión.			TIEMPO de servicio en cada cargo			TIEMPO de cada excedencia			TIEMPO que ha estado fuera del Profesorado por separación o por salida.			SUELDO que ha disfrutado como activo o excedente.
	Día	Mes	Año	Día	Mes	Año	Años	Meses	Días	A	M	D	A	M	D	Pesetas
Profesor numerario de Piano en virtud de oposición, del Conservatorio de Música	9	Febrero	1886	1º	marzo	1886	5	--	--							3000
Ascenso en dicho cargo por el primer quinquenio	11	Abril	1891	1º	Marzo	1891	5	--	--							3500
Id. Id. por el segundo quinquenio	6	Mayo	1896	1º	Marzo	1896	2	5	--							4000
Aumento de 500 pts. por residencia	1º	Julio	1898	1º	Julio	1898	2	7	--							4500
Ascenso en dicho cargo por el tercer quinquenio	28	Junio	1901	1º	Marzo	1901	--	10	--							5000
Disminución en dicho cargo de la residencia	1º	Enero	1902	1º	Enero	1902	4	2	--							4500
Ascenso en dicho cargo por el cuarto quinquenio	19	Junio	1906	1º	Marzo	1906	4	10	--							5000
Aumento de 500 pts. por residencia	1º	Enero	1911	1º	Enero	1911	--	2	--							5500
Ascenso en dicho cargo por el quinto quinquenio	10	Abril	1911	1º	Marzo	1911	3	10	--							6000
Ascenso en dicho cargo con el número 3 del Escalafón	7	Julio	1915	1º	Enero	1915	1	6	25							10000
Ascenso en dicho cargo con el número 2 del Escalafón	8	Agosto	1916	26	Julio	1916	2	1	27							11000
Ascenso en dicho cargo con el número 1 del Escalafón	24	Octubre	1918	23	septbre.	1918	3	9	8							13000
Disminución en dicho cargo de la residencia	5	Julio	1922	1º	Julio	1922	5	11	12							12500
Total de servicios Madrid 12 de junio de 1928 El interesado [Firmado] José Tragó							42	3	12							

La *Memoria del Conservatorio* del curso 1902-1903<sup>165</sup> refleja otros hechos acaecidos en el transcurso del año. Bretón en su discurso rinde homenaje a los profesores fallecidos. Entre ellos figuran la profesora supernumeraria de piano Francisca Samaniego y el violinista y antiguo director del centro Jesús de Monasterio, al que Bretón dedica emotivas palabras. En su alocución, Bretón anuncia la creación de una nueva plaza de enseñanza superior de piano. Esta clase se creaba con la finalidad de atender al numeroso alumnado de piano, que a causa de la limitación de plazas no había podido acceder a las tres clases superiores existentes hasta la fecha. La prensa informa sobre este asunto, comunicando la creación de una plaza de estudios superiores de piano para señoritas dirigida por la profesora Pilar Fernández de la Mora, que comenzaría impartirse en el curso siguiente 1903-1904.

“El Fomento de las Artes se propone establecer para el próximo año escolar una clase superior de piano para señoritas, con un plan de estudios completo, que se dividirá en dos grados: elemental y superior.

Comenzará a funcionar esta clase el día 15 de septiembre, y será dirigida por Dona Pilar de la Mora, Profesora del Conservatorio, auxiliada por una discípula suya, primer premio del Conservatorio, y por un reputado profesor de solfeo.

Las señoritas que deseen cursar estudios de estas clases deberán someterse a un examen previo de estudios elementales de piano, que se verificará en la segunda quincena del próximo mes de Junio.

Las peticiones de matrícula deben dirigirse a Doña Pilar de la Mora (plaza de Oriente, 8), quien dará toda clase de detalles.

El precio de la matrícula anual será de 10 pesetas.

A las alumnas que se distinguen por su aplicación y aprovechamiento, se les dará premios en metálico”<sup>166</sup>.

Bretón también hace referencia a los progresos realizados en algunos aspectos problemáticos como el excesivo número de alumnos matriculados y de calificaciones altas. “Ya no entran en el Conservatorio todos los que a él vienen, ni triplica la nota de sobresaliente el número de todas las notas inferiores”<sup>167</sup>. Sin embargo, critica que todavía no se hubiera limitado la excesiva cifra de alumnos premiados; aludiendo probablemente a las estadísticas de los concursos de piano, en los que habían sido premiados 32 alumnos con el primer premio y 3 con el segundo. “Respecto de los premios, en alguna asignatura no hemos ganado absolutamente nada; sigue reinando el

---

<sup>165</sup> *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1902 a 1903*, Madrid, Imp. Colonial, 1903

<sup>166</sup> *Fidelio*, año II, nº 19, 1-VII-1903

<sup>167</sup> Discurso de Bretón leído en la distribución de premios. *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1902 a 1903*, Madrid, Imp. Colonial, 1903. p. 11

primero con todo su engañoso espejismo, el segundo molesta y el tercero agravia”<sup>168</sup>. Bretón continúa su discurso ensalzando la clase de lectura a primera vista para alumnas de piano, impartida por primera vez durante este curso de manera particular. Esta clase había contribuido a mejorar sensiblemente el nivel interpretativo de las pianistas, que mostraron los progresos adquiridos en los brillantes ejercicios realizados durante los concursos de piano.

Entre las alumnas distinguidas con el primer premio de piano en este curso figura la discípula de Tragó, Matilde Gómez Vela. Esta pianista interpretó en el concierto de la ceremonia de distribución de premios el *Gran Allegro de Concierto* de Guiraud. Los artículos periodísticos que comentan este evento dedican palabras muy elogiosas a su interpretación. Estos comentarios fueron seguramente la causa de que Tragó guardara varios artículos de prensa en los que se hablaba del éxito de su alumna.

“Con motivo de la festividad de Santa Cecilia se ha celebrado esta tarde la distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el cursos de 1902 a 1903. [...]

El *clou* de la fiesta fue la bella señorita Gómez Vela, la que a pesar de su corta edad es una realidad del arte, pudiendo calificársela de consumada artista.

Tocó en el piano el *Gran allegro*, de concierto, de Giraud, demostrando poseer no solo un mecanismo perfecto, sino una precisión, claridad, gusto y sentimiento dignos del mayor encomio. La concurrencia la dispensó una gran ovación, pidiendo que también saliera a recibir los aplausos el profesor de dicha señorita, maestro Tragó [...]<sup>169</sup>.

“[...] La señorita Castro, alumna de la señora Casanova, y la señorita Gómez Vela, alumna del Sr. Tragó, son dos verdaderas esperanzas del arte. La primera cantó con sumo gusto la romanza de “La cariñosa”, del maestro Bretón, entusiasmando a todos con su extensa y voluminosa voz. La señorita Gómez Vela tocó en el piano el “Gran allegro”, de concierto, de Giraud, con una precisión y un gusto admirables. Ambas señoritas fueron aplaudidísimas [...]<sup>170</sup>.

En el curso 1903-1904 se producen nuevas incorporaciones a la plantilla de profesores numerarios como la de Pedro Fontanilla en armonía, Fernández Bordas en violín o José Hierro de viola. Dentro del profesorado de piano también se producen cambios. Javier Jiménez Delgado es nombrado por concurso profesor numerario de piano, condición que hasta el momento sólo disfrutaban José Tragó, Pilar Fernández de la Mora y Manuel Fernández Grajal. Javier Jiménez Delgado había ocupado anteriormente una plaza de profesor supernumerario, que al resultar vacante fue adjudicada a Venancio Monge, antiguo profesor auxiliar del centro.

---

<sup>168</sup> *Ibidem*. p. 11

<sup>169</sup> Artículo de prensa recopilado por José Tragó. Legado José Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>170</sup> *El Imparcial*, año XXXVII, nº 13163, lunes 23-XI-1903

Una de las novedades de este curso fue la institución de los premios extraordinarios de piano Erard y Stela. Estos galardones consistían en dos pianos, concedidos respectivamente por las casas Erard de París y Stela de Barcelona, con el fin de que fueran disputados en público certamen por los alumnos y alumnas del conservatorio, galardonados con el primer premio en los concursos ordinarios. La casa editorial Dotésio fue la encargada de comunicar al claustro del conservatorio la concesión de ambos instrumentos, ya que el empresario Luis Dotesio ostentaba la representación en Madrid de estas prestigiosas fábricas de pianos.

“Tenemos el honor de poner en su conocimiento que, con el objeto de que sirvan de premios extraordinarios a los alumnos de ese Conservatorio que se dedican al estudio del piano, hemos conseguido que la renombrada Casa Erard de París conceda a ese Centro un piano modelo cinco de su fabricación que se titulará = Premio Erard = Ofrecido por la Casa Erard de París y sus representantes en España la Sociedad Anónima “Casa Dotésio”; y que la acreditada Casa Estela de Barcelona destine un modelo dos de su fabricación para el mismo objeto, que se titulará = Premio Estela = de la Casa-fábrica de la Viuda de P. Estela de Barcelona representada por la Sociedad Anónima “Casa Dotésio”; quedando desde luego reservado el recto criterio de V. S. designar la forma en que se han de adjudicar los referidos instrumentos = Esperamos que esta donación ha de satisfacer a ese Centro y procuraremos que se haga extensiva de los años sucesivos = Dios guarde a V. S. muchos años = Madrid doce de Marzo de mil novecientos cuatro = Por la Sociedad Anónima “Casa Dotésio”, El Vocal Delegado en Madrid, J. Conde”<sup>171</sup>.

Dado que el valor de los pianos no era igual, los profesores numerarios de la asignatura decidieron sortear a cuál de los dos sexos correspondería cada instrumento. Se decidió que el piano Erard se adjudicara a los alumnos y el Stela a las alumnas, alternando en los años sucesivos este orden. Los profesores numerarios también fueron los encargados de designar las obras del programa de cada concurso. De esta manera, se estableció que los alumnos concurrentes al premio Erard interpretarían la *Fantasia y Fuga cromática* de Bach, el *Andante y Final* de la *Sonata Appassionata* de Beethoven y una obra a elección de los clásicos del piano. Por su parte las alumnas aspirantes al premio Stela ejecutaron también la *Fantasia y Fuga cromática* de Bach, el primer tiempo de la *Sonata en si menor* de Chopin y una obra a elección de los clásicos del piano<sup>172</sup>. Ambos galardones recayeron en dos discípulos de Tragó. El premio Stela fue adjudicado a Ermerinda Ferrari y el Erard a José Balsa. Éste discípulo había nacido en Soria en el seno de una familia de gran tradición musical. Era hijo del pianista y

---

<sup>171</sup> Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 13 de marzo de 1904. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>172</sup> Discurso de Bretón leído en la distribución de premios. *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1903 a 1904*, Madrid, Imp. Colonial, 1904. p. 1

compositor soriano Damián Balsa, figura que había realizado una importante labor en la vida musical soriana como maestro de coro de la colegiata de Soria o pianista del casino de Numancia<sup>173</sup>.

Los certámenes de los premios Erard y Stela tuvieron lugar el 20 de noviembre de 1904, celebrándose el concurso masculino por la mañana y el femenino por la tarde. Formaban el jurado de ambos certámenes, Tomás Bretón, Comisario Regio del Conservatorio y Presidente del jurado, Manuel Fernández Caballero en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Carlos Beck y Joaquín Larregla, nombrados por la Casa Dotésio, y Valentín Zubiaurre, Emilio Serrano y José María Guervós como profesores del Conservatorio.

Entre los aspirantes al premio Erard se presentaron junto a José Balsa el compositor Julio Gómez García, que había obtenido también el primer premio de piano en el concurso de 1904 como alumno de Manuel Fernández Grajal. También concurrieron otros alumnos galardonados con el primer premio como César Malé Rodríguez y Luis Nogueras Fernández, éste último obtuvo una mención especial del jurado.

“[...] previo sorteo de los aspirantes a dicho premio fueron llamados según el orden que les correspondió y se presentaron a verificar los ejercicios los señores siguientes: Don César Malé y Rodríguez, Don José Balsa y Galán, Don Domingo Julio Gómez y García y Don Luis Nogueras y Fernández.

Terminados los ejercicios el Tribunal se trasladó a la Sala de la Comisaría y previa deliberación acordó otorgar el citado “Premio Erard” a Don José Balsa y Galán lamentando infinito no poder conceder igual distinción al opositor Don Luis Nogueras y Fernández a la que le hicieron acreedor sus brillantes ejercicios [...]”<sup>174</sup>.

Algunos periódicos madrileños informan sobre el desarrollo de este primer certamen de los premios Erard y Stela. *La Época* menciona los nombres y el orden de actuación, aunque no comenta en profundidad la interpretación de los concursantes.

“Ayer, domingo, verificáronse en el Conservatorio de Música y Declamación los concursos a premios extraordinarios ofrecidos por las casas Erard y Estela.

---

<sup>173</sup> La familia de músicos Balsa estaba formada por los hermanos Damián y José, José hijo de Damián y Cristino de quien se desconoce la filiación familiar. Todos ellos eran pianistas. Alonso, Celsa: “Balsa”, *DMEH*, Vol II, Madrid, SGAE, 1999, p. 121

<sup>174</sup> Acta de los ejercicios de oposición al Premio Erard. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1903-1904. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



A las nueve de la mañana constituyóse el Jurado [...] y procedióse a celebrar el concurso Erard, tomando parte en él los alumnos D. César Malé y Rodríguez, D. José Balsa y Galán, D. Domingo Julio Gómez y García y D. Luis Nogueras y Fernández.

Magistralmente ejecutaron los citados señores las obras que constituían el programa.

Por la tarde, a las tres, volvióse a constituir el Jurado para celebrar el concurso al premio Estela.

En este concurso tomaron parte las señoritas doña Leonor García Araceta, D<sup>a</sup> Felisa de Selgas y Armengol, D<sup>a</sup> Ermerinda Ferrari, D<sup>a</sup> Ascensión Temprano y Domingo, D<sup>a</sup> Emma Buenrostro y Taracido, D<sup>a</sup> María Lois y Varela y D<sup>a</sup> Manuela Hernández de Padilla y Bressond.

De muy difícil ejecución eran las obras que interpretaron las concurrentes, y todas obtuvieron muchos aplausos por su notable labor artística [...]”<sup>175</sup>.

*El Imparcial* ofrece más información sobre el concurso al premio Stela, enumerando las obras de libre elección que habían interpretado las alumnas. Según este diario, la partitura que escogió para la ocasión la ganadora del certamen, Ermerinda Ferrari, fue la *Pastoral capricho* de Scarlatti.

“[...] Las obras de elección de los clásicos del piano que interpretaron las concursantes fueron las siguientes, por el orden que hemos enumerado:

“Estudio en forma de vals”, Saint-Saëns; “Quinto concierto”, de Chopin, “Pastoral capricho”, de Scarlatti; “Andante y final de la sonata *Appassionata*”, de Beethoven; “Rapsodia húngara (núm. 6), Liszt; “San Francisco de Padua caminando sobre las olas”, de Liszt, y “Los campaneros”, Paganini-Liszt.

Tanto las obras de concurso como las de libre elección fueron ejecutadas por las señoritas alumnas con verdadero primor, dando muestras de una extraordinaria delicadeza de sentimientos y de una esmerada educación artística.

La ardua labor de las intérpretes fue premiada con estruendosas salvas de aplausos de la distinguida concurrencia, en la que predominaba el elemento femenino [...]”<sup>176</sup>.

Dos días más tarde José Balsa y Ermerinda Ferrari volvieron a actuar en el salón del Conservatorio con motivo de la distribución de premios de la fiesta de Santa Cecilia. José Balsa interpretó el *andante y final* de la Sonata *Appassionata* de Beethoven y Ermerinda Ferrari el *primer tiempo de la Sonata en Si menor* de Chopin. Ambas composiciones habían sido obras de obligada interpretación en los concursos Erard y Stela. La prensa diaria comenta la manera en que transcurrió esta sesión y destaca la interpretación y los aplausos que recibieron del público los dos pianistas. El diario *El Gráfico* publica además una fotografía como recuerdo de la celebración, en la que aparece José Tragó junto a sus dos discípulos premiados<sup>177</sup>.

“[...] Pero los más calorosos y entusiastas aplausos fueron para la señorita Ermerinda Ferrari y para el Sr. Balsa, discípulos ambos del famoso maestro D. José Tragó.

---

<sup>175</sup> *La Época*, año LVI, nº 19567, lunes 21-XI-1904

<sup>176</sup> *El Imparcial*, año XXXVIII, nº 13524, lunes 21-XI-1904

<sup>177</sup> Fotografía que muestra a José Tragó al piano junto a José Balsa y Ermerinda Ferrari. *El Gráfico*, año I, nº 164, jueves 24-XI-1904, p. 7

Estos dos alumnos lograron el día 20, en reñida oposición, una de esas distinciones que pueden enorgullecer noblemente a un artista.

La Sociedad anónima “casa Dotesio” se propuso organizar unos concursos extraordinarios, cuyos premios se disputaran los alumnos que hubieran obtenido los primeros premios del Conservatorio, y al efecto logró de las afamadas casas representantes de Erard y Estela que concedieran un piano en justo galardón al que supiera disputárselo entre notabilidades. [...]

Tras de lucha empeñada, el tribunal confirió las ambicionadas distinciones a la Srta. Ermerinda Ferrari y al Sr. D. José Balsa.

Muy jóvenes ambos, el triunfo logrado les abre desde luego las puertas de la gloria. En la fiesta de Santa Cecilia tocaron los dos premiados el andante final de la *Sonata Appassionata*, de Beethoven, y el primer tiempo de la *Sonata en si menor*, de Chopin.

Ambos artistas fueron ovacionadísimos, siendo también muy felicitado el eminente maestro Tragó, profesor de los dos sobresalientes alumnos [...]<sup>178</sup>.



“[...] La señorita Ferrari y el Sr. Balsa, vencedores en el concurso extraordinario de las casas Erard y Estela, recibieron una cariñosa ovación por su meritísima labor artística; pero donde el público ha llegado al colmo de su entusiasmo, ha sido al oír cantar de manera inimitable, las *Variaciones* de Proch, a la señorita Ángeles García Blanco. [...]

Terminado el programa, hizo uso de la palabra el maestro Bretón, pronunciando un elocuente discurso. Acto seguido repartiéronse los premios, consistentes en diplomas y menciones honoríficas. A las siete dióse término a tan solemne fiesta artística, que se ha visto muy concurrida”<sup>179</sup>.

José Balsa desarrollaría más adelante una actividad concertística importante. Tenemos noticias de algunos conciertos que ofreció como pianista acompañante, como el celebrado en el Ateneo Madrileño el 1 de junio de 1911, en donde actuó junto al

---

<sup>178</sup> *El Gráfico*, año I, nº 164, jueves 24-XI-1904, p. 8

<sup>179</sup> *La Época*, año LVI, nº 19568, martes 22-XI-1904

violinista Telmo Vela y al barítono José Vela<sup>180</sup>. También participó en varias sesiones de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Una de ellas tuvo lugar el 25 de abril de 1923, en el Teatro de la Comedia, donde acompañó a la violonchelista portuguesa Guillermina Suggia. En este concierto se interpretaron obras para violoncello con acompañamiento de piano como la *Sonata en La mayor* de Boccherini, la *Sonata en Do mayor* de Haydn, *Waldesruhe, op. 68* de Dvorak, *Volkstück op. 102* de Schumann o *El Vito op. 54, n.º 5* de Popper<sup>181</sup>. José Balsa se dedicaría además a la labor docente, teniendo entre sus principales discípulos al compositor navarro Jesús García Leoz.

No todos los hechos acaecidos durante el año 1904 fueron positivos para el prestigio del conservatorio. Durante el último trimestre de este curso escolar el conservatorio fue objeto de duras críticas, vertidas por el periodista Alejandro Miquis<sup>182</sup> en el periódico *Diario Universal*. Este crítico escribió 14 artículos que se publicaron durante los meses de abril, mayo y junio de 1904. Con ellos el periodista entabló una encendida batalla dialéctica en contra del funcionamiento del conservatorio madrileño. En sus artículos censuraba la labor de la mayoría de los profesores del centro, concentrando sus críticas contra los docentes de piano, canto y composición. El crítico mostraba además su disconformidad con otros aspectos de la enseñanza del conservatorio que a su juicio eran censurables, como las presuntas irregularidades que se cometían en los procesos de oposición a las vacantes de profesores, o la práctica acostumbrada de algunos docentes de ofrecer repasos particulares a sus alumnos. Miquis reprobaba también los cuadernos de estudio para las asignaturas de piano y armonía que los profesores del conservatorio habían publicado. El periodista consideraba que los beneficios obtenidos por los profesores con la venta de estas publicaciones eran desmedidos en relación con el contenido. Esta serie de reprobaciones

---

<sup>180</sup> “[...] Otra velada celebró el Ateneo el 1º de junio: Telmo Vela, el violinista laureado vuelve de París en donde estuvo pensionado por el Estado, y en el Ateneo mostró cómo ha trabajado durante este tiempo. Viene hecho un excelente concertista. Nos hizo el honor de darnos a conocer una nueva obra que estrenó en París: una sonata de piano y violín de Rogelio Villar, el joven y afamado compositor leonés. [...] Pianista acompañante: José Balsa; completó el programa José Vela, barítono distinguido [...]”. Salvador, Miguel: “Madrid. Ateneo”: *Revista Musical*, año III, n.º 8, junio 1911, p. 144

<sup>181</sup> Las notas al programa de este concierto ponen el siguiente comentario biográfico sobre el pianista “José Balsa. Nació en Soria en 1886. Fue discípulo del maestro Tragó y obtuvo en el Conservatorio de Madrid el primer premio y el extraordinario de Erard, consistente en un piano del mismo nombre. Ha dado numerosos conciertos, ha acompañado a los más grandes artistas y ha actuado diferentes veces en las sesiones de nuestra Sociedad”. *Programa de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Año XXII. 1922-1923. Concierto XIX. 268 de la sociedad. Miércoles 25 de abril de 1923.*

<sup>182</sup> Pseudónimo de Anselmo González

en contra del conservatorio provocaron que Bretón, en calidad de Comisario Regio del centro, enviase cuatro cartas al mismo periódico en defensa del conservatorio.

Alejandro Miquis criticaba en sus primeros artículos la labor del profesorado de piano del conservatorio. En ellos censuraba la labor tanto de los profesores repetidores y auxiliares que enseñaban en las clases de los primeros años, como la de Manuel Fernández Grajal, José Tragó y Pilar Fernández de la Mora, que eran los profesores numerarios encargados de las clases superiores. Tragó al igual que muchos de sus compañeros fue objeto de los reproches del periodista, aunque quizás la profesora más cuestionada fue Pilar Fernández de la Mora.

Para exponer sus críticas a la institución, el periodista utilizó el procedimiento retórico de un diálogo ficticio en el que respondía a las preguntas formuladas por un imaginario interlocutor. Miquis argumentaba de esta manera sus críticas hacia aspectos del conservatorio que él consideraba deficientes como la labor del profesorado de piano. El periodista comentaba la manera en que se realizaba la distribución de los profesores en las clases de este instrumento. Las clases elementales estaban a cargo de los profesores auxiliares y repetidores, mientras que las superiores se reservaban para los numerarios. Miquis comenta que los profesores repetidores no obtenían por su trabajo sueldo alguno, a diferencia de los auxiliares que sí disfrutaban de retribuciones económicas. A pesar de este inconveniente, la docencia en el conservatorio resultaba beneficiosa para el profesorado repetidor, ya que les introducía de manera irregular en la plantilla del profesorado sin necesidad de realizar oposición o concurso, además de proporcionarles un numeroso alumnado al que impartir clases particulares. Miquis censuraba la presión que ejercían las influencias y recomendaciones en el sistema de nombramiento de profesores repetidores, circunstancias que acabaron desembocando en la supresión de esta clase de docentes. Así mismo, el periodista criticaba la incapacidad tanto de los profesores repetidores como de algunos auxiliares para la enseñanza del piano.

“[...] Con los repetidores ocurría en aquella casa algo muy curioso: casi todos ellos eran tan malos y tenían tan bien demostrada su insuficiencia, que los alumnos huían de ellos como de la peste, y al hacer la matrícula pedían todos ser destinados a una de las tres o cuatro clases bien regentadas. De ahí resultaba que en las demás no había alumnos o había sólo los incautos y ayunos de influencia, y fue necesario apelar a un sorteo que... dejó las cosas por más o menos en el mismo estado que se encontraban.

Afortunadamente, aquello cesó al implantar el nuevo reglamento, y ahora los profesores son menos, aunque no por eso mejores: entre los actuales auxiliares hay alguno aceptable, como Andrés Monje, que aún lo será más si no hubiera perdido demasiado pronto las ilusiones, corroído por el moho de la enseñanza, y alguna excelente, como doña Paula Perlado, merecedora de mejor destino; de los demás mejor es que no hablemos; ni uno sólo de ellos tiene discípulos conocidos que puedan envanecerse poniendo junto al propio el apellido de su maestro; ellos mismos son perfectamente ignotos, aquí donde hay tantos pianistas notables.[...]

-Pues esos son los profesores auxiliares; algo semejante a los repetidores, con el inconveniente mayor de que cobran y de que han inventado martingalitas para explorar a los alumnos lo más violentamente posible.

-¿Martingalitas?

-Sí; vea usted una de ellas. Antes, los alumnos compraban las obras de texto de cualquier edición, y, naturalmente, procuraban que fuesen de las más económicas; pero con esos ganaban nada los profesores, y han inventado algo mejor, para embolsarse unas cuantas pesetas [...]

El procedimiento es sencillo: so pretexto del programa oficial han formado unos cuadernitos que contienen, por ejemplo, para tercer año, 10 estudios de Bertini, 10 de Czerny, tres preludios de Bach, dos estudios de Heller y una sonatina de Dusek. Por todo eso elegido por ellos, igual para todos los alumnos, como si no hubiera entre ellos diferencias esencialísimas, o como si cada estudio no tuviese una finalidad particular, cobran 10 pesetas, y es el caso que en la edición Peters, por ejemplo, pueden adquirirse, no los 10, sino los 25 estudios de Bertini, los de Czerny (segundo libro), los preludios de Bach, los estudios de Heller y las sonatinas de Dusek por cinco o seis pesetas; de modo que los profesores se han unido para dar menos; pero cobrando más, naturalmente, e imponiendo sus ediciones, que son bastante malas, a los alumnos.

Es un negocio sin riesgo y que tiene otra segunda parte en unas entregas de música autógrafa, unos ejercicios de mecanismo, convenientemente plagiados casi siempre; un método de piano hecho en colaboración para repartirse las vestiduras de los alumnos como se repartieron los judíos las de Cristo, y así sucesivamente [...]"<sup>183</sup>.

Los artículos de Miquis tuvieron inmediata contestación por parte de Bretón, quien rebatió las tesis expuestas por el periodista. Respecto a los libros publicados por los profesores, Bretón justificaba su edición de la siguiente manera:

“También es injusto al tratar de los libros de texto. A ningún alumno del Conservatorio se le obliga a adquirir ésta ni esotra edición, y precisamente, hierra en aquello que puntualiza, pues las piezas que constituyen el tercer año de piano, coleccionadas, cuesta menos que los cuadernos de donde están extractadas aquellas”<sup>184</sup>.

Sin embargo, la defensa de Bretón no logró cesar los comentarios de Alejandro Miquis, que al día siguiente escribió un nuevo artículo en el que criticaba sin reservas la labor de los tres profesores numerarios de piano. El periodista vertió comentarios negativos sobre los tres docentes, aunque quizás fue algo más condescendiente con Tragó al que consideraba un verdadero pianista. “[las clases] están regentadas respectivamente por Tragó, D. Manuel Fernández y la famosa doña Pilar: tres personas

---

<sup>183</sup> Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio”, *Diario Universal*, año II, nº 469, sábado 16-IV-1904

<sup>184</sup> Bretón, Tomás: “En defensa del Conservatorio”, *Diario Universal*, año II, nº 472, martes 19-IV-1904

distintas y un solo pianista verdadero”<sup>185</sup>. Sin embargo, Miquis se mostró menos indulgente con Manuel Fernández Grajal. Creía que el único mérito que había demostrado este profesor para conseguir la plaza de numerario de piano había sido su antigüedad, y consideraba que su labor pedagógica era inexistente.

“[...] D. Manuel Fernández no es el antiguo profesor de baile del mismo nombre y apellido sino otro a quien se conoce menos, aunque es tan viejo como él. Por antiguo, y nada más que por antiguo, llegó al puesto que ahora ocupa. Por viejo le hicieron profesor numerario, cuando lo lógico hubiera sido que le jubilaran. Su labor en la enseñanza es completamente nula, y la superioridad de su clase no habrá quien pueda decir en qué consiste. Aquella clase es superior, como es valiente la española infantería, ¡por que sí! En cambio D. Manuel es uno de los socios de la famosa combinación editorial [...]”<sup>186</sup>.

Posteriormente Miquis hacía referencia a Tragó. Valoraba su actividad interpretativa pero menospreciaba su labor docente, pues pensaba que el pianista no dedicaba la atención suficiente a su cátedra de profesor. No obstante, Miquis consideraba a Tragó como una figura importante dentro del profesorado de piano del conservatorio, e incluso creía que su obra pedagógica *Escuela de piano* era de verdadera utilidad para los alumnos.

“[...] Tragó es indiscutiblemente un gran pianista; y lo demuestra dando un par de conciertos cada diez o doce años. Como maestro resulta inútil. Ni ha reverdecido las esperanzas que hizo nacer el glorioso Power, malogrado poco después de ocupar la misma cátedra, ni ha sabido tampoco continuar las tradiciones de Compta, que fue también predecesor suyo en ella. Tragó es frío y apático por naturaleza. Su cátedra no le preocupa poco ni mucho, y en encontrando a Arín, por ejemplo, ya saben los discípulos que no tienen que contar con él para nada. Tragó renuncia a la cátedra por aquel día, y, o no entra en ella, o entra a la hora de salir; el caso es que por aquel día no hay lección. Así y todo, Tragó es el *fénix* de los profesores de piano. Rico “por su casa”, no necesita dedicarse a la caza de discípulos con trabuco, y la *Escuela de piano* que publica no es un timo más, sino una obra discreta, útil y no muy cara. Tragó además se toma el trabajo de garrapatear sobre los libros de sus discípulos algunas observaciones relativas a la ejecución de las obras, y algo es algo. A Tragó, en suma, para ser un buen maestro, no le falta más que una cosa: enseñar. ¡Quien diera a las discípulas de la Mora que a ella la sucediese, lo mismo! [...]”<sup>187</sup>.

Miquis hará alusiones sobre Tragó en otros artículos. El periodista le reprochará que ejerza su influencia sobre los jurados de las oposiciones y los concursos de piano, ya que según él, la mayoría de los miembros de los tribunales de piano eran personas afines y mediatizadas por Tragó. Además acusaba tanto a Tragó como a Arín, de utilizar su amistad con Bretón para lograr sus propósitos, aunque éstos fuesen ilícitos.

---

<sup>185</sup> Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio. Las clases superiores”, *Diario Universal*, año II, nº 473, miércoles 20-IV-1904

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

“[...] ¿De veras? Pues, ¿por qué no niega Bretón nada de lo que piden, aunque sea antirreglamentario, Tragó, Arín y algún otro? ¿Por qué figuró Larrauri en la terna para nombrar un profesor auxiliar de piano? [...]”<sup>188</sup>.

“[...] Para que estas cosas puedan hacerse, claro es que se necesitan jurados dúctiles y maleables, como dicen los mineralogistas, y esta es, sin duda, la razón porque se ha excluido de los jurados de Concursos de piano, por ejemplo, a personas tan competentes como Beck y González de la Oliva, para sustituirlos por otros como Matilde Torregrosa y Eduardo Santa María, cuya competencia quizás sea menor, puesto que la fama no nos ha hablado de ella, pero cuya adhesión a Tragó, que fue, según parece, quien exigió el cambio, es incondicional.

Con esos dos amigos, Larrauri, que es la contrafigura de Tragó, y los señores profesores de la asignatura que votan, previo convenio de quienes han de ser los premiados, y enseñándose las papeletas, aunque la votación es secreta, para no poderse hacer trampas unos a otros, se forma el Jurado de piano, que puede citarse, no porque sea cosa extraordinaria, sino como ejemplo de cómo las gasta el hojalatero.

Verdad, es que después de todas esas precauciones, resulta, según demostramos oportunamente, que los alumnos oficiales obtienen peores notas que los libres; de modo que ¡calculen ustedes lo que ocurriría si no se ataran bien todos los cabos! [...]”<sup>189</sup>.

Las duras críticas sobre el profesorado de piano, continuaron de una manera todavía más acuciante en las palabras que Miquis dedicó a la profesora Pilar Fernández de la Mora, quien resultó ser la docente más descalificada de toda esta polémica. Miquis culpaba a la profesora de no dedicar la atención debida a la labor docente, de mostrar interés solamente hacia los beneficios económicos, que los alumnos le reportaban a través de las clases particulares o de costosos regalos.

“[...] La de doña Pilar es una enseñanza carísima, y los que la conocen hablan de regalos costosísimos, que casi nunca hacen las alumnas de buena voluntad; y casi siempre eligen personas que conocen bien los gustos, los caprichos o las necesidades de la profesora; y todo eso, con ser tanto, no es nada si se compara con el famoso *atraco*, en el que doña Pilar es maestra, y por virtud del cual, faltando descaradamente al reglamento, transforma en discípulas particulares suyas o de sus íntimas a las que legal, lógica y moralmente, solo pueden ser sus alumnas oficiales.

[...] Ella falta a clase con un frecuencia inusitada, enviando en su lugar a un profesor modestísimo, D. Pantaleón, que no hace sino oír, ver y callar, porque, por lo visto, su misión, perfectamente ilegal, es la de ser allí una figura decorativa perfectamente inútil, y cuando eso no ocurre y asiste ella en persona, de las dos horas que debiera estar en clase emplea una y media en perfeccionarse con Bordas en el uso de la lengua francesa, charlando con él en la sala de profesores, y media en dar a sus alumnas provechosos consejos respecto a si son o no cursis los guantes de un color determinado, y acerca de si estarían más o menos bonitas con el pelo más o menos largo. A doña Pilar la preocupa mucho la belleza de sus alumnas, y lo demuestra siempre que tiene ocasión.

Otras veces, cuando está de buen humor, bromea, y no hace mucho tiempo se divirtieron mucho sus alumnas viéndola hacer figuras por detrás de una discípula [...].

De esas y otras distracciones resulta que doña Pilar oye a sus alumnas pocas veces durante el curso; pero eso sí, tiene extraordinaria habilidad para conocerlas en la cara si estudian o no, como si las hubiera oído [...]”<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio”, *Diario Universal*, año II, nº 494, jueves 12-V-1904

<sup>189</sup> Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio. Tribunales y jurados”, *Diario Universal*, año II, nº 514, miércoles 1-VI-1904

Esta crítica fue el desencadenante de que los representantes de las alumnas de Pilar Fernández de la Mora dirigieran un escrito al Conservatorio en defensa de la profesora. La actividad docente de Pilar Fernández de la Mora fue objeto de opinión pública durante varios días en las páginas del *Diario Universal*. Este periódico publicó varias cartas de adhesión a la profesora, como la de Bretón en nombre del Conservatorio, o la del padre de una alumna. Sin embargo, la publicación también informó de otras opiniones totalmente contrarias a esta profesora<sup>191</sup>.

La polémica desatada por Miquis se convirtió en un asunto de especial preocupación para los docentes del conservatorio. Éstos decidieron convocar una reunión extraordinaria en la que expresaron su malestar ante los reiterados ataques del periodista. Entre las opiniones expuestas por los miembros del claustro se recogió en el libro de actas la del profesor de oboe Fermín Ruiz Escobés, quien consideraba que esta

---

<sup>190</sup> Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio. Las clases superiores”, *Diario Universal*, año II, nº 473, miércoles 20-IV-1904

<sup>191</sup> “[...] Quisiera, señor director, no volver a molestar su atención ni la del público, hasta que termine la información arriba indicada, de la cual puedo anticipar que hay verdadera impaciencia por defender a la profesora más duramente censurada, la señora Fernández de la Mora. El padre de una de sus alumnas ha manifestado en la comisaría, que sobre recibir su hija lección particular gratuita de dicha profesora, aún tiene que agradecerla el agasajo de métodos y estudios [...]”. Carta de Bretón al director del *Diario Universal* fechada el 24 de abril de 1904. Publicada en el *Diario Universal*, año II, nº 479, martes 26-IV-1904

“Señor director del DIARIO UNIVERSAL,

Muy señor mío: en el periódico de su digna dirección correspondiente al miércoles pasado, he leído un artículo titulado “El Conservatorio”, en el cual se alude muy directamente a las alumnas oficiales de la profesora señora Mora, y cúpleme, en honor a la verdad, y como padre de una de esas aludidas alumnas, rechazar de la manera más enérgica los falsos conceptos que se lanzan en dicho artículo contra tan estimada profesora [...]” Fragmento de la carta enviada por Ramón del Callejo, padre de una alumna de Pilar Fernández de la Mora al *Diario Universal*. Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio. Rectificación y ratificación”, *Diario Universal*, año II, nº 475, viernes 22-IV-1904.

“[...] Verdad que doña Pilar Fernández de la Mora, desde que tomó posesión de la cátedra de Zabalza, obliga a sus alumnas a dar lección particular con ella en su domicilio, cobrándoles 10 pesetas por cada lección (que no bajaban de cuatro al mes), más cinco pesetas tantas cuantas veces daban lección de repente, más el importe de la música impuesta a las disciplinas y que por cuenta y beneficio de la profesora le enviaban las casa editoriales.

Verdad que tal enseñanza resulta más cara cuanto que la famosa doña Pilar exige de sus alumnas por de pronto, tres magníficos regalos al año: uno el día de su santo, otro en su cumpleaños y otro al terminar los concursos de fin de año académico. Este sin contar con el exigido de Pascua de Navidad y con los indicados para el santo y cumpleaños de la madre de la profesora y demás personas de la familia que habitual o accidentalmente estuviesen en su casa durante el curso [...].

Verdad cuanto refiere sobre la suplencia de don Pantaleón.

Verdad que en sus clases se aprende de otras cosas más que de piano.

Y verdad, aunque usted no lo ha dicho, que con enredos y cuentos por ella fomentados no es su cátedra modelo de seriedad [...]”. Fragmento de la carta enviada por Rodolfo Gil al *Diario Universal*. Miquis, Alejandro: “La enseñanza en España. El Conservatorio. Mi comparecencia”, *Diario Universal*, año II, nº 485, martes 3-V-1904



polémica formaba parte de una campaña de desprestigio que desde hacía tiempo se estaba gestando en contra del Conservatorio.

“[...] hace ya tiempo que existe una animadversión manifiesta en contra del Conservatorio cuyo Profesorado viene siendo objeto de vejaciones en sus intereses morales y materiales, ya proponiéndose un día la rebaja de sueldo a los Profesores de las Clases de Instrumentos, y decretándose respecto a las de Contrabajo y Trombón, bien privándoles de la gratificación por residencia que venían disfrutando, ora suprimiendo los derechos de examen para los Profesores [...]”<sup>192</sup>.

Otros de los docentes que intervinieron en el debate fueron los profesores de piano Pilar Fernández de la Mora y José Tragó. Ambos reprocharon a Bretón que realizara una defensa débil de los intereses del conservatorio, a través de las cartas enviadas al director del *Diario Universal*.

“[...] El Señor Tragó dice que es unánime la opinión del Claustro en reconocer los buenos deseos y la intención del Señor Comisario; pero que lo es asimismo en considerar poco satisfactorio su defensa por cuanto si se reconoce que es injusta la campaña del “Diario Universal” debió ser más enérgica y ardiente su protesta; y si por el contrario se la considerase motivada entonces debería exigirse toda la responsabilidad a quienes pudieran ser culpables, salvando a los demás de caer envueltos en el desprestigio de los que faltaran a su deber deshonorando a la Corporación [...]”<sup>193</sup>.

Finalmente, a iniciativa de Javier Jiménez Delgado, la junta de profesores decidió consultar con un abogado la posibilidad de emprender una querrela para exigir la responsabilidad criminal al autor de los artículos. Sin embargo, el letrado no encontró motivos por los que se pudiesen tomar medidas legales contra el periodista; ya que los artículos debían interpretarse en el sentido de que no se referían a las personas citadas en ellos de manera privada, sino como funcionarios públicos sujetos a la crítica de la opinión<sup>194</sup>. Una vez conocido el informe del abogado, el claustro decidió concluir definitivamente esta disputa, dando las gracias a Bretón por la defensa que había hecho de los intereses del conservatorio.

El curso 1904-1905 fue un año especialmente exitoso para Tragó. El triunfo de tres de sus discípulos en los concursos de piano extraordinarios, fue un importante reconocimiento a su labor pedagógica. En abril de 1905 Manuel de Falla resultaba

---

<sup>192</sup> Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 20 de abril de 1904. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 13 de mayo de 1904. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

vencedor del premio de piano creado por la casa de pianos Ortiz y Cussó. A este éxito había que añadir el de Julia Parody, discípula de Tragó galardonada con el premio extraordinario Erard, y el de Francisco Fuster, ganador del certamen del premio Estela.

El certamen de los premios Erard y Estela tuvo lugar el 15 de noviembre de 1905. La participación estaba reservada de nuevo a los alumnos que hubiesen obtenido el primer premio de piano en los certámenes ordinarios del conservatorio. El jurado de estos premios extraordinarios estaba formado por Tomás Bretón como presidente y Comisario Regio, Tomás Fernández Grajal, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Joaquín Larregla y Eugenio Urandurraga, nombrados por la Casa Dotésio; y Valentín Arín, Emilio Serrano y Javier Jiménez Delgado como profesores del Conservatorio.

Al premio Erard se presentaron siete alumnas, que interpretaron un programa formulado por los profesores numerarios de piano para la ocasión. Éste constaba de tres obras, la *Gran fantasía y fuga en La menor* de Bach arreglada por Hans von Bülow, el *Cuarto Scherzo en Mi mayor* de Chopin y una obra a elección de un autor “clásico” del piano, denominación con la que los profesores que habían confeccionado el programa, hacían referencia a compositores como Schumann, Chopin, Liszt, Rubinstein, Saint-Saëns, Grieg o Henselt. El galardón recayó por mayoría de votos en Julia Parody, aunque el jurado ensalzó también el mérito que habían demostrado las demás concursantes.

“En Madrid a quince de noviembre de mil novecientos cinco, a las nueve y media, habiéndose constituido en el Salón Teatro del Conservatorio de Música y Declamación el Tribunal nombrado para juzgar los ejercicios de concurso al “Premio Erard” consistente en un piano concedido por la Casa de dicho nombre establecida en París, modelo número cinco de su fabricación; [...] previo sorteo de las aspirantes a dicho premio fueron llamadas según el orden que les correspondió y se presentaron a verificar los ejercicios las Srtas. siguientes: D<sup>a</sup> Luisa Pequeño y González Ocampo, D<sup>a</sup> Isabel Osete y Alajarín, D<sup>a</sup> Manuela Barbasán y Cacho, D<sup>a</sup> Josefa Poy y Albarracín, D<sup>a</sup> Julia Parody Abad, D<sup>a</sup> María Piera y Cid, D<sup>a</sup> Renée Madeleine d’Abbadie y Bergerón.

Terminados los ejercicios el Tribunal se trasladó a la Sala de la Comisaría y previa deliberación acordó hacer constar que todas las expresadas Srtas. alumnas que han actuado en estas oposiciones han demostrado un relevante mérito en sus ejercicios.

Seguidamente se procedió por el Tribunal a votación secreta para la adjudicación del premio resultando agraciada con él, por mayoría de votos, la Srta. D<sup>a</sup> Julia Parody y Abad [...] <sup>195</sup>”.

---

<sup>195</sup>Acta de los ejercicios de oposición al Premio Erard. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios.* Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Para el concurso al premio Estela solamente se presentaron dos candidatos. Ambos ejecutaron un programa en el que figuraban la *Tocata y fuga en Re menor* de Bach arreglada para piano por Tausig, el *Andante y rondó* de la *Sonata en Re op. 49* de Weber, y una obra de libre elección de los autores pianísticos.

“En Madrid a quince de noviembre de mil novecientos cinco, a las nueve y media, habiéndose constituido en el Salón Teatro del Conservatorio de Música y Declamación el Tribunal nombrado para juzgar los ejercicios de concurso al “Premio Estela”, consistente en un piano concedido por la Casa de dicho nombre establecida en Barcelona, modelo número dos de su fabricación; [...] previo sorteo de los tres aspirantes a dicho premio fueron llamados según el orden que les correspondió y se presentaron a verificar los ejercicios los Sres. Francisco Fuster y Virto y D. Genaro de Derteano y Bilbao.

Terminados los ejercicios el Tribunal se trasladó a la Sala de la Comisaría, y previa deliberación acordó hacer constar que los dos expresados alumnos que han actuado en estas oposiciones han demostrado un relevante mérito en sus ejercicios.

Seguidamente se procedió por el Tribunal a votación secreta para la adjudicación del premio resultando agraciado con él, por mayoría de votos el Sr. D. Francisco Fuster y Virto [...]”<sup>196</sup>.

La prensa menciona el fallo del jurado en estos concursos musicales, mostrándose de acuerdo con el resultado. “El Tribunal de las oposiciones a los pianos Erard y Estela ha adjudicado el primero, por mayoría, a la señorita Parody, y el segundo, al Sr. Fuster, ambos discípulos del Sr. Tragó. Es un fallo justo [...]”<sup>197</sup>. Los periódicos también comentan el desarrollo de la sesión de distribución de premios del día de Santa Cecilia, velada en la que intervinieron Julia Parody y Francisco Fuster junto a otros alumnos. Los dos discípulos galardonados interpretaron de nuevo dos obras ejecutadas en los concursos Erard y Estela. Julia Parody tocó la *Tocata y fuga en re menor* de Bach arreglada para piano por Tausig y Francisco Fuster la *Gran Fantasía y Fuga* de Bach arreglada para piano por Hans von Bülow.

“A las tres en punto de la tarde de ayer, y ocupado el salón de actos por una numerosísima concurrencia, dio comienzo en este centro el solemne acto del reparto de premios correspondientes al curso pasado.

Presidía el comisario regio, Sr. Bretón, rodeado de los profesores de la casa.

Ejecutóse brillantemente todo el programa, sobresaliendo la *Fantasia*, para arpa, de Saint-Saëns, admirablemente ejecutada por la señorita López Carballido, discípula de la señora Tormo; el dúo de tiples de la ópera *Aida*, muy bien cantado por las señoritas Bautista y Velasco, discípula esta última del maestro Blasco, y la *Gran fantasia y Fuga en la menor*, de Bach, ejecutada al piano por la señorita Parody.

Terminó esta primera parte del acto con una lección de solfeo, cantada por todas las alumnas de dichas clases.

---

<sup>196</sup> Acta de los ejercicios de oposición al Premio Estela. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>197</sup> *La Época*, año LVII, n° 19877, sábado 18-XI-1905

A continuación leyó el presidente el discurso-memoria, historiando la vida íntima de la casa en este último curso, y después se procedió al reparto de premios<sup>198</sup>.

El triunfo de estos intérpretes en los concursos de piano supuso el inicio de una brillante carrera como concertistas. Francisco Fuster ofreció recitales en varias instituciones musicales españolas. Fue uno de los intérpretes que participaron en el concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música<sup>199</sup>, celebrado el 8 de febrero de 1915. En aquella sesión se interpretaron obras de música cámara de autores españoles, repertorio que obedecía al propósito de la Sociedad Nacional de Música de difundir la producción nacional. En el concierto se escuchó el *Quinteto en Sol menor* de Turina, interpretado por el Quinteto Español de Corvino, obras de Granados ejecutadas por Fuster, y la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y las *Canciones* de Manuel de Falla, siendo estas últimas acompañadas por el propio compositor. Francisco Fuster también figuró en varios programas de la Sociedad Filarmónica de Bilbao,<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> *La Época*, año LVII, nº 19881, jueves 23-XI-1905

<sup>199</sup> Casares Rodicio, Emilio: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol VIII-IX, Madrid, SGAE, 2001, p. 321-322

<sup>200</sup> Enumeramos a continuación la fecha de los conciertos y los intérpretes que participaron con Fuster en las Sesiones de la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

14-II-1917. Concierto 231.

Aga Lahowska, Soprano; Pilar Bayona, Piano, Francisco Fuster, Piano.

15-II-1917. Concierto 232.

Aga Lahowska, Soprano; Pilar Bayona, Piano, Francisco Fuster, Piano.

26-II-1921. Concierto 298.

Concierto Conmemorativo del XXV Aniversario de la Fundación de la Sociedad.

Orquesta de Instrumentos de Cuerda de la Asociación Musical.

Director: José Saínz Basabe. Solistas: Mariano Perelló, Violín; Sixto Osorio, Violín; Joseph Wetzels, Violonchelo; Jesús Guridi, Órgano; Francisco Fuster, Piano.

14-III-1921. Concierto 299

Carlota Dahmen, Soprano; Gaspar Cassadó, Violonchelo; Francisco Fuster, Piano.

15-III-1921. Concierto 300

Carlota Dahmen, Soprano; Gaspar Cassadó, Violonchelo; Francisco Fuster, Piano

18-XII-1922. Concierto 326

Vera Janacopulos, Soprano; Lola Schelepianoff, Piano; Francisco Fuster, Piano; Sr. Unanue, Trompeta; Sixto Osorio, Violín primero; Luis Antón, Violín segundo; Sr. Navarro, Viola; Sr. Wetzels, Violonchelo; Sr. Tejada, Contrabajo.

20-XII-1923. Concierto 347

Gabrielle Ritter-Ciampi, Soprano; Fernando Ember, Piano; Francisco Fuster, Piano.

21-XII-1923. Concierto 348

Gabrielle Ritter-Ciampi, Soprano; Fernando Ember, Piano; Francisco Fuster, Piano.

18-XII-1924. Concierto 366

Maurice Marechal, Violonchelo; Charles Scharrés, Piano; Francisco Fuster, Piano.

19-XII-1924. Concierto 367

Maurice Marechal, Violonchelo; Charles Scharrés, Piano; Francisco Fuster, Piano.

7-XI-1929. Concierto 465

Marcelle Bunlet, Soprano; Francisco Fuster, Piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Vladimir Golschmann.

Los programas de estos conciertos se han recopilado en el libro de Ramón Rodamilans: *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario*, Vol. II, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998.

entidad en la que actuó en once ocasiones junto a otros intérpretes como la pianista Pilar Bayona, el violoncellista Gaspar Cassadó, o el compositor Jesús Guridi. Posteriormente se dedicaría a la enseñanza de piano en el Conservatorio de Madrid, centro en el que fue nombrado profesor numerario en 1944.

Julia Parody se convirtió en una de las figuras más relevantes tanto de la interpretación como de la pedagogía pianística española. Esta pianista andaluza fue otra de las discípulas de Tragó que guardaron una relación muy estrecha con su maestro a lo largo de los años. La pianista decidió seguir los pasos de Tragó, y gracias a una beca del Ayuntamiento de Málaga pudo trasladarse a París para completar su formación en el Conservatorio. Ingresó en la clase de Marmontel el 16 de noviembre de 1906, y a la muerte de éste continuó sus estudios bajo la dirección de Cortot. Julia Parody estudió en el Conservatorio de París durante cinco años. En este centro obtendría un primer accésit en el concurso del año 1909-1910 y el segundo premio en el curso 1910-1911<sup>201</sup>.

Tragó mostró un gran interés hacia el desarrollo de los estudios de su discípula en el conservatorio francés. El pianista era consciente de la dificultad que suponía para una intérprete extranjera y desconocida para el jurado, obtener un galardón en los concursos de piano. Por este motivo decidió escribir una carta a Isaac Albéniz, ya que éste gozaba de un gran prestigio en el ambiente musical francés, y podría recomendar de alguna manera a Julia Parody a los miembros del jurado.

---

<sup>201</sup> « Tableau des classes 1er. Octobre 1909 au 30 septembre 1910

Clase de Piano	M. Cortot
Concours et récompenses	A Conc. 1 <sup>er</sup> Acc 1909
Admission á l'école	16 9vre 1906
Admission á la classe	16 novembre 1906
Nom des élèves	MM. Elles. Parody Espagnole
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	18.9
Années d'études	4
Observations	----

*Tableau des clases année 1909-1910. Archives Nationales Paris. AJ. 37 133 »*

« Tableau des classes 1er. Octobre 1910 au 30 septembre 1911

Clase de Piano	M. Cortot
Concours et récompenses	A Conc. 2 <sup>o</sup> prix 1910.
Admission á l'école	16 9vre 1906
Admission á la classe	16 novembre 1906.
Nom des élèves	MM. Elles. Parody Espagnole
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	19.9
Années d'études	5
Observations	----

*Tableau des clases année 1910-1911. Archives Nationales Paris. AJ. 37 134 »*

“Sr. D<sup>n</sup>. Isaac Albéniz.

Mi querido amigo: Tal vez dirás al recibir esta que no me acuerdo de Santa Bárbara hasta que truena.

Sin embargo, confiándome en tus excelentes condiciones de corazón y de benevolencia me atrevo a molestarte.

El asunto es el siguiente: mi antigua y brillante discípula la Srta. Julia Parody (malagueña ella, y de gran disposición ella), ha hecho ya dos cursos en las clases superiores del Conservatorio de París y el día 6 del mes de Julio debe concursar como discípula de Mr. Cortot.

Tengo por ella un grandísimo interés y me atrevo a recomendártela por si pudieras y quisieras hacer llegar un bon mot a propósito de Julita a tu buen amigo el Director del Conservatorio Mr. Fauré o a quien lo estimases más oportuno. No pretendo nada contra la justicia, y de esto te convencerías si quisieras oír un momento a mi recomendada.

Lo único que yo desearía es que al presentarse Julita al concurso no fuera en absoluto extranjera para los jueces. Claro está que mi deseo para ella es que la concediesen la más alta recompensa si eso fuese posible. En fin, yo te la recomiendo con el mayor interés y te doy las gracias por anticipado [...]”<sup>202</sup>.

A pesar del apoyo de su maestro, la pianista no logró el anhelado galardón en el concurso de 1908, y tuvo que conformarse con un segundo accésit. Julia Parody no se desanimó ante el resultado del certamen y decidió pedir una beca al gobierno español para poder continuar su formación en el extranjero. El claustro de profesores del Conservatorio de Madrid emitió un informe<sup>203</sup> muy favorable sobre los méritos de su antigua alumna, logrando que se le concediese la pensión solicitada. También solicitaron esta ayuda otros dos brillantes alumnos del centro, el violonchelista Juan Ruiz Casaux y la arpista Luisa Menárguez; aunque la beca sería adjudicada solamente al primero de ellos.

---

<sup>202</sup> Carta de José Tragó a Isaac Albéniz. Madrid 29-VI-1908. Legado Albéniz. Biblioteca de Cataluña. M. 986

<sup>203</sup> “[...] Inmediatamente se dio cuenta de las instancias presentadas por los alumnos Srta. D<sup>a</sup> Julia Parody, D. Juan Ruiz Casaux y D<sup>a</sup> Luisa Menárguez dirigidas a la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas solicitando una pensión de las acordadas por la misma, cuyo anuncio aparece en la Gaceta de Madrid del día once de abril último, para completar en el extranjero sus estudios e investigaciones científicas solicitando una pensión de las acordadas por la misma, cuyo anuncio aparece en la Gaceta de Madrid del día once de abril último, para completar en el extranjero sus estudios de piano, violoncello y arpa; respectivamente; y examinados los expedientes de dichos interesados; teniendo en cuenta sus antecedentes académicos se acordó informar favorablemente las referidas instancias, haciendo mención muy especial de los relevantes méritos de la Srta. Parody, considerándoles acreedores y dignos de la pensión que solicitan por el siguiente orden de preferencia en 1<sup>er</sup> lugar la Srta. Parody, en 2<sup>o</sup> lugar el Sr. Ruiz Casaux; y en 3<sup>er</sup> lugar la Srta. Menárguez [...]”. Acta del claustro de profesores del Conservatorio de Madrid del día 24 de mayo de 1909.

“[...] El Sr. Comisario Regio da cuenta de haber sido concedidas por Real Orden fecha ocho del actual, en virtud de propuesta de la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, las pensiones solicitadas por los alumnos de este Conservatorio Srta. D<sup>a</sup> Julia Parody y D. Juan Antonio Ruiz Casaux para el perfeccionamiento en el extranjero de sus estudios de piano y violoncello, respectivamente, cuyas instancias fueron en su día informadas favorablemente por el claustro, y se acuerde dirigir a la expresada Junta atenta comunicación dando las gracias [...]”. Acta del claustro de profesores del Conservatorio de Madrid del día 30 de septiembre de 1909. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

En junio de 1911, Julia Parody obtuvo el segundo premio de piano en los concursos públicos. Sin embargo, un importante sector del público parisino consideró este premio injusto e insuficiente. Muchos concurrentes al certamen opinaban que la ejecución de Julia Parody había destacado especialmente sobre la de los demás concursantes. Estas impresiones fueron recogidas por el periodista Efevbé en el periódico francés *Le Courrier de l'Argentine*. El periodista denunció la injusticia que en su opinión se había cometido con Julia Parody, no sólo en esta ocasión sino a lo largo de los cinco años que la joven española había estudiado en el conservatorio parisino.

« En 1905, alors qu'elle n'avait que 14 ans, une jeune Espagnole Mlle Julia Parody, obtenait au Conservatoire de Madrid le premier prix de piano.

De plus, entre un certain nombre de lauréats, titulaires eux aussi de cette récompense, un nouveau concours lui octroyait la récompense suprême : un magnifique piano Erard.

C'était déjà quelque chose, mais pour la jeune virtuose, qui avait un tempérament d'artiste, ce n'était pas suffisant : il lui fallait la consécration définitive, et seul le Conservatoire de Paris pouvait la lui offrir.

La famille vint donc à Paris, et, comme il fallait s'y attendre, la jeune fille conquiert brillamment la seule place disponible cette année- là pour les élèves étrangères. Elle entra dans la classe du regretté professeur Marmontel, qui fondait en elle les plus brillantes espérances et nous savons que le maestro Raoul Pugno l'ayant entendue jouer un jour, s'écria : « Mais c'est un premier prix certain et au premier concours ! »

Marmontel mourut et M. Cortot lui succéda au Conservatoire. Cependant le nouveau professeur ne tarda pas à voir en Mlle Parody un *sujet* d'élite et dès qu'elle put concourir, puisque les dispositions réglementaires exigent deux ans d'étude au moins pour les étrangers avant de pouvoir être présentés au jury, ce fut avec confiance, qu'elle affronta le verdict.

En effet, elle eut...un second accessit et une lettre de son professeur qui est la plus verte critique du jury.

L'année suivante, Mlle Parody obtint un premier accessit et découragée elle demanda un congé et fut en Allemagne, où elle remporta dans différents concerts un réel succès. Et on sait que les Allemands sont *dilettanti*.

L'an dernier, sur les instances de son professeur, dont Mlle Parody garde toute une correspondance édifiante, elle concourut à nouveau et le premier des seconds prix lui était attribué.

L'artiste continuait à gravir le calvaire, mais hélas, ce n'était pas encore la fin.

Nous voici en 1911. La classe Cortot est tout entière admise à concourir, mais de l'avis de tous Mlle Parody es la meilleure, d'abord parce que plus ancienne : il y a cinq ans qu'elle y est, et la plus appliquée, parce qu'*il lui faut* son premier prix et tout fait prévoir qu'il ne peut échapper, comme digne couronnement d'une carrière scolaire des plus sérieuses.

Eh bien, non ! Le jury, qui devait sans doute avoir ses raisons pour cela, n'a tenu aucun compte des notes de cinq ans, des efforts constants de la jeune élève, et après l'avoir alléchée par trois fois par des récompenses pour lui faire désirer plus encore cette récompense suprême, d'un geste, hélas, sans élégance, il brisa une carrière que tout permettait d'escompter brillante au mépris des notes et des indications du professeur.

« Aurons-nous aujourd'hui le scandale quotidien ? » disait dans *Comædia* de mercredi le distingué critique, M. Georges Pioch... Il faisait à n'en pas douter, allusion à certain prix de violon accordé la veille et dont la proclamation avait soulevé une vraie tempête d'indignation.

Et bien, oui, cher confrère, le scandale s'est renouvelé le jour même et nous avons entendu après la proclamation du résultat, le professeur Cortot qualifier de MONSTRUEUSE la décision du jury, alors que vous-même dans *Comædia* du 6, nommez la première, Mlle Parody, comme une révélation du concours.

Certes, si nous écrivons cela, nous savons bien que c'est prêcher dans le désert, mais nous tenons cependant, à crier bien haut, nous aussi, ce que d'autres pensent tout bas : c'est qu'il est en effet MONSTRUEUX que sur une audition de quelques minutes, audition où le jury se

montra plus ou moins attentif vu son état d'énervement forcé par la répétition de 35 ballades de Chopin, par exemple, la carrière d'une artiste soit brisée à tout jamais.  
Et notez bien que lorsque cela arrivé les victimes sont toujours celles qui, confiantes dans leur propre mérite, n'ont eu recours à aucune recommandation.  
Alors ! !...<sup>204</sup>.

Estos comentarios de Efebyé desencadenaron una fuerte polémica que puso en duda la imparcialidad y seriedad de los miembros de los jurados en los concursos. La Asociación de profesores del conservatorio, formada por 47 docentes, constató la veracidad de estas acusaciones de la prensa; y expresó su opinión en diversos periódicos

---

<sup>204</sup> Efebyé: "Les Concours du Conservatoire. Simple Histoire", *Le Courrier de l'Argentine*, 2<sup>e</sup>. année, n<sup>o</sup> 59, samedi 8-VII-1911

"En 1905, cuando solo tenía 14 años, una joven española, la Srta Julia Parody, obtenía en el Conservatorio de Madrid el primer premio de piano.

Además, entre un cierto número de laureados, poseedores ellos también de esta recompensa, un nuevo concurso le otorgaba la recompensa suprema: un magnífico piano Erard.

Ya era algo, pero para la joven virtuosa, que tenía un temperamento de artista, esto no era suficiente: le hacía falta la consagración definitiva, y sólo el Conservatorio de París podía ofrecérsela. La familia vino pues á París, y, como cabía esperarlo, la joven muchacha conquistó brillantemente la única plaza disponible este año allí para las alumnas extranjeras. Entró en la clase de añorado profesor Marmontel, que puso en ella las más brillantes esperanzas y sabemos que el maestro Raoul Pugno habiéndola escuchado tocar un día, exclamó: "¡Pero si es un primer premio seguro y en el primer concurso!"

Marmontel murió y el Sr. Cortot le sucedió en el Conservatorio. Sin embargo el nuevo profesor no tardó en ver en la Srta Parody un *sujeto* de élite y dado que pudo concurrir, ya que las disposiciones reglamentarias exigen dos años de estudio por lo menos para los extranjeros antes de poder ser presentados al jurado, esto hizo que ella afrontase el veredicto con confianza.

En efecto, ella tuvo... un segundo accésit y una carta de su profesor que es la crítica más severa del jurado. Al año siguiente, la Srta Parody obtuvo el primer accésit y desanimada pidió un permiso y se fue a Alemania, donde consiguió en diferentes conciertos un verdadero éxito. Y se sabe que los alemanes son *dilettantes*.

El último año, a instancias de su profesor, del que la Srta Parody guarda toda una correspondencia edificante, concurrió de nuevo y le fue otorgado el primero de los segundos premios. La artista continuaba subiendo al calvario, pero por desgracia, no era todavía el final.

Estamos en 1911. La clase Cortot está en su totalidad admitida para presentarse, pero en la opinión de todos la Srta Parody es la mejor, primero porque es la más antigua: hace cinco años que está allí, y la más aplicada, porque le falta su primer premio y todo hace prever que no se le puede escapar, como digno coronamiento de una carrera escolar de las más serias.

¡Pues bien, no! El jurado, que debía sin duda tener sus razones para esto, no tuvo en cuenta las notas de cinco años, los esfuerzos constantes de la joven alumna, y después de haberle seducido tres veces con recompensas para hacerle desear más todavía esta recompensa suprema, de un gesto, por desgracia, sin elegancia, destrozó una carrera que todo permitía augurarla brillante, sin tener en cuenta las notas y las indicaciones del profesor.

¿Tendremos hoy el escándalo diario? "Decía en el *Comœdia* del miércoles el distinguido crítico, Georges Pioch ... Hacia sin duda, alusión a cierto premio de violín concedido la víspera y cuya proclamación había levantado una verdadera tempestad de indignación. Y bien, sí, querido compañero, el escándalo se ha repetido el mismo día y nosotros escuchamos después de la proclamación del resultado, al profesor Cortot calificar de MONSTRUOSA la decisión del jurado, cuando usted mismo en el *Comœdia* del día 6, nombra la primera a la Srta Parody, como una revelación del concurso.

Por cierto, aunque escribimos esto, sabemos bien que es predicar en el desierto, pero tenemos sin embargo, que gritar muy alto, nosotros también, aquello que otros piensan en bajo: esto que es en efecto MONSTRUOSO que sobre una audición de algunos minutos, audición donde el jurado se mostró más o menos atento, visto su estado de nerviosismo forzado por la repetición de 35 baladas de Chopin, por ejemplo, la carrera de una artista sea quebrantada para siempre.

Y conste bien que cuando esto sucede las víctimas son siempre las que, confiadas en su propio mérito, no recurrieron a ninguna recomendación.

¡Entonces! ¡!...".



franceses a través de su portavoz Ch. M. Widor, profesor de órgano del Conservatorio de París.

Widor envió varios escritos a diarios como *Le Matin* o *Excelsior* en los que expresaba las reivindicaciones de los docentes, que ante la gravedad de los hechos, habían remitido esta protesta al subsecretario de Estado de Bellas Artes. Entre las reformas solicitadas por los profesores, estaba la de volver a formar parte de los jurados en las pruebas de admisión de alumnos y en los concursos del conservatorio. Los profesores denunciaban que estas atribuciones les venían siendo denegadas desde hacía varios años; pues se había nombrado para los tribunales a personas ajenas al centro, que se habían aprovechado de su condición para cometer toda clase de injusticias.

« [...] Et voici le vœu :

*Rendre aux professeurs le droit d'intervenir dans le choix des élèves dont ils portent la responsabilité dans les concours publics et dans l'avenir.*

Ce droit naturel, qui n'a jamais été mis en question dans aucun pays civilisé, droit reconnu par la Convention et pratiqué depuis l'an III, est actuellement dénié aux seuls professeurs de notre Conservatoire national : le recrutement des classes est actuellement livré à un jury étranger aux intérêts de la maison, composé de personnages – toujours les mêmes- faisant ouvertement commerce de leurs fonctions, et promettant l'admission dans les classes en octobre, des récompenses en juillet.

Le souci du professeur est de former de bons élèves ; quant au juré étranger, il s'agit pour lui de faire admettre sa clientèle, bonne ou mauvaise : advienne que pourra, tan pis pour le professeur !

Conséquences de cette législation funeste : abaissement du niveau des classes, diminution de l'autorité des maîtres, irrespect e indisciplines des élèves.

Comme depuis cinq ou six ans nous constatons le mal, qui va toujours s'aggravant, comme nous nous croyons responsables des traditions qui nous ont été léguées, comme nous aimons passionnément notre art, et que rien de ce qui touche aux intérêts français ne nous laisse indifférents, nous nous sommes réunis et avons rédigé la plus courtoise des requêtes, en même temps que la plus instante [...] »<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> « M. CH. M. Widor « Gueule » Courtoisement au sujet du Conservatoire », *Le Matin*, 28 année, n° 995, lundi 10-VII-1911, p. 4. « El Sr. Ch. M. Widor « Grita » cortestamente a propósito del Conservatorio, *La Mañana*, año 28, n° 995, lunes 10-VII-1911, p. 4.

« [...] Y he aquí la petición:

*Devolver a los profesores el derecho a intervenir en la elección de los alumnos de quienes son responsables en los concursos públicos y en su porvenir.*

Este derecho natural, que jamás ha sido puesto en tela de juicio en ningún país civilizado, derecho reconocido por la Convención y practicado desde el año III, actualmente es denegado solamente a los profesores de nuestro Conservatorio nacional: la admisión a las clases actualmente es entregada a un jurado ajeno a los intereses de la casa, compuesto de personajes - siempre los mismos- que hacen abiertamente negocio de sus funciones, y prometen la admisión en las clases en octubre, las recompensas en julio.

La preocupación del profesor es formar a alumnos buenos; en cuanto que el jurado extranjero, trata de hacer admitir a su clientela, buena o mala: ¡que sea lo que Dios quiera, peor para el profesor!

Consecuencias de esta legislación funesta: disminución del nivel de las clases, disminución de la autoridad de los maestros, falta de respeto e indisciplina de los alumnos.

Así como desde hace cinco o seis años constatamos el problema, que va siempre agravándose, como nos consideramos responsables de las tradiciones que nos han sido legadas, como queremos apasionadamente

« [...] Nous sommes navrés que le Conservatoire ait cessé d'abriter une grande famille. Pourquoi les professeurs ne sont-ils plus défendus ?

Pourquoi sont-ils récompensés de leur dévouement par un geste aussi humiliant que celui qui leur impose une muselière aux examens d'admission, alors qu'ils assument la responsabilité de l'avenir d'une jeunesse ?

Maintenant, aux examens, le droit d'exprimer leur opinion sur un élève leur est supprimé. Un verdict d'infamie pese sur eux. Pareil état de choses n'est-il point déplorable ?

Aux épreuves d'admission, des jurés inamovibles siègent. Ainsi investis d'un nouveau baronnât, certains font suivre leur nom sur leur carte de visite de cette mention : *Membre du jury aux concours du Conservatoire*. Cela ne serait que plaisant si nous n'avions pas en mains trois lettres écrites par ces membres du jury à des élèves et conçues de cette façon : « Mademoiselle, votre professeur n'a aucune autorité ; prenez des leçons avec moi, je me fais fort de vous faire recevoir au Conservatoire ». C'est un trafic de titres inavouable, et il convient de le faire cesser, sans plus tarder.

Mais, dira-t-on, si le pouvoir est rendu aux professeurs du Conservatoire de faire valoir les mérites de leurs élèves, les mêmes abus se reproduiront.

J'affirme le contraire ; presque tous les professeurs au Conservatoire sont d'une honorabilité absolue et leur bonté s'avère souvent [...] »<sup>206</sup>.

Julia Parody envió a Tragó estas noticias de prensa para informarle sobre la polémica que habían suscitado los resultados del concurso de 1911. El maestro guardó a lo largo de toda su vida estos artículos de prensa. Quizás el denostado “sistema de recomendaciones” no fue un mal exclusivo del conservatorio madrileño, ya que también sufrieron sus consecuencias otros conservatorios europeos como el parisino.

« [...] Au Conservatoire, rien de tout cela n'existe : des notes, des efforts, du travail opiniâtre, ces Messieurs du jury n'en ont cure ; ils jugent sur ce qu'ils voient ou entendent et délibèrent sur les notes qu'ils ont prises ou apportées.

Dans ces conditions, il es bien naturel, comme nous le disions dans notre dernier numéro que les élèves qui n'ont d'autre recommandation que leur mérite, les étrangères qui n'ont aucune relation mondaine surtout soient sacrifiées au profit des mieux pistonnées.

---

nuestro arte, y que nada de lo que atañe a los intereses franceses nos deja indiferentes, nos hemos reunido y hemos redactado la más cortés de las peticiones, al mismo tiempo que la más urgente [...]”.

<sup>206</sup> “La révolte au Conservatoire. L'opinion de M. Ch. M. Widor », *Excelsior*, nº 239, mercredi 12-VII-1911, p. 9. « La revuelta en el Conservatorio. La opinión del Sr. Ch. M. Widor », *Excelsior*, nº 239, miércoles 12-VII-1911, p. 9.

“[...] Estamos afligidos por que el Conservatorio haya dejado de proteger a una gran familia. ¿Por qué los profesores no son defendidos más?

¿Por qué son recompensados por su abnegación con un gesto tan humillante como aquel que les impone un bozal los exámenes de admisión, mientras que, asumen la responsabilidad del futuro de una juventud? Ahora, en los exámenes, el derecho a expresar su opinión sobre un alumno les es suprimido. Un veredicto de infamia pesa sobre ellos. ¿No parece este estado de cosas un asunto deplorable?

En las pruebas de admisión, ocupan los escaños jurados inamovibles. Así vestidos de un nuevo baronazgo, algunos hacen acompañar su nombre en su tarjeta de visita con esta mención: *miembro del jurado en los concursos del Conservatorio*. Esto sería agradable si no tuviéramos en las manos tres cartas escritas por estos miembros del jurado a alumnos y concebidas de ese modo: "señorita, su profesor no tiene ninguna autoridad; tome lecciones conmigo, me comprometo a hacerla recibir en el Conservatorio". Es un tráfico de títulos inconfesable, y conviene cesarlo, sin más tardar.

Pero, se dirá, si el poder de hacer valer los méritos de sus alumnos es devuelto a los profesores del Conservatorio, se reproducirán los mismos abusos.

Yo a firmo lo contrario; casi todos los profesores al Conservatorio son de una honorabilidad absoluta y su bondad se revela a menudo [...]”.

On s'accorde généralement à reconnaître qu'une réforme s'impose dans le Jury du Conservatoire, c'est aussi notre avis, car il serait douloureux de voir se renouveler des cas comme celui que nous avons raconté dans notre dernier numéro [...] »<sup>207</sup>.

Otras de las críticas periodísticas que Tragó había conservado, hacían referencia a algunos conciertos ofrecidos en Alemania por la pianista andaluza. Julia Parody había hecho un paréntesis en sus estudios en París para trasladarse en 1910 a Berlín donde ofreció diversos recitales. Uno de ellos tuvo lugar en la casa de los arquitectos de esta ciudad el 3 de marzo de 1910. En esta audición la pianista consiguió comentarios bastante positivos de la crítica alemana, que destacó la musicalidad, la fuerza y el brillante mecanismo demostrados por la joven intérprete, a pesar de que las condiciones acústicas del local no eran las óptimas. Las opiniones de la prensa ensalzaban especialmente la interpretación de Julia Parody en el *Tema y Variaciones* de Camille Chevillard. Sin embargo, se mostraron más críticos con la ejecución de las obras de Chopin, considerando que la pianista debía madurar todavía su interpretación en el repertorio del compositor polaco.

“[...] Eine junge spanische Pianistin, Julia Parody, konzertierte tags zuvor im kleinen Saale des Architektenhauses und bewies starke musikalische Anlagen und ein bereits nicht unwesentlich über den Durchschnitt stehendes Können. Was gelegentlich noch missriet, war anscheinend wohl hauptsächlich auf die äußeren, nicht sehr günstigen Umstände des Konzerts zurückzuführen. Zu einem Raume mit besseren Akustik und auf einem etwas weniger sprössen Instrument hätte die Pianistin vielleicht größere Wirkungen erzielt”<sup>208</sup>.

“[...] In Julia Parody stellte sich eine recht talentvolle Klavierspielerin vor. Sie hatte einen besseren Raum verdient als einen kleinen Saal des Architektenhauses, der ihren Vorträgen die rechte Resonanz versagte, und einen bestimmten Flügel, dessen schreiender Distanz dem Ohre wehtat. Sie fasst alles musikalisch an, verfügt über nicht geringe Kraft und eine „égalité des

---

<sup>207</sup> Efevbé: “Les Concours du Conservatoire”, *Le Courrier de l'Argentine*, 2<sup>e</sup> année, n° 60, samedi 15-VII-1911. Efevbé. “Los concursos del Conservatorio”, *El Correo de Argentina*, año 2°, n° 60, sábado 15-VII-1911.

“[...] En el Conservatorio, nada de todo esto existe: notas, esfuerzos, el trabajo tenaz, estos Señores del jurado no tienen cura; juzgan por lo que ven o escuchan y deliberan sobre las notas que han cogido o traído.

En estas condiciones, es muy natural, como lo decíamos en nuestro último número que las alumnas que no tienen otra recomendación que su mérito, las extranjeras que no tienen ninguna relación mundana sobre todo fueran sacrificadas en provecho de las mejor recomendadas.

Generalmente se está de acuerdo en reconocer que una reforma se impone en el Jurado del Conservatorio, es también nuestra opinión, porque sería doloroso de ver nuevamente casos como el que contamos en nuestro último número [...]”.

<sup>208</sup> “Kunst und Wissenschaft”, *Berliner Lokal-Anzeiger*, nr. 115, freitag 4-III-1910.

“Arte y ciencia”, *El Noticiero-Local Berlinés*, n° 115, viernes 4-III-1910.

“[...] Una joven pianista española, Julia Parody, ofreció un concierto a lo largo del día anterior en la sala pequeña de la casa de los arquitectos y demostró su gran talento, y la capacidad que posee que se sitúa por encima de la media. Lo que falló en ocasiones, fue debido sobretodo a causas ajenas, que no favorecieron al concierto. De haber tenido un espacio con mejor acústica, y un instrumento menos enérgico hubiera conseguido quizás la pianista un mayor efecto [...]”.

doigts“, die doch nicht ausdruckslos bleibt. Oft freilich deckt sich ihren Willen noch nicht mit ihrem Können, und Chopin, den sie mit eigener Ornamentik versieht, hat Sie für sich erst zu entdecken. Dagegen fanden Thema und Variationen von Camille Chevillard, in denen der Geist den musikalischen Gedanken befiehlt, in ihr eine verständnisvolle Sachwalterin. Sie hat Zeit, auszureißen und ihre schönen Anlagen zu entwickeln [...]”<sup>209</sup>.

Tras finalizar su formación en París, Julia Parody decidió regresar a Berlín para completar sus estudios. Allí fue discípula de Rossler en la Hochschule für Musik, donde obtuvo el título de perfeccionamiento. En estos años tocó con orquestas alemanas y dio conciertos en Munich, Praga, Stuttgart, Hamburgo, Suiza, Bélgica e Italia<sup>210</sup>. A su regreso a Madrid ofreció un concierto en el Salón Aeolian en noviembre de 1914. En esta sesión interpretó en la primera parte obras de Bach y de los clavecinistas, músicos en los que se había especializado. Entre las partituras que ejecutó figuraban la *Tocata y fuga* de Bach arreglada por Tausig; una *Bourrée* de Bach, los *Aires con variaciones* de Haendel y una *Sonata* de Scarlatti arreglada también por Tausig. La segunda parte del concierto estuvo dedicada a la música de compositores españoles, de los que Julia Parody interpretó el *Alma gitana* de Larregla, una *Danza* de Granados y un *Bolero* de Ocón. La prensa musical dedicó elogiosos comentarios a su interpretación en este concierto:

“[...] El programa componíanlo obras de muy difícil ejecución, pero que la maestría de la exquisita artista supo vencer, dando a cada página musical una expresión digna de ser arrancada por dedos “virtuosos” de fama universal. [...] A la terminación de cada una de estas bellísimas y sentimentales estrofas, la intérprete recibió calurosísimas ovaciones por su sorprendente labor.

Fue, en resumen, un nuevo éxito, a sumar a los numerosos alcanzados, recientemente, por la pianista, en Berlín, en todos cuantos conciertos se haya hecho oír [...]”<sup>211</sup>.

Al año siguiente participa en un concierto organizado por el conservatorio de Madrid en honor de los asistentes al Primer Congreso Nacional de Doctores Españoles. La intérprete interviene junto a otros brillantes ex-alumnos del centro como el pianista José Cubiles, antiguo alumno de Pilar Fernández de la Mora, el violinista Fermín

---

<sup>209</sup> “Konzerte”, *Berliner Tageblatt*, Jahrgang 36, nr. 116, Sonnabend 5-III-1910

“Concierto”, *Hoja diaria de Berlín*, año 36, n.º 116, sábado 5-III-1910. “[...]En Julia Parody se presenta una Pianista verdaderamente talentosa. Se merecía un espacio mejor que la sala pequeña de la casa de los arquitectos, la cual falló en su resonancia, y en una ala en concreto, la distancia hacia daño a los oídos. Toca todo con musicalidad, posee una fuerza no pequeña, y una “égalité des doigts”, que no deja sin impresionar. A menudo sus ganas sobrepasan su capacidad, y Chopin, al que interpreta con una ornamentación propia, todavía le queda descubrirlo. Por el contrario, en el Tema y las Variaciones de Camille Chevillard, del que comprende el espíritu de su pensamiento musical, encontramos en ella una defensora entendida. Aún tiene tiempo, para llegar a destacar y desarrollar su talento [...]”.

<sup>210</sup> Martín Tenllado, Gonzalo: “Julia Parody Abade”, *DMEH*, Vol VIII, Madrid, SGAE, 1999, p. 473

<sup>211</sup> *Revista Musical Hispano-Americana*, año VI, n.ºs 10-11, noviembre-diciembre 1914, p. 7

Fernández Ortiz, alumno de Antonio Fernández Bordas, y la arpista Luisa Menárguez, ex-alumna de Vicenta Tormo. Julia Parody interpretará de nuevo el *Alma gitana* de Joaquín Larregla, y la jota *Viva Navarra* del mismo autor junto a la arpista Luisa Menárguez. El periódico *El Imparcial* recoge algunas impresiones sobre esta velada, aunque no ofrece una información detallada sobre las interpretaciones de los ejecutantes:

“Por la tarde se celebró la fiesta anunciada en el Conservatorio, con extraordinaria y distinguida concurrencia.

El acto dio comienzo con breves y sentidas frases de saludo del ilustre Bretón, director del establecimiento.

Seguidamente la clase de Conjunto instrumental ejecutó a maravilla un “nocturno” de Caminero y el velatorio, de la Srta. Pequeño, “Una noche en Sevilla”.

Algunos ex alumnos de la Casa interpretaron después, con extraordinario aplauso del auditorio, preciosas composiciones de maestros españoles [...]”<sup>212</sup>.

Julia Parody volvería a tocar en otras ocasiones junto a la arpista Luisa Menárguez. El 2 de enero de 1917 ambas artistas ofrecerían un concierto en el Círculo de Bellas Artes junto a la violinista Dolores Palatino, en el que obtendrían una calurosa ovación.

“[...] Este trío, recientemente formado, fue aplaudidísimo, y lo será siempre que se presente al público. Las señoritas Parody y Menárguez han recorrido ya varios países de Europa, entre ellos Alemania, donde les sorprendió la guerra, y en Berlín y Munich y otras capitales germánicas obtuvieron halagadores triunfos.

Las dos notables solistas, con su compañera Dolores Palatino, fueron ovacionadas en un admirable concierto mozartiano [...]”<sup>213</sup>.

La pianista malagueña seguiría dedicándose a la actividad interpretativa en los siguientes años, ofreciendo conciertos en diversas entidades musicales españolas como la Sociedad Filarmónica de Málaga o la Asociación de Cultura Musical de Valladolid. Años más tarde se dedicó a la docencia en el conservatorio de Madrid, centro en el que fue nombrada catedrática en 1934. Allí formó a una nueva generación de pianistas, siendo uno de sus discípulos más relevantes Esteban Sánchez.

La existencia del premio Erard fue bastante efímera. El certamen se celebró solamente en dos ocasiones. Julia Parody fue la última alumna que consiguió este galardón, ya que al año siguiente la casa de pianos Erard decidió suspender el concurso. Por el contrario, la fábrica de pianos Estela continuó patrocinando nuevas ediciones de

---

<sup>212</sup> “La fiesta en el Conservatorio”, *El Imparcial*, año XLIX, nº 17311, miércoles 28-IV-1915

<sup>213</sup> “En el Círculo de Bellas Artes”, *Música Álbum*, año I, nº 2, 15-I-1917

su certamen. Ello motivó que a partir del curso 1905-1906 concurriesen al premio Estela tanto los alumnos como las alumnas de piano, recayendo el galardón del certamen de 1906 en Rufino Arenal, discípulo de Manuel Fernández Grajal. Bretón en su discurso de apertura del curso escolar 1906-1907 lamentaba la supresión del Premio Erard, aunque reiteró su gratitud a la fábrica francesa de pianos por el donativo realizado durante los dos certámenes anteriores.

“[...] No ha de disminuir nuestra gratitud, o por lo menos la mía, a la célebre Casa Erard por el favor graciosamente recibido; siendo al propio tiempo de justicia constatar que esa gratitud se aumenta en lo que toca a la Casa Estela, puesto que ha continuado dispensándonos merced tan señalada. ¿En qué ha podido consistir la supresión del premio Erard?... Por la comunicación recibida, fúndase la supresión en que dicho premio no ha despertado el interés que se esperaba... Si esto se refiere al orden comercial, yo no puedo entrar en él; por el contrario, en lo que afecta al orden artístico, puedo sí decir que lo despertó grande, excesivo [...]”<sup>214</sup>.

Hubo que esperar hasta el curso 1907-1908 para que un alumno de Tragó volviese a ganar un concurso extraordinario en el conservatorio. El 14 de noviembre de 1908 se adjudicó el premio Estela a María del Carmen Pastells Peñuelas. En ese mismo año, la Sociedad Franco Hispano–Americana, sucesora de la antigua casa Ortiz y Cussó de Barcelona, decidió modificar las condiciones de su famoso certamen de piano. Las nuevas ediciones del concurso Ortiz y Cussó se celebrarían con una periodicidad anual, y a ellas podrían concurrir todos los alumnos del conservatorio que en el año hubieran obtenido la nota de sobresaliente en el último curso de la asignatura de piano. La nueva normativa resultaba beneficiosa para los alumnos del conservatorio, ya que las anteriores ediciones se habían celebrado cada dos años, alternándose una convocatoria de acceso libre, y otra para los alumnos del centro. En cambio, con el nuevo reglamento, era requisito indispensable para participar haber sido alumno del conservatorio.

Sin embargo, Tragó manifestó su disconformidad con la nueva normativa, pues consideraba que perjudicaba a la enseñanza oficial, al permitir que concurrieran tanto los alumnos libres como los oficiales. Pilar Fernández de la Mora se mostró de acuerdo con la opinión de Tragó, y ambos profesores decidieron renunciar a sus cargos de vocales del tribunal del concurso Ortiz y Cussó. Para dejar constancia de su decisión, Tragó dirigió un escrito a Tomás Bretón en el que confirmaba su negativa a formar parte del jurado.

---

<sup>214</sup>Discurso de Tomás Bretón en la inauguración del año académico 1906-1907. Incluido en la *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1905-1906*, Madrid, Imp. Colonial, 1906, p. 10

“[...] El Sr. Tragó dice que aparte de los motivos de falta de salud porque se ve obligado a declinar el cargo debe hacer constar una vez más su absoluta disconformidad con las bases del concurso, pues que entiende y repite que los premios que se instituyan, y concedan a nombre del conservatorio deben ser sólo y exclusivamente para los alumnos oficiales, y a continuación da lectura de un extenso escrito haciendo consideraciones sobre este extremo y otros que a su entender dificultan y perjudican a la enseñanza oficial [...]

Reanudada la sesión, [...] el Sr. Comisario Regio dio lectura de una carta que momentos antes le fue entregada de parte del Sr. Tragó en cuya carta se ratificaba dicho Sr. en su renuncia del cargo de Juez del Tribunal del concurso Ortiz y Cussó. Acabada la lectura manifiesta la sorpresa que le ha producido la carta por cuanto oficiosamente le había sido dado a entender que el Sr. Tragó, se allanaba a retirar su renuncia y esperaba que también lo haría la Sr. Fernández de la Mora, y que ambos formarían parte del tribunal, salvo el caso de imposibilidad absoluta [...]”<sup>215</sup>.

El paso del tiempo no modificó la opinión de Tragó sobre este asunto. Así, con motivo de la nueva convocatoria del concurso Ortiz y Cussó de 1909, Tragó presentó una moción dirigida al Ministro de Instrucción pública pidiendo la reforma de las bases del concurso. El claustro aprobó por unanimidad la propuesta de Tragó, aunque meses más tarde el ministerio denegó la moción y obligó a los profesores numerarios de piano a formar parte del tribunal del concurso.

“[...] Acto continuo se da cuenta de la orden de la Subsecretaría, fecha 19 de junio de 1910, denegando la moción que fue elevada por el Claustro relativa al Concurso para la adjudicación del premio instituido por la Sociedad Franco Hispano Americana antes Ortiz y Cussó, y disponiendo que se cumpla en todas sus partes la Real orden de 9 de abril de 1908 dictada para su fundación, y en debido acatamiento de la misma, cumpliendo lo dispuesto en la base tercera de la expresada Real Orden se acuerda nombrar como vocales del tribunal del concurso que se ha de celebrar en el presente año a los tres profesores numerarios de piano, Sr. Tragó, Sra. Fernández de la Mora y Sr. Fernández Grajal, y en concepto de suplentes por el orden que se mencionan a los numerarios igualmente Sres. Arín, Serrano y Fontanilla [...]”<sup>216</sup>.

Otros certámenes que fueron objeto de continuo debate entre los profesores fueron los concursos ordinarios del conservatorio. En una de las sesiones claustrales, Valentín Arín planteó cambiar varios artículos del reglamento referentes a la celebración de estos certámenes. Arín creía conveniente que los tribunales se formasen con tres miembros en lugar de los cinco vocales que hasta la fecha eran obligatorios. Argumentó su petición alegando que los tribunales de cinco miembros sobrecargaban la labor del profesorado, y dificultaban el cumplimiento de la normativa que ordenaba formar los tribunales con profesores de la misma o análoga asignatura. Arín también propuso que los distintos tribunales de una misma asignatura se pusieran de acuerdo previamente para fijar la

---

<sup>215</sup> Acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid del día 8 de diciembre de 1908. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>216</sup> Acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid del día 4 de julio de 1910.

manera de proceder en los exámenes con un criterio semejante; a la vez que pidió el reconocimiento de la autonomía de cada tribunal para preparar los ejercicios de los exámenes y concursos. Tragó añadió a estas propuestas de Arín la petición de realizar los exámenes de manera privada, ya que la asistencia de público perturbaba el orden durante la ejecución de los ejercicios.

“[Tragó] en apoyo de su proposición expone las dificultades que en la práctica de los cursos anteriores se han observado por la escasa capacidad de las aulas, el crecido número de personas que suelen acompañar a los examinandos y la curiosidad que los exámenes despiertan en el público ajeno al cuerpo escolar del conservatorio, todo lo cual afecta al orden dentro del establecimiento, perturbándolo, y así a la seriedad de los actos académicos [...]”<sup>217</sup>.

Los profesores se mostraron de acuerdo con las propuestas de Arín y Tragó y aprobaron que se informase al Ministerio sobre este asunto. Sin embargo, como había sucedido en otras ocasiones, el claustro no obtuvo respuesta de sus superiores, por lo que no se pudieron aplicar las reformas propuestas. No obstante, Bretón planteó al claustro una manera de disminuir la afluencia de público a los exámenes y concursos, sin que ello supusiera faltar al Reglamento. Éste propuso limitar el acceso al local donde se verificaban los exámenes, permitiendo la entrada exclusivamente a los alumnos del centro y a un único acompañante por cada alumno<sup>218</sup>. El claustro mostró su conformidad con la propuesta, que a partir de entonces se aplicó en los ejercicios públicos.

Otra novedad que se produjo en la enseñanza de piano del conservatorio en estos años fue la creación de una cátedra de Acompañamiento al Piano, cuyas materias eran las siguientes: “1ª. Interpretación en el piano de música a primera vista = 2ª Lectura y realización del bajo cifrado = 3ª Reducción e interpretación en el piano de tríos, cuartetos, etc y = 4ª Reducción y lectura a primera vista, en el piano de la partitura orquestal”<sup>219</sup>. Para acceder a la nueva cátedra se presentan como candidatos Felipe Espino, Arturo Saco del Valle, Andrés Monge, Jacinto Ruiz Manzanares, José M<sup>a</sup> Guervós y Robustiano Montabán. Todos los aspirantes poseían una reconocida trayectoria musical, por lo que el claustro decidió nombrar una comisión integrada por Valentín Arín, José Tragó, Emilio Serrano, Justo Blasco y Pedro Fontanilla, para que examinase los méritos de cada uno de los candidatos. Finalmente, el claustro decidió

---

<sup>217</sup> Acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid del día 2 de mayo de 1906.

<sup>218</sup> Acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid del día 23 de mayo de 1906.

<sup>219</sup> Acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid del día 14 de abril de 1907.



adjudicar la vacante a Felipe Espino, al considerarle el único de los aspirantes que reunía todas las condiciones para desempeñarla. También se incorporó a la plantilla de los profesores de piano el pianista catalán Joaquín Malats, cuyo nombramiento como profesor numerario de piano tuvo lugar el 1 de diciembre de 1910. Malats solamente ejerció dos cursos como profesor del centro, pues su delicada salud le obligó a trasladarse a su Barcelona natal donde permaneció hasta su fallecimiento en octubre de 1912.

Los exámenes y concursos continuaron celebrándose año tras año, a pesar de las constantes polémicas que se generaban en torno a ellos. En los concursos del curso 1909-1910 va a sobresalir una brillante niña de catorce años llamada Carmen Pérez García. Esta pianista gaditana había iniciado sus estudios en la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz con Teresa Colomer, para posteriormente ampliar su formación en el conservatorio de Madrid bajo la dirección de Tragó.

Carmen Pérez obtuvo el primer premio de piano del Conservatorio Madrileño en los concursos de junio de 1910. Este triunfo la estimuló para presentarse al premio extraordinario Estela, certamen reservado para los alumnos galardonados con el primer premio, al que concurrió como única aspirante. El concurso del premio Estela tuvo lugar el 12 de noviembre de 1910. El programa del certamen incluía obras de obligada ejecución como la *Tocatta y Fuga en Re menor* para órgano de Bach arreglada por Tausig, obra interpretada en anteriores ediciones, y el *Andante Spianato y Gran Polonesa brillante en Mi bemol (op. 22)* de Chopin. A continuación, Carmen Pérez ejecutó como obra de libre elección la *Rapsodia número 10* de Liszt. Su brillante interpretación logró que un jurado compuesto por Bretón, Larregla, Saco del Valle, Francisco Fuster, Pilar Fernández de la Mora, Manuel Fernández Grajal y Malats le adjudicasen el premio por unanimidad<sup>220</sup>. Días más tarde volvía a actuar en la

---

<sup>220</sup> “Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1909-1910. Acta de los ejercicios de oposición al Premio Estela.

En Madrid a doce de noviembre de mil novecientos diez, a las tres de la tarde, constituido en el Salón Teatro del Conservatorio de Música y Declamación el Tribunal nombrado para juzgar los ejercicios de concurso al Premio Estela, consistente en un piano, modelo dos, sin número de fabricación, concedido por la casa de dicho nombre establecida en Barcelona, cuyo Tribunal lo componen el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón, como Comisario Regio del Conservatorio, el Sr. D. Joaquín Larregla en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; los Sres. D. Arturo Saco del Valle y Francisco Fuster nombrados por la Casa Dotesio de esta Corte en representación de la donante del piano; y la Sra. D<sup>a</sup> Pilar Fernández de la Mora y Sres. D. Manuel Fernández Grajal y D. Joaquín Malats, profesores del

distribución de premios del día de Santa Cecilia, ejecutando el Preludio en *la bemol* de Chopin y nuevamente la *Rapsodia húngara* número 10 de Liszt.

“Concurso Estela. Día 12. Este año ha servido para proporcionar un triunfo enorme a Carmencita Pérez, una preciosa muchacha, en plena juventud, inteligente, admirablemente preparada por Tragó, y con un *temperamento* envidiable; ¡una verdadera artista! ¡Su programa! Fuga en *re menor* (órgano) Bach-Tausig; *andante spianato y polaca* en *mi b* de Chopin y *Rapsodia 10 de Liszt*”<sup>221</sup>.

En diciembre de 1910 concurrió al Premio Ortiz y Cussó. Al certamen se presentaron once aspirantes<sup>222</sup> entre los que figuraban el pianista José Cubiles y el todavía novel compositor José María Franco Bordons. El programa estaba formado por el *Largo en Mi menor del 2º Concierto* de Bach, la *Bourré en Si menor* de la *Segunda Sonata de violín* de Bach arreglada por Saint-Saëns, *Triana* de la *Suite Iberia* de Albéniz y el *Preludio en La bemol nº 17* de Chopin como obras obligadas. Como partitura de libre elección todos los aspirantes eligieron la Tarantela *Venecia é Napoli* de Liszt, a excepción de la última concursante que ejecutó el estudio titulado *Mazeppa* del mismo autor.

El jurado del concurso estaba compuesto por nueve miembros, tres de los cuales eran profesores numerarios de piano del conservatorio: José Tragó, Pilar Fernández de la Mora y Manuel Fernández Grajal. Estos se vieron obligados a formar parte del tribunal del concurso; ya que meses antes se había desestimado la moción elevada por el claustro al Ministerio de Instrucción Pública, en la que expresaba su desacuerdo con la normativa del certamen. Completaban el jurado el Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, en calidad de Comisario Regio Interino, Joaquín Larregla como representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Carlos Beck y

---

Conservatorio nombrados por el Comisario Regio; llamados para el sorteo los aspirantes a dicho premio sólo se presentó a verificar los ejercicios la Srta. D<sup>a</sup> María del Carmen Pérez y García.

Terminados los ejercicios y reunido el Tribunal calificador en el despacho del Sr. Comisario Regio acordó por unanimidad adjudicarle el referido Premio Estela a la Srta. D<sup>a</sup> María del Carmen Pérez y García [...]. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1909-1910. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>221</sup> Crítica de Miguel Salvador en la *Revista Musical*, año II, nº 11, noviembre 1910, p. 262

<sup>222</sup> Orden de actuación de los aspirantes: 1º Dionisio Díaz Rodríguez, 2º Joaquín Fuster Guirao, 3º Julia Grande Torres, 4º María del Carmen Lezcano Montoya, 5º Jesús Caballero Azpilcueta, 6º María del Carmen Pérez García, 7º María de los Dolores del Carmen Crellmet Rodríguez, 8º José María Franco Bordons, 9º Manuel Picazas Alvaro, 10º Antonio José Cubiles Ramos, 11º Filomena González Casanueva. Acta de constitución del Tribunal del concurso Ortiz y Cussó. 20 de diciembre de 1910. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1909-1910. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Vicente Zurrón en calidad de pianistas ajenos al conservatorio, y los críticos musicales Joaquín Fesser y Manuel Manrique de Lara.

Carmen Pérez intervino en el sexto lugar del orden de participantes, obteniendo también en esta ocasión el máximo galardón del concurso. El jurado destacó asimismo la ejecución de José Cubiles, alumno de Pilar Fernández de la Mora, al que el tribunal concedió una distinción honorífica.

“[...] Constituido el Tribunal en la Sala de la Comisaría y previa corta deliberación, acordó hacer constar su criterio unánime sobre el relevante mérito demostrado en sus ejercicios por los aspirantes Srta. D<sup>a</sup> María del Carmen Pérez y García y D. Antonio José Cubiles y Ramos, dignos una y otro del premio objeto del concurso. Asimismo acordó, antes de proceder a la votación, elevar al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes respetuosa propuesta del Tribunal para una distinción honorífica a favor del que de entrambos aspirantes no resultara agraciado con el premio [...]”<sup>223</sup>.

El crítico Miguel Salvador escribió un artículo en la *Revista Musical* de Bilbao en el que elogiaba el talento y la preparación tanto de Carmen Pérez como de José Cubiles. En esta y en muchas otras críticas de prensa, la pianista andaluza aparece nombrada como Carmencita, diminutivo cariñoso que aludía a la juventud de esta intérprete.

“Concurso Ortiz y Cussó. Se ha verificado en el conservatorio los días 21, 22 y 23 de diciembre. Once concurrentes había, de los cuales actuaron solamente nueve. Todos ellos se han presentado bien preparados, siendo, en este sentido, uno de los mejores concursos que ha hecho el conservatorio. [...] El interés de la lucha se concentró en Carmencita Pérez, discípula de Tragó y ganadora recientemente del *concurso Estela*, y en Antonio José Cubiles Ramos, discípulo de Pilar de Mora, excelente artista también. Yo jurado, me hubiera visto en grave aprieto para compararlos; el tribunal falló a favor de la primera, pero ambos merecen el elogio y el aplauso. Elogié el mes pasado el excepcional temperamento de Carmencita Pérez; ¡ha dado muestras de gran talento con ocasión de esta prueba, la que ha estado divinamente! Pero tengo que dedicar a Cubiles también el elogio que se merece, pues ha demostrado excepcionales dotes, un gran sentido, una escrupulosa preparación. Mi enhorabuena a ambos y a sus maestros. Mi aplauso entusiasta para la vencedora, bella y encantadora criatura, excelente artista de gran porvenir”<sup>224</sup>.

En 1911 la laureada pianista ofrece recitales por varias ciudades españolas. A principios de este año Carmen Pérez regresa a su Cádiz natal, y allí actúa en varios conciertos. El 7 de febrero interviene en una sesión celebrada en el Casino Nacional de Jerez en la que interpreta obras de compositores del piano romántico como Mendelssohn, Liszt y Chopin.

---

<sup>223</sup> Acta de la sesión del día 23 de diciembre de 1910 del Concurso Ortiz y Cussó. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1909-1910. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>224</sup> *Revista Musical*, año II, n<sup>o</sup> 12, diciembre 1910, p. 289

“Brillantísimo resultó el concierto celebrado ayer tarde en el aristocrático Casino Nacional. Carmencita Pérez, la gentil pianista, demostró que a pesar de sus pocos años, es una artista que sabe sentir el arte e interpretarlo de una forma admirable. El programa que ejecutó la encantadora artista gaditana, fue el siguiente: Primera parte. 1.º Preludio.- Mendelssohn. 2.º Rapsodia n.º10.- Liszt Segunda parte. Gran Polonesa.- Chopin. Tercera parte. 1.º Pastoral y Capricho.- Scarlatti. 2.º Venecia y Napoli.- Liszt. La realidad nos patentizó ayer, que cuantos elogios ha hecho de la genial Carmencita Pérez la prensa son pálidos ante la realidad. La pequeña artista es un verdadero prodigio y una legítima gloria de España. Para ella no tienen secretos ni dificultades, las obras más difíciles de los grandes maestros. Con ejecución y energía insuperables ataca las notas altas, que van desgranando sus dedos de hada, al deambular sobre el teclado. Tiene su manera de interpretar el arte, delicadezas maravillosas, que nos transportan y encantan. En la tarde de ayer, las ovaciones que tributó a la joven artista la sociedad más distinguida y aristocrática de Jerez, congregada en los salones del Nacional, demostraron a Carmencita, que aquí ha sabido crear un núcleo formidable de admiradores de su genio y de su belleza. Terminado el concierto fue servido un espléndido *the*. Felicitamos entusiastamente a Carmencita Pérez, por su triunfo, uno más de los conquistados en su vida artística, felicitamos también a los organizadores del concierto por su idea de escribir con él una de las más bellas e inolvidables páginas del arte jerezano”<sup>225</sup>.

Días más tarde se despide del público gaditano con un concierto en el Teatro Principal de Cádiz, en el que participa acompañada de alumnos de su antigua escuela musical: la Academia de Santa Cecilia. Entre las piezas que Carmen Pérez ejecutó para la ocasión destacaban las *Sonatas* de Beethoven “*Patética*” y “*Apasionata*”, obras de Chopin como la *Balada n.º 3*, el *Estudio n.º 11* y la *Gran Polonesa*. También tocó obras de compositores más lejanos en el tiempo como Scarlatti, o prácticamente contemporáneos de la época como Debussy.

“Carmencita Pérez, en el Teatro Principal. Varios días hace ya que venimos hablando del próximo concierto, en que la eminente artista gaditana Carmencita Pérez piensa despedirse de sus paisanos. La Real Academia de Santa Cecilia, que patrocina la idea, ha hecho el reparto de las localidades, acompañadas de la siguiente circular: Muy distinguido señor maestro: El próximo domingo 19 dará un gran concierto en el Teatro Principal, de esta ciudad, la eminente pianista gaditana Carmencita Pérez, y deseosa esta Real Academia de manifestar la satisfacción y el legítimo orgullo de que se halla poseída por los triunfos artísticos de la que en día honró sus aulas, se dispone a cooperar a dicho acto patrocinándolo y ofreciendo para su programa algunos números a cargo de sus alumnos. No pretende con ello realzar el mérito de la que tantos reúne: aspira sólo a compartir con ella la labor que en tan señalada fiesta ofrecía al público gaditano, y rendir un tributo de cariñoso y merecido acogimiento, a la prodigiosa artista honra de la tierra que la vio nacer. En la seguridad de que atendida la finalidad que se persigue y su amor y entusiasmo por cuanto enaltece a nuestra querida ciudad, nos favorecerá con su valioso concurso, nos permitimos ofrecerles las adjuntas localidades para el mencionado concierto cuyo interesante programa es adjunto, rogándole las acepte y anticipándole por ello los sentimientos de la más viva gratitud. [...]

<sup>225</sup> *Diario de Jerez*, año VIII, miércoles 8-II-1911. Recorte de prensa perteneciente a la colección de artículos periodísticos de José Tragó. Legado Tragó.

Conociendo el entusiasmo que ha despertado en Cádiz la notable artista, tenemos la evidencia que el teatro ha de verse completamente lleno. Buena prueba de ello es la demanda de localidades que antes de conocerse el programa se estaban recibiendo en la Real Academia de Santa Cecilia. Sabemos que muchas familias que desean asistir no han pedido ya las localidades por estar esperando ver si las han incluido en el reparto que se está haciendo. Este comenzará hoy por la mañana y creemos que será definitivo, pues muy pocas han de ser las personas que las devuelvan. Los que conocen los méritos de Carmencita Pérez le auguran con razón un éxito grandioso»<sup>226</sup>.

Joaquín Fesser, uno de los críticos musicales que había formado parte del concurso Ortiz y Cussó, comenta la actuación de la precoz intérprete en un concierto celebrado en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid, el 19 de abril de 1911. El crítico dedica comentarios muy favorables a la ejecución de Carmen Pérez, e incluso manifiesta su admiración ante el precoz talento de la pianista. Fesser menciona también a José Cubiles como otra de las nuevas promesas de la interpretación española.

“[...] Carmencita Pérez, la encantadora niña pianista, genial discípula de Tragó, primer premio de nuestro conservatorio a los catorce años, y triunfadora en los concursos Estela y Cussó, hizo notabilísima ostentación de sus maravillosas facultades, ante un público nutridísimo y aristocrático, en un concierto que se celebró en el Teatro del Príncipe Alfonso el día 19 de abril. A su tiempo y en su lugar, y expresando toda la admiración que me inspira, hablé de este notable caso de precocidad; no ciertamente el único que en España se nos ha presentado recientemente, como pueden atestiguarlo los Arriaga, Terán y Cubiles; competidor este último de Carmen Pérez en el concurso Ortiz y Cussó, y que, por su espléndido comportamiento en este certamen, obtuvo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la honrosísima mención especial que a su favor había propuesto el jurado. La prodigiosa niña supera quizá a todos por su personalidad y por su genio singular. Pensionada por la Infanta Isabel y por otras nobles protectoras pertenecientes a la alta sociedad madrileña, irá pronto a perfeccionar su arte en el extranjero. Todo genio infantil es un punto de interrogación, al que a veces contesta la voluble naturaleza con una cruel negativa. En el caso de Carmencita Pérez me atrevería yo a anticipar una respuesta rotundamente afirmativa y confirmativa [...]”<sup>227</sup>.

Unos meses más tarde, en octubre de 1911, Carmen Pérez ingresó en el Conservatorio de París en la clase de Elie Delaborde. Para lograr su admisión en este centro tuvo que disputar previamente una dura oposición, cuyos ejercicios se realizaron durante dos días. Durante su desarrollo la pianista interpretó composiciones con las que había logrado importantes éxitos en los concursos de Madrid, como la *Polonesa en Mi bemol* de Chopin, interpretada para el concurso Stela, o la *Tarantela Venecia-Nápoles* de Liszt, partitura que había escogido como obra de libre elección en el concurso Ortiz y Cussó. La prensa española comenta que los miembros del jurado aplaudieron con

---

<sup>226</sup> Se trata de un recorte de un periódico de Cádiz. No aparece el nombre. Jueves 16-II-1911. Recorte de prensa perteneciente a la colección de artículos periodísticos de José Tragó. Legado Tragó. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>227</sup> Fesser, Joaquín: *Madrid Musical, Revista Crítica de la Temporada 1910-1911*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1911, p. 66-67

entusiasmo al término de la intervención de Carmen Pérez, y que el propio director del conservatorio invitó a la pianista a que volviera a deleitar al auditorio con la interpretación de la *Polonesa en Mi bemol* de Chopin.

“La señorita Carmen Pérez, notabilísima y precoz pianista, discípula del eminente pianista D. José Tragó, acaba de ingresar en el Conservatorio de París, después de reñidos ejercicios y en circunstancias favorables, tan excepcionales, que han confirmado plenamente sus méritos y sus facultades privilegiadas.

Los ejercicios se efectuaron en dos días.

En el primero, los opositores interpretaron la *Polonesa, en mi bemol*, de Chopin, y la *Fuga* de Bach, arreglada por Busoni, y después una obra de lectura repentizada.

El segundo día, los aspirantes que habían sido aprobados en el primero ejecutaron la *Tarantela Venecia-Nápoles*, de Liszt. Cuando la terminó de tocar, algunos de los profesores que constituían el tribunal, aplaudieron con entusiasmo, y el director del Conservatorio, M. Fauré, la invitó a que tocara otra vez, la *Polonesa*, de Chopin, que había tocado el día anterior.

Tan señaladas circunstancias avaloran el gran triunfo alcanzado por la gentil artista, honra de su ilustre maestro el Sr. Tragó, del Conservatorio de Madrid y del arte español”<sup>228</sup>.

Carmen Pérez estudió en el conservatorio de París durante tres cursos, siendo alumna de Delaborde durante los dos primeros. Tras la inesperada muerte de este profesor en 1913 la pianista finalizó su formación bajo la dirección de Staub, docente que se había hecho cargo de las clases de su compañero desaparecido. Carmen Pérez culminaría en París la brillante trayectoria académica iniciada en España. La intérprete fue galardonada con el segundo premio de piano en los concursos de 1913, y al año siguiente, en 1914, obtuvo el primer premio cuando contaba 19 años de edad<sup>229</sup>.

<sup>228</sup> “Una pianista española en París”, *ABC*, año VII, nº 2348, miércoles 15-XI-1911, p. 8

<sup>229</sup> « Tableau des classes 1er. Octobre 1911 au 30 septembre 1912

Clase de Piano M. Delaborde

Concours et récompenses

Admission à l'école 20 8bre 1911

Admission à la classe 20 8bre 1911

Nom des élèves. MM. Elles. Pérez García Espagnole.

Âge au 1<sup>er</sup>. oct. 17.5

Années d'études 1

Observations ----

*Tableau des classes année 1911-1912. Archives Nationales Paris. AJ 37 135 »*

« Tableau des classes 1er. Octobre 1912 au 30 septembre 1913

Clase de Piano M. Delaborde

Concours et récompenses 2<sup>e</sup>. prix.

Admission à l'école 20 8bre 1911

Admission à la classe 20 8bre 1911

Nom des élèves MM. Pérez García Espagnole.

Âge au 1<sup>er</sup>. oct 18.5

Années d'études 2

Observations ----

*Tableau des classes année 1912-1913. Archives Nationales Paris. AJ 37 136 »*

« Tableau des classes 1er. Octobre 1913 au 30 septembre 1914

Clase de Piano M. Delaborde puis Staub

Concours et récompenses 2<sup>e</sup>. prix. 1913 1<sup>er</sup> prix

Admission à l'école 20 8bre 1911

Durante su formación en Francia coincidió con otros pianistas españoles que también ampliaban sus estudios en el conservatorio parisino. Por aquel entonces formaba parte del alumnado del conservatorio de París el pianista valenciano José Iturbi. Éste había ingresado en la clase de Staub el 22 de noviembre de 1911, un mes más tarde que Carmen Pérez. Iturbi había sido discípulo de Malats en Barcelona y para completar su formación se había trasladado a París, donde después de dos años de estudios obtuvo el primer premio en 1913<sup>230</sup>.

José Cubiles fue otro de los intérpretes españoles que se matricularon en el centro parisino. Este pianista siguió una trayectoria académica muy parecida a la de Carmen Pérez. Ambos habían participado en el concurso Ortiz y Cussó y también habían sido distinguidos con el Premio Stela, galardón que Cubiles consiguió en 1911. Un año después de Carmen Pérez, Cubiles ingresó en la clase de Diémer, el 7 de noviembre de 1912. Estudió con el reputado profesor francés durante dos años, y obtuvo al igual que Carmen Pérez el primer premio de piano en 1914<sup>231</sup>.

---

Admission á la classe	20 8bre 1911
Nom des élèves	MM. Pérez García Espagnole.
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	19.5
Annés d'étudies	3
Observations	----
<i>Tableau des classes année 1913-1914. Archives Nationales Paris. AJ 37 137 »</i>	
<sup>230</sup> « Tableau des classes 1er. Octobre 1911 au 30 septembre 1912	
Classe de Piano	Staub
Concours et récompenses	-----
Admission á l'école	22 9bre 1911
Admission á la classe	22 9bre 1911
Nom des élèves	MM. Iturbi Espagnol.
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	15.10
Annés d'étudies	1
Observations	----
<i>Tableau des classes année 1911-1912. Archives Nationales Paris. AJ 37 135 »</i>	
« Tableau des classes 1er. Octobre 1912 au 30 septembre 1913	
Classe de Piano	Staub
Concours et récompenses	Premier prix
Admission á l'école	22 9bre 1911
Admission á la classe	22 9bre 1911
Nom des élèves.	MM. Iturbi Espagnol
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	16.10
Annés d'étudies	2
Observations	----
<i>Tableau des classes année 1912-1913. Archives Nationales Paris. AJ 37 136 »</i>	
<sup>231</sup> « Tableau des classes 1er. Octobre 1912 au 30 septembre 1913	
Classe de Piano	M Diémer
Concours et récompenses	
Admission á l'école	7 9bre 1912

Carmen Pérez y José Cubiles finalizaron sus estudios en el conservatorio de París en 1914, el mismo año en que iniciaba su formación en el centro otro alumno destacado de Tragó: Enrique Aroca. El crítico y compositor Joaquín Nin hizo referencia en la *Revista Musical Hispano Americana* al triunfo obtenido por Carmen Pérez y José Cubiles en los concursos de 1914, destacando la labor desarrollada por Tragó en la formación interpretativa de la pianista andaluza.

“[...] Supongo que poco importará a ustedes saber que hubo este año una avalancha de primeros premios, y que, como los años anteriores, hubo injusticias vergonzosas y generosidades cínicas: pero sí ha de interesarles saber que de entre la masa neutra de tanto concursante impersonal, dos jóvenes artistas españoles, pianistas los dos, han sobresalido notablemente: Carmencita Pérez, ruidosamente aclamada por el público auditor y José Cubiles. Son dos primeros premios muy merecidos. Carmencita Pérez fue alumna de la Real Academia de Santa Cecilia, de Cádiz y de Tragó, en Madrid, sobre todo. Su inscripción en el Conservatorio es puramente nominal: el trabajo premiado viene de lejos; de Tragó, y algo quizá, de aquí, también, pero no del Conservatorio. [...] Los amigos y admiradores de Carmencita Pérez han tomado la generosa iniciativa de costearle un año más de estudios en París; esto les dará a ustedes una idea de la estima artística y de la simpatía que ha sabido captarse esa chiquilla, veinte veces artista”<sup>232</sup>.

Tomás Bretón hace también mención al triunfo de los dos pianistas españoles, en el discurso de la distribución de premios del curso escolar 1913-1914.

“[...] Es muy grato hacer notar que la Srta. Carmen Pérez y el joven Pepito Cubiles, alumnos distinguidísimos que fueron de nuestro Conservatorio, han obtenido en el de París el primer premio en la enseñanza de Piano, correspondiendo al segundo un magnífico instrumento gran cola de la fábrica Pleyel. No puede hacerse mayor elogio de la instrucción aquí recibida, que revelar este hecho [...]”<sup>233</sup>.

---

Admission á la classe	dº 1912
Nom des élèves	MM. Cubiles Espagnol.
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	18.4
Annés d'étudies	1
Observations	----
<i>Tableau des classes année 1912-1913. Archives Nationales Paris. AJ 37 136 »</i>	
« Tableau des classes 1er. Octobre 1913 au 30 septembre 1914	
Classe de Piano	M Diémer
Concours et récompenses	1 <sup>er</sup> . Prix.
Admission á l'école	7 9bre 1912
Admission á la classe	dº 1912
Nom des élèves.	MM. Cubiles Espagnol.
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	19.4
Annés d'étudies	2
Observations	----

*Tableau des classes année 1913-1914. Archives Nationales Paris. AJ 37 137 »*

<sup>232</sup> Nin, Joaquín: “La Música en el Extranjero. Desde París”, *Revista Musical Hispano Americana*, n.º 7, julio 1914, pp. 16-17.

<sup>233</sup> Discurso de Tomás Bretón recogido en la *Memoria del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1913-1914*, Madrid, Imp. Hijo de Gaisse, 1914, p. 9



Tras la consecución del primer premio, la pianista ofreció en París una serie de conciertos de música española. No era esta la primera vez que se presentaba ante el público parisino. En 1912 había realizado una breve intervención durante un recital del tenor Enrico Caruso, en las instalaciones del periódico *Le Figaro*. En el concierto habían intervenido también un trío de instrumentistas, entre los que se encontraba el profesor del conservatorio de París Ch. M. Widor. Aunque el protagonista indiscutible de la velada había sido el tenor italiano, la prensa francesa mencionó el brillante talento de una joven de catorce años llamada Carmencita Pérez, que había entusiasmado al auditorio con la interpretación de la *Polonesa en Mi bemol* de Chopin.

« [...] Entre ses deux apparitions au milieu de notre public transporté, une remarquable petite pianiste de quatorze ans, que a déjà l'honneur d'être soliste à la cour d'Espagne, Mlle Carmencita Pérez, exécute la Polonaise en mi bémol de Chopin avec une virtuosité et une intelligence expressive tout à fait surprenantes chez une artiste de son âge : cette brillante élève de Delaborde n'est pas loin d'être une grande pianiste, et l'auditoire, par ses chaleureux applaudissements, lui exprima le plaisir qu'il avait eu de l'entendre [...] »<sup>234</sup>.

Otra de sus actuaciones en París tuvo lugar en la prestigiosa Sala Erard el 18 de marzo de 1914. En aquella sesión intervino junto a otros intérpretes como el violoncellista Antonio Solá y el pianista Enrique Aroca, que comenzaba en este año sus estudios en el conservatorio de París. En el concierto Carmen Pérez interpretó en solitario obras de Chopin como el Nocturno op. 27, el *Andante Spianato* y la *Gran Polonesa*; y dedicó una parte de su recital a los autores españoles ejecutando *El Puerto*, *Sevilla* y *Triana* de Albéniz, *Cubana* de Falla y un *Zapateado* de Turina. También tocó obras a dúo como la Sonata en *la* op. 69 de Beethoven junto a Antonio Solá y la 4ª Balada de Fauré para dos pianos en compañía de Enrique Aroca<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> René Lara: "Caruso au "Figaro", *Le Figaro*, 58 année, n° 154, dimanche 2-VI-1912

René Lara: "Caruso en el Figaro", *El Figaro*, año 58, n° 154, domingo 2-VI-1912. "[...] Entre sus dos apariciones en medio de nuestro público embelesado, una notable pequeña pianista de catorce años, que ya tiene el honor de ser solista en la corte de España, la señorita Carmencita Pérez, ejecutó la Polonesa en mi bemol de Chopin con un virtuosismo y una inteligencia expresiva completamente sorprendentes en una artista de su edad: esta brillante alumna de Delaborde no está lejos de ser una gran pianista, y el auditorio con sus calurosos aplausos le expresó el placer que había tenido de escucharla [...]"

<sup>235</sup> *Lira Española*, año I, n° 2, 31-III-1914



◊ CARMENCITA PÉREZ  
Eminente pianista, que acaba de dar una interesante serie de conciertos de música española en París, con éxito unánime de crítica y de público

236

A finales de 1914 la pianista vuelve a España para ofrecer varios recitales en Madrid. El crítico Miguel Salvador menciona los conciertos que Carmen Pérez tocó en el Conservatorio de Madrid y en la Residencia de Estudiantes a su regreso. En sus comentarios elogia el talento y la madurez interpretativa de la pianista, augurándola un excepcional porvenir.

“[...] Carmencita Pérez, laureada en París, retorna a los suyos en una madurez de medios extraordinaria. Su temperamento brioso y apasionado ha alcanzado igualmente su plenitud. Cada vez creo más firmemente que tiene que llegar a ser una artista de fama mundial. En los varios conciertos que ha celebrado durante el mes transcurrido ha lucido un repertorio extenso y excelente. El 30 de noviembre actuó en el Conservatorio en un recital organizado por la Asociación Wagneriana. De Bach ejecutó la “Fantasía cromática y fuga” y el concierto italiano; de Beethoven, la sonata en la bemol (op. 110) y las difícilísimas 32 variaciones en do menor. De Liszt, el arreglo de la *muerte de Iseo*, el Nocturno núm. 3 y el vals de *Mephisto*. En otro concierto dado en la Residencia de Estudiantes el 9 de diciembre, el programa era totalmente otro; contenía obras de Schumann y Chopin, de Turina, Albéniz y Granados [...]”<sup>237</sup>.

El 26 de febrero de 1915, Carmen Pérez actúa en el Teatro de la Princesa de Madrid. En este concierto interpretó una Fuga de Bach, la Sonata *Appassionata* de Beethoven, las *Variaciones* de Glazunov, una *Toccata* de Schumann, un *Nocturno* de Chopin y el *Vals Mephisto* de Liszt. La crítica de la revista *Lira Española* destaca la

<sup>236</sup> Retrato de Carmen Pérez que figura en la *Revista Musical Hispano Americana*, año VI, nº 4, abril 1914, p. 3

<sup>237</sup> Salvador, Miguel: “Pianistas”, *Revista Musical Hispano- Americana*, año VII, nº 13, febrero 1915, pp. 14-15

interpretación que la pianista hizo en las obras de Chopin, autor que le proporcionó las mayores ovaciones del público. Quizás esta predilección y especial comprensión de la interpretación chopiniana fue fruto de las enseñanzas que Tragó le había inculcado en el conservatorio. La publicación también menciona la asistencia a la sesión de la Infanta Isabel de Borbón, quien había pensionado a la pianista durante su formación en Francia.

“[...] Verla dominar el piano con esa naturalidad, con esa elegancia propia de ella, piensa uno enseguida en el genio, y así es en efecto: genio, y muy grande, es Carmencita Pérez. Tierna y melancólica en el *Nocturno*, de Chopin, que lo interpretó de una manera intachable y con nobleza y sencillez prodigiosas; arrebatadora y poseída de enérgica fibra en la *Appassionata*, de Beethoven, y en el extremadamente difícil vals *Mephisto*; acertando con gran severidad en la interpretación de Bach y Schumann, autor este último el más difícil de ser comprendido. Su *Toccatá* es una serie de dificultades de un mecanismo comprometedor. Las notas dobles, en posiciones violentísimas; la melodía, escondida entre una sorprendente armonía; en fin: una obra de prueba para los grandes concertistas y como en las demás obras, también venció en ésta.

Los más grandes aplausos, las más prolongadas ovaciones, se escucharon a la terminación del *Nocturno*, de Chopin. ¡Qué bien comprende este autor! Debería escogerle como su compositor favorito y llegar a poder interpretar todas sus obras.

A cada terminación de una obra se escuchaba una ovación, siendo éstas tantas como obras interpretó. La satisfacción se reflejaba en el semblante del público, que no podría contener su entusiasmo en murmullos de constante aprobación [...]”<sup>238</sup>.

Al mes siguiente actúa en la Sociedad Nacional de Música en un concierto en el que interpretó fragmentos de la *Iberia* de Albéniz y obras de Stefaniai y Liszt. En la misma sesión también intervinieron los cantores de la Capilla Isidoriana y el maestro Bartolomé Pérez Casas, que dirigió el *Concierto en Fa* de Bach<sup>239</sup>. En el mes de mayo interviene junto a la violinista francesa Gautier, en una velada celebrada en el Casino de Madrid. La prensa musical destaca el brillante mecanismo del que hizo gala la pianista en el *Vals Mephisto* de Liszt.

“[...] Carmencita Pérez, la pianista hoy más mimada en los salones aristocráticos, ejecuta luego el vals *Mephisto*, de Liszt, que alcanza una bellísima interpretación. Sonoridades orquestales verdaderamente prodigiosas van saliendo del hermoso piano gran cola, marcándose rítmicamente el tema del vals en medio de tan intrincada armonía, obedeciendo a un mecanismo limpio y claro y siempre seguro. Cuando termina esta obra, tributan nuevos aplausos los socios a quien de tan sencilla manera les hace pasar momentos tan deliciosos [...]”<sup>240</sup>.

Otra de las entidades en las que actuó Carmen Pérez fue la Sociedad Filarmónica de Bilbao. La pianista ofreció en esta asociación dos recitales en diciembre de 1923, y un

---

<sup>238</sup> Bonn: “El [Concierto] de Carmencita Pérez”, *Lira Española*, año II, nº 25, 15-III-1915

<sup>239</sup> Salvador, Ignacio: “Desde Madrid”, *Música*, año I, nº 7, 5-IV-1915

<sup>240</sup> Bonn: “En el Casino de Madrid”, *Lira Española*, año II, nº 29, 15-V-1915. Este concierto tuvo lugar el 8-V-1915

último concierto en compañía de la soprano Ninon Vallin en diciembre de 1940. En esta última actuación Carmen Pérez presentó un arreglo para piano de su propia composición sobre el *Scherzo del Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn<sup>241</sup>.

### 9.2.5 La labor docente (de José Tragó) durante la etapa de dirección de Cecilio de Roda (1911-1912)

---

<sup>241</sup> “Concierto nº 347. 14-XII-1923. Carmen Pérez, piano.

L. v. Beethoven Treinta y dos Variaciones sobre un tema original en do menor WoO. 80  
Sonata nº 23 en fa menor, op. 57 “Appassionata”

F. Chopin Estudio en mi bemol mayor, op. 10, nº 11  
Mazurca

Polonesa en la bemol mayor, op. 53

R. Schumann Papillons, op. 2

F. Liszt Nocturno

Mephisto Waltz

Concierto nº 348. 18-XII-1923. Carmen Pérez, piano.

F. Liszt Sonata en si menor, S. 178

A. Glazunov Tema y Variaciones, op. 72

C. Debussy Pour le piano

I. Albéniz Triana de “Iberia” cuaderno II

El Albaicín de “Iberia” cuaderno III

Pavana capricho, op. 12

E. Granados El Pelele

Concierto 645. 2-XII-1940. Ninon Vallin, soprano; Carmen Pérez, piano.

C.W.Gluck O del mio dolce ardor de la ópera “Paride ed Elena”

L. v. Beethoven “Das Blümchen Wunderhold”, op. 52, nº 8

In questa tomba oscura, WoO. 133

R. Schumann Der Nussbaum de “Myrten”, op. 25, nº 3

Ich grolle nicht de “Dichterliebe”, op. 48, nº 7

Der Einsiedler, op. 83, nº 3

F. Schubert In der Ferne, , D. 957, nº 6

Gretchen am Spinnrade, D. 118

(N. Vallin y C. Pérez)

J. S. Bach Fuga en re menor

F. Chopin Estudio

F. Mendelssohn Scherzo de la música incidental “Sueño de una noche de verano”, op. 21  
(arr. de C Pérez)

E. Granados El Pelele

M. Falla Danza de la ópera “La vida breve”

(C. Pérez)

G. Bizet Adieux de l’hôtesse arabe

Ch. Gounod Au printemps

E. Chausson Le colibri, op. 2, nº 7

Les papillons, op. 2, nº 3

G. Faure Au cimetière, op. 51, nº 2

Clair de lune, op. 46, nº 2

Nell, op. 18, nº 1

M. Falla Dos Canciones populares españolas: Nana, Jota

(N. Vallin y C. Pérez)”

Programas recopilados en el libro de Ramón Rodamilans: *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario*, Vol. II, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998

A finales de noviembre de 1910, Bretón presenta su dimisión como Comisario Regio del Conservatorio. El músico salmantino abandonaba su cargo al no haber podido encontrar remedio para sempiternos males del centro musical, como el exceso de calificaciones y premios, o la desatención de la administración ante las demandas de mejoras económicas para los docentes.

A estos problemas se sumó el polémico nombramiento de José González de la Oliva como profesor interino de piano, plaza que había logrado gracias a sus amistades en el Ministerio. Esta ilícita adjudicación perjudicó al pianista Joaquín Malats, que también pretendía la vacante. El Ministerio quiso subsanar este agravio y para ello decidió retirar la convocatoria de una plaza de órgano, proponiendo al centro su refundición con otra clase de piano, para que pudiera acceder a ella Malats. Esta medida suponía que fuese un profesor de piano el encargado de las clases de órgano. Malats debería completar su enseñanza al minoritario alumnado de órgano, con la atención a los alumnos de la numerosa matrícula de piano; circunstancia que en la práctica suponía la desaparición de la enseñanza de órgano. Malats fue nombrado “profesor de piano y órgano” el 26 de octubre de 1910. Este insólito nombramiento provocó gran indignación en el claustro, que resolvió cursar una protesta ante el Ministerio. Bretón, que se había ausentado de Madrid para dirigir una temporada de ópera española en Buenos Aires, intentó solucionar este desaguisado administrativo a su regreso. Sin embargo, sus gestiones no obtuvieron ninguna contestación del Ministerio, circunstancia por la que decidió presentar su dimisión<sup>242</sup>.

Tras la renuncia de Bretón se propuso para el cargo a Enrique Fernández Arbós, el profesor de mayor prestigio del conservatorio. Arbós había adquirido una gran reputación como violinista y director de orquesta en España, actividades que compaginaba con la de profesor del Royal Collage of Music en Londres. El violinista tomó posesión del cargo de director el 2 de enero de 1911, designando al profesor de flauta Francisco González Maestre como su sustituto ante las posibles ausencias<sup>243</sup>. Sin

---

<sup>242</sup> Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 355-356

<sup>243</sup> “[...] se acordó por alumnos Señores Profesores que el Sr. Fernández Arbós podría dirigir la palabra a sus compañeros, como así lo hizo dedicando un cariñoso recuerdo a su antecesor el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y recordando después los estrechos vínculos que siempre le habían unido a este Conservatorio en su triple aspecto de alumno, de profesor y últimamente de Director.

embargo, Arbós no pudo hacer frente a las múltiples ocupaciones a las que obligaba el cargo, por lo que días más tarde, el 24 de enero de 1911, presentaba su dimisión.

Tan solo un día más tarde, Cecilio de Roda toma posesión de su cargo ante el claustro de profesores. Roda era una personalidad de reconocido prestigio dentro de la crítica periodística que ejercía en el diario *La Época*. Hombre de gran erudición, reflejaba sus conocimientos musicales en sus críticas, en notas a los programas de la Sociedad Filarmónica, o en escritos sobre historia de la música. Sin embargo, a pesar de su competencia artística, el claustro no asumió en un primer momento el nombramiento con agrado, ya que unánimemente deseaba que el nuevo director hubiese sido un profesor de la casa.

En su discurso de toma de posesión Cecilio de Roda expresó su humilde propósito de servir a los intereses del conservatorio y de los docentes, siendo uno de sus proyectos prioritarios la reforma del reglamento vigente<sup>244</sup>.

“[...] En su toma de posesión indicó algunas orientaciones que le han de servir de norma al tratar de corregir los tan decantados *males del Conservatorio*; propuso la reforma del Reglamento, previo el estudio de las organizaciones más perfectas del extranjero; el fomento de las labores de conjunto instrumental y vocal con su antecedente obligado de una relación íntima de alumnos y profesores y de ex-alumnos o antiguos alumnos; la facilitación, a las sociedades modestas dedicadas al cultivo de la música, del salón de actos para librarlas de los fracasos financieros que a cada paso sufren hoy, por desgracia, y otras varias cosas, deseables todas y que de su perseverancia y demás cualidades esperamos ver logradas [...]”<sup>245</sup>.

Durante el primer año de dirección de Roda, correspondiente al curso 1910-1911 se produjeron algunas mejoras en el conservatorio como la instalación de la calefacción, la concesión de los complementos por residencia para los profesores numerarios, o la serie

---

Manifestó que entraba en posesión del cargo, lleno de buena fe y entusiasmo y que esperaba contar con el apoyo del Claustro de Profesores, los que tendrán que ayudarle y más bien servirle de guía, sola manea de que su gestión al frente de este Centro resultase beneficiosa para el Arte.

Se ofreció incondicionalmente a todos haciendo votos fervientes por la prosperidad del Establecimiento que iba a dirigir.

Después de estas palabras designó al Sr. González Maestre para suplirle en sus ausencias [...]”. Acta del claustro celebrado el 2-I-1911. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>244</sup> “[...] El Sr. Roda dirigió la palabra al Claustro, exponiendo que no habiendo sido nunca más que un aficionado y un entusiasta del Arte, sólo deseaba al encontrarse aquí entre sus maestros, sus compañeros de la Academia y sus amigos, trabajar todo lo posible por el bien de todos y principalmente por el prestigio de la Casa y por fomentar una corriente de amor hacia ella, añadiendo que para emprender, según el deseo del Ministro, la reforma del Reglamento creía que el primer paso que debía darse era el de pedir los Reglamentos de los principales Conservatorios de Europa, para estudiarlos y ver lo que aquí pudiera utilizarse de ellos [...]. Acta del claustro celebrado el 25-I-1911. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>245</sup> Salvador, Miguel: “Madrid. Conservatorio”, *Revista Musical*, año III, nº 2, febrero 1911, p. 33

de conferencias para la formación del alumnado, ofrecidas por críticos como Miguel Salvador, o por los propios estudiantes del centro como la compositora María Rodrigo y la pianista Luisa Pequeño. Sin embargo, otros aspectos permanecieron inalterables a pesar de la necesidad de una reforma. Roda menciona en su discurso, pronunciado en la distribución de premio del curso 1910-1911, que la estadística de notas y de premios no había experimentado ningún cambio respecto a años anteriores, ni en el excesivo número de sobresalientes, ni en el de primeros premios. Además, durante este curso no se había podido realizar ningún ejercicio escolar, debido al proceso de renovación de la dirección y a las obras de reforma del salón. Durante este curso tuvo lugar la última edición del certamen de piano Estela, cuyo galardón recayó en el prometedor pianista José Cubiles. Al año siguiente, los problemas económicos obligan a la fábrica Estela a suspender el certamen que patrocinaba; ello supuso la desaparición del último de los premios extraordinarios del conservatorio que apoyaba a las jóvenes promesas del piano.

“[...] He de decir con verdadera tristeza que este año dejó de ofrecernos la Casa Estela de Barcelona el piano que venía dándonos todos los años para ser disputado entre los alumnos que terminaban su carrera. Aunque he escrito a la Casa, aunque he solicitado su continuación o cuando menos una palabra que nos dijera que el suprimir el donativo no obedecía a desafecto del Conservatorio ni a ningún hecho que sin nuestro propósito hubiera podido desagradar a los que dirigen esa fabricación de pianos, ni he tenido respuesta ni nada he podido saber. Noticias particulares, de cuya exactitud no respondo, me han informado de que la Casa Estela se proponía liquidar su negocio para cesar en él, y si esto fuese exacto, tendríamos al menos el consuelo de creer que la generosidad de la Sra. Viuda de Estela para con nosotros sólo se había interrumpido por una causa de fuerza mayor [...]”<sup>246</sup>.

A pesar de esta adversidad, el conservatorio consiguió la colaboración de otros fabricantes de piano, que aunque no financiaron un nuevo concurso, sufragaron los gastos de mantenimiento de algunos instrumentos. La casa Erard reparó gratuitamente los dos pianos de cola que había en el centro de esta fábrica, con el fin de que pudieran ser utilizados en los exámenes y concursos. La casa Pleyel también realizó una importante contribución, donando dos pianos gran cola nuevos en sustitución de los dos antiguos, que por mediación del Marqués de Altavilla había regalado al conservatorio en 1893.

---

<sup>246</sup> Discurso de Cecilio de Roda correspondiente a la *Memoria del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1911-1912*, Madrid, Imp. Hijo de Gaisse, 1912, pp.10-11

En el curso académico 1911-1912 se estableció un nuevo sistema de premios que pretendía solucionar el exceso de galardones concedidos principalmente en la enseñanza de piano. A partir de entonces se concedieron diplomas de honor a los alumnos más destacados de cada disciplina, mientras que el resto de alumnos galardonados obtenía diplomas de primera clase. En este año se concedieron tres diplomas de honor. Uno de ellos se adjudicó al violinista José Rodríguez y R. Outumuro, el segundo fue para Plácido Ruano y Mico en la asignatura de armonía; y el tercero para el pianista Enrique Aroca Aguado (1896-1966), brillante alumno de Tragó que consiguió este diploma con la unanimidad de los miembros del jurado.

Los ejercicios de los concursos a premios de la asignatura de piano se celebraron durante los días 26 y 27 de junio de 1912. A ellos se presentaron 18 aspirantes de ambos sexos, que realizaron sus ejercicios ante el jurado compuesto por Cecilio de Roda, como presidente, y los vocales Valentín de Arín, Vicente Zurrón, Fermín Ruiz, Tomás Fernández Grajal, Vicente Arregui, Francisco Fuster y Pedro Fontanilla<sup>247</sup>. Con el fin de conseguir un juicio imparcial en los concursos, ajeno a las influencias de las detestadas recomendaciones, Roda decidió prescindir de los profesores numerarios de piano en el jurado. Para suplir su ausencia designó como vocales a otros pianistas de reconocido mérito ajenos al claustro como Francisco Fuster y Vicente Zurrón, y a profesores de otras enseñanzas<sup>248</sup>.

Aroca tuvo la oportunidad de mostrar su talento interpretativo en la ceremonia de distribución de premios de Santa Cecilia, en la que interpretó un *Estudio* de Chopin y un *Allegro de Concierto* de Zurrón. En la sesión intervinieron otros alumnos galardonados con el diploma de honor como el violinista José Rodríguez R. Outumuro, alumno de Fernández Bordas. La prensa de la época recogió algunos de los momentos más

---

<sup>247</sup> Acta de los concursos a premios de la asignatura de piano celebrados los días 26 y 27 de junio de 1912. *Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1911-1912. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>248</sup> “[...] Añade el [...] Sr. Director que aunque el artº 84 del Reglamento le autoriza para formar los Tribunales de examen con personas ajenas al Claustro de Profesores, que por este año sólo examinarán individuos de este Centro, pero que si el resultado no corresponde a sus cálculos, que se verá en la precisión, deplorándolo muy de veras, de modificar la forma de los exámenes, llamando a personas que no pertenezcan al Conservatorio. El Sr. Director cree ver en las recomendaciones la causa de tanta benignidad y encarece también la conveniencia de prescindir de afectos personales para acercarse más a la justicia [...]”. Acta del claustro del 12-V-1912. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid



destacados de la velada, aunque sus comentarios no ofrecen mucha información sobre la interpretación de Aroca.

“Ayer, a las once y media de la mañana, se celebró en el Conservatorio, con motivo de la fiesta de Santa Cecilia, el reparto de premios a los alumnos.

Presidió el ministro de Instrucción pública, a quien acompañaban las señoras doña María Tubau, doña Matilde Torregrosa, doña Salvadora Abella, doña Teresa Sarmiento, doña María Peñalver, doña Sofía Salgado, doña María Rodríguez y doña Dolores Casanova, y los Sres. D. Antonio Fernández Bordas, García Coronel, Tragó, Serrano, Espino, Yuste, Tabuyo, Pérez Casas, Gabiola, Monge, Montalbán, Robles, García de la Parra, Comba y Rubio, todos profesores de la sección de Música. [...]

Don José Rodríguez R. Ontumuro, diploma de honor de violín y premio ordinario de Sarasate, alumno del Sr. Fernández Bordas, es una notabilidad, y lo demostró tocando, acompañado de la orquesta, el primer tiempo del concierto de Mendelssohn.

Don Enrique Aroca, que posee diploma de honor y es alumno del Sr. Tragó, ejecutó al piano un estudio de Chopin y “allegro” de concierto de Zurrón, siendo aplaudidísimo.

[...] A las dos de la tarde se procedió a la distribución de premios, obteniendo diploma de honor, en piano, D. Enrique Aroca y Aguado, y en violín, D. José Rodríguez y R. Ontumuro [...]<sup>249</sup>.

“Presidida por el ministro de Instrucción Pública se ha celebrado en el Conservatorio la solemne distribución de premios.

Con el Sr. Alba presidían la señora Tubau y los Sres. Coronel, Fañanás, Bordas, Espino y Serrano.

Los alumnos de música dieron un concierto de fin de curso, en el que tomaron parte las señoritas Chelvi y Guardia, y los Sres. Aroca y Rodríguez Ontumuro.

El secretario Sr. Bordas, leyó la Memoria escrita por el delegado Regio, D. Cecilio Roda.

Después los alumnos de Declamación interpretaron la comedia *Como el pez en el agua*, el diálogo *Mañana de sol* y el monólogo *La marinera*, en los que se distinguieron las señoritas Gómez, Durán y Ruiz Moragas y el Sr. Rodríguez.

Después se hizo el reparto de los diplomas de honor. Además se otorgó al Sr. Ontumuro el premio Sarasate, de 2500 pesetas, y al Sr. Sanz y Masía el de 1500.

El ministro pronunció un discurso<sup>250</sup>.

Aroca volvió a tocar en el salón del conservatorio el 18 de mayo de 1913. El motivo de este concierto era un homenaje organizado por los alumnos del centro a Tomás Bretón, quien había sido nombrado nuevamente director del conservatorio. El programa de la sesión estaba formado íntegramente por obras del maestro salmantino. El pianista participó en la interpretación de algunas de ellas como *La Primavera*, en la que interpretó la parte de piano, María Luisa Guerra la de mezzosoprano solista, los alumnos de canto y solfeo la parte del coro, y la clase de conjunto instrumental la de orquesta. Otra de las obras que ejecutó fue *Cuando miro el cielo azul*, rima de Bécquer cantada por la alumna J. Castrillo con el acompañamiento de piano de Aroca<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> *El Imparcial*, año XLVI, nº 16431, sábado 23-XI-1912

<sup>250</sup> *La Época*, año LXIV, nº 22294, viernes 22-XI-1912

<sup>251</sup> El programa del concierto figura en la *Memoria del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1912-1913*, Madrid, Imp. Hijo de Gaisse, 1913, pp. 13-14

Unos meses más tarde, el 19 de noviembre de 1913, Aroca ingresó en el conservatorio de París en la clase de Staub. Se convierte así en otro de los alumnos de Tragó que decide seguir los pasos de su maestro y completar sus estudios de piano en París. Aroca estudió durante tres cursos en el establecimiento parisino, el primero como alumno de Staub y los dos siguientes como discípulo del español Santiago Riera, que se había hecho cargo de los alumnos de Staub, tras la reestructuración de la plantilla de profesores realizada a la muerte de Delaborde. Aroca consigue un segundo accésit en los concursos de 1915, sin embargo el estallido de la Primera Guerra Mundial trunca su carrera. El pianista se ve obligado a ausentarse de París no pudiendo finalizar su tercer año de estudios<sup>252</sup>. El conflicto bélico influyó de manera muy negativa en el desarrollo de las clases del conservatorio de París, dado que gran parte del alumnado hubo de darse de baja a consecuencia de la guerra. En el libro de clases del curso escolar 1915-1916 figuran multitud de nombres de alumnos que están acompañados de la anotación *Congué (Guerre)*<sup>253</sup>, palabras que ilustran la dramática situación vivida durante el último año de estudios de Aroca. Las mismas anotaciones aparecen con profusión en el libro de clases del curso siguiente (1916-1917) y en menor medida en los libros de los

<sup>252</sup> « Tableau des classes 1er. Octobre 1913 au 30 septembre 1914

Clase de piano	M. Staub
Concours et récompenses	----
Admission à l'école	19 9bre 1913
Admission à la classe	19 9bre 1913
Nom des élèves	MM. Aroca Espagnol.
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	17.3
Années d'études	1 <sup>e</sup>
Observations	----

*Tableau des classes année 1913-1914. Archives Nationales Paris. AJ 37 137* »

« Tableau des classes 1er. Octobre 1914 au 30 septembre 1915

Clase de piano	M. Riera
Concours et récompenses	2 <sup>e</sup> acc <sup>t</sup> 1915
Admission à l'école	19 9bre 1913
Admission à la classe	19 9bre 1913
Nom des élèves	MM. Aroca Espagnol.
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	18.3
Années d'études	2 <sup>e</sup>
Observations	----

*Tableau des classes année 1914-1915. Archives Nationales Paris. AJ 37 138* »

« Tableau des classes 1er. Octobre 1915 au 30 septembre 1916

Clase de piano	M. Riera
Concours et récompenses	2 <sup>e</sup> acc <sup>t</sup> 1915
Admission à l'école	19 9bre 1913
Admission à la classe	19 9bre 1913
Nom des élèves	MM. Aroca Espagnol
Âge au 1 <sup>er</sup> . oct.	19.3
Années d'études	3 <sup>e</sup>
Observations	Rayé pour absences

*Tableau des classes année 1915-1916. Archives Nationales Paris. AJ 37 139* »

<sup>253</sup> Baja (Guerra)

años 1917-1918 y 1918-1919. Estas circunstancias tan adversas explican la ausencia de alumnos españoles durante este periodo en el conservatorio de París.

A su regreso a España comenzó una importante carrera como concertista, tocando en diversas entidades musicales madrileñas como el Círculo de Bellas Artes. Aroca ya había actuado en esta sociedad en junio de 1913 antes de su marcha a París, en una velada organizada para la inauguración de la nueva sede en La Equitativa. Más adelante tocará en los Conciertos Populares organizados por el Círculo con la cooperación de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Pérez Casas. Aroca también actuó con la Orquesta Sinfónica de Madrid que dirigía Arbós, siendo uno de los solistas de la temporada de 1929. Su actividad concertística se desarrolló especialmente durante las décadas de 1940 y 1950. En estos años estrena obras de compositores españoles como *Tema y Variaciones para arpa y piano* de Joaquín Turina, presentada en el Centro Cultural Medina en abril de 1945, o la *Sonata en Si menor para piano y violín* de Julio Gómez, estrenada en el Ateneo de Madrid en mayo de 1950 junto al violinista Luis Antón. En el Ateneo también ofrecería un ciclo de conciertos dedicados a Mozart junto al violista Enrique Iniesta. Joaquín Turina comentaría en la revista *Letras* el desarrollo de estas sesiones:

“Los dos Enriques, Iniesta y Aroca, celebraron un ciclo Mozart, interpretando todas las sonatas para violín y piano del gran genio de Salzburgo. Fue algo exquisito e imponderable, pues los dos artistas hicieron maravillas de finura y transparencia, como evocación a la época dieciochesca [...]”<sup>254</sup>.

El prestigio interpretativo de Aroca se afianzaría con su incorporación en 1938 a la recién creada Orquesta Nacional de España, formación en la que actuó como pianista solista durante los años 40 y 50. Aroca fundó en marzo de 1940 junto a otros de los integrantes de la Orquesta Nacional, el Grupo de Cámara de la Orquesta Nacional. La agrupación estaba formada por Aroca, piano, Enrique Iniesta y Luis Antón, violines, Pedro Meroño, viola y Ruiz Casaux, violoncello. En abril del mismo año la agrupación se convirtió en la Agrupación Nacional de Música de Cámara, conocida también como Quinteto Nacional. El éxito del concierto de presentación de la sociedad fue comentado por Joaquín Turina en la publicación *Dígame*. En su crítica se refería a Aroca de la

---

<sup>254</sup> Turina, Joaquín: “Resumen de la música en Madrid al finalizar 1946”, *Letras*, año X, nº 113, diciembre 1946. Artículo recopilado por Alfredo Morán en el libro *Joaquín Turina corresponsal en París y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002, p. 150

siguiente manera: “Aroca, es un lector de música formidable, cuando sus manos marchan hacia la mitad de la obra, su vista ha llegado al último compás y se entretiene leyendo el pie de imprenta”<sup>255</sup>.

Enrique Aroca tuvo también una importante faceta como docente. Fue nombrado profesor numerario de piano del Conservatorio de Madrid en 1933, tras una brillante oposición, según palabras de Federico Sopeña<sup>256</sup>. Entre sus numerosos alumnos destacan María Pilar Ruiz-Casaux, hija del famoso violonchelista integrante de la Agrupación Nacional, el compositor murciano Mario Medina, Carmen Díez Martín, pianista que relevó a su maestro en la Agrupación Nacional de Música de Cámara y que en 1962 obtendría la plaza de profesora numeraria del Conservatorio de Madrid, y los concertistas Agustín Serrano Mata y José Tordesillas.

#### **9.2.6. La labor docente (de José Tragó) durante la segunda etapa de dirección de Tomás Bretón (1913-1921)**

El inesperado fallecimiento de Cecilio de Roda en noviembre de 1912 dejó vacante el puesto de director del Conservatorio. Todo el claustro de profesores reclamó al ministerio el regreso de Bretón, ya que el maestro salmantino gozaba de gran prestigio en el mundo musical madrileño. A esta reivindicación se sumó una iniciativa popular nacida en Salamanca, que recabó apoyos en toda la nación para lograr el nombramiento de Bretón como director del conservatorio. Las presiones populares motivaron que en enero de 1913, Tomás Bretón fuese nombrado profesor numerario de música de cámara, puesto que justificaba su ingreso en el centro. Un mes más tarde, el 15 de febrero, Alfonso XIII firmaba el decreto que nombraba a Bretón director del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

“La crisis directorial que pesaba sobre el Conservatorio de Música y Declamación desde el fallecimiento del malogrado Roda, ha tenido solución lógica en el nombramiento del señor Bretón, que anteriormente desempeñó el cargo. Los méritos contraídos por el elegido, su autoridad y su prestigio, ya de larga fecha afianzados, imponían esta elección, que ha sido recibida con aplauso por la mayoría de las gentes de arte.

Con la experiencia de su primer periodo de dirección y con la que habrá adquirido en sus años de alejamiento (¡cuántas cosas se ven mejor de lejos!), puede el señor Bretón realizar una obra

---

<sup>255</sup> Turina, Joaquín: “Corcheas y semifusas”, *Dígame*, 19-III-1940, p. 5. Artículo recopilado por Alfredo Morán en el libro *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, p. 485

<sup>256</sup> Sopeña, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 154

provechosa en nuestro primer centro de enseñanza e irlo purgando de sus taras seculares. Él sabe, como todos nosotros, cuáles son éstas y sólo necesita voluntad y energía para exterminarlas. Manos, pues, a la obra [...]”<sup>257</sup>.

Tiempo después, en 1914, sucedió la muerte del profesor Tomás Fernández Grajal, quedando vacante la plaza de composición. En vista de esta circunstancia, el claustro consideró que Bretón era la persona más indicada para ejercer la enseñanza de la composición, y propuso por unanimidad al maestro salmantino para que ocupase esta vacante con carácter definitivo<sup>258</sup>. A partir de entonces Bretón formó parte del profesorado del centro como docente de Contrapunto, Fuga y Composición; enseñanza que fue ejercida por Tomás Bretón en los tres primeros cursos y por Emilio Serrano en los dos últimos. Con el nombramiento de Bretón, el claustro conseguía al fin que el director del conservatorio fuese un profesor del centro.

Durante esta segunda etapa directiva de Bretón, el conservatorio vivirá años de progreso en los que aumenta el número de alumnos, ingresa una nueva generación de profesores y se elabora un nuevo reglamento, que será aprobado el 25 de agosto de 1917. No obstante, el nuevo mandato de Bretón mostrará importantes defectos. El conservatorio se anquilosará en las tendencias musicales tradicionales, rechazando las corrientes renovadoras que promovían músicos de nuevas generaciones como Falla, Turina o Esplá.

En el primer año académico de esta nueva etapa de Bretón se produjeron algunas modificaciones de la plantilla del profesorado. El 26 de noviembre de 1912, horas después de la muerte de Roda, fallecía el profesor de armonía Valentín Arín. A partir de

---

<sup>257</sup> *Revista Musical*, año V, nº 2, febrero 1913, p. 52

<sup>258</sup> “[...] El Claustro de Profesores acordó por aclamación y con verdadero entusiasmo aceptar la proposición anterior y a instancia del Sr. Fontanilla se acuerda dirigir al Sr. Ministro un mensaje firmado por todo el Profesorado numerario en el que empleando los términos más calurosos, se pida para el Sr. Director el nombramiento en propiedad, de profesor de la clase de Composición. El Sr. Monge (D. Venancio) dice que los Sres. Profesores supernumerarios se honrarían grandemente suscribiendo la petición y así se acuerda.

El Sr. Director da las gracias más expresivas al Claustro y dice que su lealtad le hace declarar que no creía que esta idea de los Sres. Profesores, que tanto le halaga, hubiera hecho tanto camino; que agradece con toda el alma rito tan delicado, como agradeció en su tiempo el que le hubiesen ofrecido la dirección de la clase de Música de Cámara, acto que consideró entonces como de gran valor sobre todo bajo el punto de vista moral por lo mismo que la crítica decía que el Claustro no le era afecto. El Sr. Fontanilla interrumpe al Sr. Director para hacer la declaración de que el Claustro siempre ha querido que el Conservatorio fuese dirigido por un profesor del mismo y que en aquella época el Sr. Comisario era persona ajena al profesorado [...]”. Acta del claustro del día 18-II-1914. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

entonces su plaza la ocuparía de manera interina Benito García de la Parra. Tragó propuso al claustro que el Conservatorio hiciera las gestiones pertinentes para adquirir la importante biblioteca del malogrado profesor. El claustro aprobó la propuesta y meses más tarde obtuvo el beneplácito de la viuda de Arín para la compra<sup>259</sup>. Sin embargo, las gestiones se demoraron durante seis años; y no fue hasta 1918 cuando la Junta Económica del Conservatorio llegó a un acuerdo para adquirir los aproximadamente 2500 volúmenes que integraban la biblioteca<sup>260</sup>.

Otra de las proposiciones de Tragó fue la de suprimir la clase de piano vacante tras el fallecimiento de Joaquín Malats. Tragó comentó en el claustro que esta plaza se había creado de manera excepcional, para que el prestigioso intérprete catalán pudiera formar parte del profesorado de piano. Consideraba que una vez fallecido Malats, la quinta plaza de profesor numerario de piano resultaba superflua, pues las necesidades de los alumnos podían ser bien atendidas con cuatro profesores. El claustro tuvo en cuenta lo expuesto por Tragó en representación del profesorado de piano, y aprobó la propuesta<sup>261</sup>. Sin embargo, meses más tarde, el Ministerio envió un documento que rechazaba el acuerdo del claustro y obligó a los profesores a elaborar un programa de ejercicios para una nueva oposición.

---

<sup>259</sup> “[...] El Sr. Tragó hace ver a sus compañeros la conveniencia de adquirir para este Centro la Biblioteca musical del malogrado profesor de Armonía D. Valentín Arín. Se acuerda tomar en consideración esta proposición y que la Junta Económica estudie la manera de poder pagar a la viuda de aquel profesor el importe a que asciende la compra, bien pidiendo un crédito extraordinario a la Superioridad, bien utilizando los fondos del conservatorio y haciendo los pagos por plazos [...]”. Acta del 8-VI-1913. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>260</sup> “[...] El mismo Sr. Director da cuenta al Claustro del acuerdo de la Junta Económica de este Centro referente a la compra de la Biblioteca que perteneció al querido profesor de Armonía que fue de este Conservatorio D. Valentín de Arín. La Biblioteca, dice, se compone de 2500 volúmenes próximamente, habiendo sido tasada por el Sr. Bibliotecario D. Julio Gómez en una cantidad que no baja de 17 a 18000 pts., y fue adquirida por la suma de 6000 pts. pagaderas en plazos y por cantidades a voluntad de la Junta Económica de este Centro. Encarece el Sr. Director la importancia de la compra por constituir este una sólida base que permitirá al Conservatorio poseer una buena colección de libros musicales [...]”. Acta del 22-XII-1918. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>261</sup> “[...] El Sr. Tragó pide la palabra para proponer al Claustro si estima conveniente la supresión de la clase de Piano, vacante por fallecimiento del Sr. Malats, para en caso afirmativo, elevar la correspondiente propuesta a la Superioridad. Se funda para hacer la proposición en que dicha cátedra fue creada para dar ingreso en el profesorado de este Centro a aquel gran artista y además en la consideración de que nunca han existido en el Conservatorio más de cuatro profesores numerarios de la enseñanza superior de Piano, aun en las épocas de más alumnos, haciendo observar al propio tiempo que nunca han estado desatendidas las necesidades de la enseñanza en la dicha asignatura. Los Sres. Coronel y Serrano dicen que los Sres. profesores de la asignatura están más al tanto de las necesidades de la referida enseñanza del Piano y que creen que se debe acordar de conformidad con lo expuesto por el Sr. Tragó. Así se decide por unanimidad [...]”. Acta del 17-I-1913. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Curiosamente, el programa que se confeccionó guardaba gran similitud con el de la oposición en la que había concursado Tragó en 1886. Ello nos indica que los procedimientos de oposición no habían sufrido casi modificaciones, a pesar del tiempo transcurrido. La nueva convocatoria de oposición se estructuraba en tres ejercicios: dos prácticos y uno teórico. El primero consistía en la ejecución de cuatro obras, siendo una de ellas, los *Estudios Sinfónicos* de Schumann *op. 13*, obligada para todos los concursantes. La segunda obra era elegida por el opositor, y la tercera se sorteaba dentro de una lista de composiciones presentadas por cada candidato. El primer ejercicio finalizaba con la interpretación a primera vista de una pieza manuscrita, que en esta ocasión había sido un *Vals de concierto* de Joaquín Larregla. El segundo ejercicio se dividía en dos partes, la primera consistía en dar una lección práctica a dos alumnos del conservatorio, uno sin conocimientos del piano y otro del último año de estudios. En la segunda parte los opositores debían realizar un ejercicio de armonía. Por último, el ejercicio final consistía en la lectura y discusión de la memoria y programa de enseñanza de piano presentado por cada uno de los concursantes<sup>262</sup>.

Las oposiciones se celebraron en abril de 1914. Entre los candidatos figuraban reconocidos pianistas como José María Guervós y algunos brillantes alumnos de Tragó como Francisco Fuster, José Balsa<sup>263</sup>, Joaquín Turina o Manuel Fernández Alberdi. Éstos realizaron sus ejercicios ante un jurado compuesto por Eduardo Vincenti, Mirecki, Zurrón, Larregla y Pilar Fernández de la Mora. El tribunal decidió adjudicar la plaza a Manuel Fernández Alberdi, antiguo alumno de Tragó que había conseguido el primer premio de piano en el curso 1896-1897. Este pianista guardaba una estrecha relación con el conservatorio, pues era hijo del profesor de piano Manuel Fernández Grajal. Parece ser que afortunadamente este vínculo familiar no influyó en la decisión del jurado, que emitió una resolución justa en base a los méritos del opositor. La prensa

---

<sup>262</sup> “[...] La Memoria ha de comprender la Historia del Piano, una descripción del mismo de los tipos modernos, y una reseña de los principales inventos aplicados hasta el día en su construcción. El Programa será razonado, reseñando los principales sistemas conocidos para la enseñanza del Piano, y las más importantes obras didácticas escritas para este fin; y también detallado, dividiéndolo en años escolares, según el método y forma que el opositor crea más conveniente para conseguir la mayor perfección en la dicha enseñanza del Piano.- Tanto la Memoria como el Programa será objeto de controversia entre los opositores [...]”. Acta del 22-III-1913

<sup>263</sup> José Balsa fue el único de los opositores que no se presentó al concurso. Esta decisión causó malestar entre el público que aguardaba con expectación su actuación. Para disculparse ante el auditorio, Balsa ofreció posteriormente un concierto en el que interpretó las mismas obras del programa. *Lira Española*, año I, nº 4, 30-IV-1914, p. 1

musical comentó la excelente interpretación que el concursante realizó ante el público presente:

“[...] El Sr. Fernández Alberdi, hijo de D. Manuel Fernández Grajal, y único músico español, así creo, que puede presentar el examen aprobado de Doctor en música, adquirido este honroso título en Alemania. Las obras, interpretadas de un modo admirable, fueron la sonata *Appassionata*, de Beethoven, y la sonata de Liszt, dedicada a Schumann, obra de una dificultad inmensa, de un mecanismo comprometedor.

La vida que supo dar a esta idea melódica del maestro revolucionario [...] fue admirada, oyéndose al acabar el ejercicio de esa tarde nutridos, unánimes y prolongados aplausos del público, más numeroso cada día que pasa. Diré para cumplir con esta información, que desde este día uno de los candidatos del público es este eminente pianista, conocido en una sola tarde de brillante oposición [...]”<sup>264</sup>.

Meses más tarde, Bretón daba la bienvenida a Manuel Fernández Alberdi como nuevo miembro del claustro, en su discurso de la ceremonia de distribución de premios del curso 1913-1914.

“[...] Tras reñidas y lucidísimas oposiciones, en las que intervinieron buen número de excelentísimos artistas, el Tribunal propuso al fin para ocupar la clase de Piano vacante, a D. Manuel Fernández Alberdi, brillante alumno un tiempo de este Conservatorio, pensionado que fue de la Academia de Bellas Artes en Roma, en cuyo periodo visitó y cursó las aulas del de la Capital de Baviera, distinguiéndose notablemente en aquel importante Centro; consagrando por decirlo así, la alta opinión que de él tenía formada nuestro Instituto.- Estas circunstancias, más la de estar ligado con estrechísimos lazos de parentesco a un Profesor y compañero que fue y a otro que por dicha lo es todavía, justificarán que yo desde este sitio le dé la bienvenida de igual modo que a los maestros Larregla y Saco del Valle y la enhorabuena más calurosa en nombre de todo el Profesorado [...]”<sup>265</sup>.

En este año académico se concedieron de manera excepcional dos diplomas de honor en los concursos de piano, que recayeron en dos discípulas de Tragó: Consuelo Llardent Ardiaca y Luisa Sanjurjo Oza. La decisión causó cierta polémica, ya que incumplía la reforma implantada por Cecilio de Roda para los concursos, que reservaba únicamente para el alumno más brillante el diploma de honor. La concesión de dos diplomas de honor en piano suponía retroceder a situaciones de años anteriores, en los que el exceso de premios restaba validez a los galardones. El público presente acogió con aprobación el galardón a Consuelo Llardent, pues había sido la alumna de mayor mérito del concurso. Sin embargo, se mostró disconforme con el premio de Luisa Sanjurjo, alumna que no había mostrado las mismas disposiciones, y que por lo tanto no

---

<sup>264</sup> R. R. “Del conservatorio. Oposiciones a dos cátedras: Una de piano y otra de armonía”, *Lira Española*, año I, nº 4, 30-V-1914, p. 2

<sup>265</sup> Discurso de Tomás Bretón recogido en la *Memoria del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1913-1914*, Madrid, Imp. Hijo de Gaisse, 1914, p. 8



era merecedora del diploma de honor. La prensa musical mencionó esta polémica surgida en los concursos de 1914.

“[...] Fui uno de los que al acabarse el ejercicio de piano, en el que tomaron parte las alumnas del ilustre maestro Sr. Tragó, señoritas Sanjurjo y Llardent, acudí al grupo formado por los señores del Tribunal para oír las opiniones emitidas en ese momento de espontaneidad.

Unánimes eran los elogios tributados a la señorita Llardent por su acertadísimo y brillante ejercicio. El eminente violinista Sr. Bordas exclamaba:

- Es espíritu; pone toda su alma en el piano.

Por unanimidad se le concedió el diploma de honor. Mas aquí está lo injusto. No sé de qué preclara inteligencia saldría la idea de conceder un segundo diploma a la señorita Sanjurjo, y después de muchas consultas del Reglamento vigente y de muchas conferencias, se acordó solicitar un segundo diploma para esa señorita, diploma que a la hora presente está concedido.

Gran artista es la señorita Sanjurjo; pero si sólo hay un gran premio, concédase siempre a quien haya estado superior.

Con esto no se consigue más que aumentar anualmente premios y más premios y volver a tiempos transcurridos en que los primeros premios del Real Conservatorio eran nulidades y artistas mediocres [...]”<sup>266</sup>.

Consuelo Llardent tuvo la oportunidad de volver a mostrar su talento interpretativo en la ceremonia de la entrega de premios del 22 de noviembre de 1914. Ella fue la única de las dos alumnas de Tragó galardonadas con el diploma de honor que intervino en la sesión. Interpretó en aquella sesión el *Allegro de concierto* de Granados, pieza que había sido de obligada ejecución<sup>267</sup> en los ejercicios de los concursos a premios, y un *Vals-capricho* de Strauss arreglado por Tausig titulado *Man liebt nur einmal*. La prensa destacó la actuación de la pianista en la sesión, así como la de otros de sus compañeros galardonados como el violinista Enrique Vidal, discípulo de José del Hierro que había obtenido el premio “Sarasate”.

“La fiesta de Santa Cecilia se festejó en este centro docente con la solemne distribución de premios a los alumnos que, brillantemente, terminaron sus estudios musicales el curso anterior. [...]

Procedió a la distribución de premios la ejecución del programa siguiente: *Las bodas de Fígaro* (obertura) Mozart; *Vals de Concert*, Hasselmans; *Primer tiempo del concierto en la menor*, op. 22, Wiotti; *Allegro de concierto*, Granados; *Vals capricho*, Strauss-Tausig; *Plegaria de Tosca*, Puccini; Himno a Sarasate y obras de Benavente, Álvarez Quintero y de Guimerá, *Tierra baja*. [...]

El eminente pianista, gloria de España, D. José Tragó, nos hizo oír otra vez a su aventajada alumna, Srta. Llardent, premio de honor del Conservatorio. Con energía, con soltura, con elegancia y con pasmosa seguridad, interpretó el brioso *Allegro de concierto*, de Granados.

El vals de Strauss, obra difícilísima, alcanzó bastante buena interpretación, si se tiene en cuenta la gran elasticidad que deben poseer los dedos para llegar a su fiel interpretación.

<sup>266</sup> García de Pablo, Luis: “Juzgando unos concursos. Carta abierta”, *Lira Española*, año I, nº 9, 15-VII-1914, p. 3

<sup>267</sup> El claustro de profesores había dispuesto como piezas obligadas en los concursos a premios de 1914, el *Allegro de concierto* de Granados, para el concurso de piano de alumnas; y el *Allegro de concierto* de Zurrón, para el concurso de piano de alumnos.

Estas dos obras valieron a la encantadora y genial artista calurosas ovaciones y fuertes aplausos [...] <sup>268</sup>.

Tras finalizar de manera tan brillante sus estudios en el conservatorio, Consuelo Llardent comenzó una carrera como intérprete. La pianista dio su primer recital como solista en el Ateneo de Madrid el 8 de mayo de 1915. En la sesión interpretó obras de Scarlatti, Bach, Schumann y Chopin. Bonn en la revista *Lira Española* elogió especialmente la interpretación de un *Nocturno* y una *Balada* de Chopin, destacando la manera con la que la intérprete había sabido transmitir el pensamiento del autor. Para el crítico esta admirable forma de tocar las obras de Chopin se debía a las enseñanzas de Tragó, quien había sido uno de los más fidedignos intérpretes del músico polaco en España.

“Desde el año pasado, en que en reñido concurso ganó el codiciado diploma de honor, no habíamos vuelto a oír a la encantadora artista que en la noche del 8 del actual nos mostró todo un arte exquisito y serio.

El programa, enteramente clásico, fue de virtuoso, y todo él interpretado con maestría. Desde el primer momento se captó la admiración del selecto y numeroso público, que comprendió bien pronto se encontraba ante una artista de enormes condiciones.

La *Sonata en do*, de Scarlatti, la matizó con depurado gusto. En esta obra admiramos un mecanismo claro, lo que le permite hacer con sencillez los trinos y mordentes, que salen de los dedos alegres y rítmicos. El bonito y bien estudiado juego de pedales contribuyó a dar realce a la clásica interpretación que alcanzó la *Sonata* de Scarlatti.

El coral *Nun Kommnider Heiden* de Bach-Busoni, fue interpretado por la señorita Llardent con bien marcada religiosidad, y en la *Toccata* del mismo autor estuvo enérgica. Obra de prueba para todo artista, sirvió para que mostrase su resistencia vigorosa.

El tema de esta hermosa fuga, con sus contramotivos, en todo momento alcanzó un vigoroso realce, sobre todo en la entrada en octavas. [...]

En la segunda parte ejecutó la difícilísima y en extremo comprometida *Toccata*, de Schumann. En esta obra, en algunos momentos me gustó; en otros creí ver alguna incertidumbre; pero, en general, estuvo acertadísima y merecedora de los aplausos que el público le otorgó.

Después de Schumann, Chopin, deleitándonos sobremanera en la tierna y delicada *Balada*, op. 42, obra manoseada por no sé cuantos pianistas, y casi siempre degollada, como se dice vulgarmente.

El ilustre Tragó ha sido, acaso, el más genuino intérprete de Chopin. Discípulo del eminente profesor Mathias, alumno del mismo Chopin, tuvo ocasión de estudiar a conciencia la literatura de tan inmortal compositor. ¿Quién no recuerda con satisfacción aquella sesión del Salón Romero, en que admiró Tragó interpretando un escogido programa de obras de Chopin?.

No es de extrañar, pues, que sus alumnos hagan algo en la interpretación de este compositor. La Llardent hizo gala, tanto en el *nocturno* como en la *balada*, de estar compenetrada con el sentir de su ilustre maestro [...] <sup>269</sup>.

La prensa también nos informa de otra sesión ofrecida por Consuelo Llardent en el Salón Campos en marzo de 1916. Para la ocasión la pianista escogió un programa de difícil ejecución en el que destacaban los *Estudios Sinfónicos* de Schumann,

<sup>268</sup> Bonn: “Madrid. Del conservatorio”, *Lira Española*, año I, 1-XII-1914, pp. 8-9

<sup>269</sup> Bonn: “Ateneo: Recital de piano, por María del Consuelo Llardent”, *Lira Española*, año II, nº 29, 15-V-1915, pp. 6-7

nuevamente un *Nocturno* de Chopin, y obras de Borodine, Liszt, Beethoven, Granados y Scarlatti.

“Con un programa de gran fuerza y valor artístico se ha presentado nuevamente al público la señorita Consuelo Llardent, joven pianista de gran mérito.

La labor realizada en este concierto es de las que honran y enaltecen a una artista, pues la interpretación que dio a ciertas obras fue inspirada. Nos referimos al “Nocturno”, de Chopin y “Página” de Borodine, obras que alcanzaron la más fiel interpretación.

Liszt, Beethoven, Granados y Scarlatti, fueron con gran intención dichos por la señorita Llardent, que con la ejecución de los “Estudios sinfónicos”, de Schumann, nos demostró grandes cualidades de buena pianista. Al público le fue fácil comprender que estaba oyendo a una gran pianista, y así no es extraño que premiase la artística labor con generales y prolongadas ovaciones [...]”<sup>270</sup>.

Los concursos del año académico 1914-1915 fueron un nuevo reconocimiento a la labor docente de Tragó. Su alumna María Elvira Fernández Mallegaray resultó agraciada con el diploma de honor de piano. Otra de las intérpretes que destacaron en este concurso fue Pilar Carreras, alumna de Pilar Fernández de la Mora. Su brillante actuación la convirtió en otra de las candidatas al premio de honor. Sin embargo, en esta edición los miembros del jurado decidieron adjudicar un único diploma de honor en piano; por lo que Pilar Carreras fue distinguida con un diploma de primera clase.

Una situación muy diferente se produjo en los concursos del curso 1915-1916. En estos certámenes ningún alumno de piano obtuvo el diploma de honor, mientras que si se concedieron en otras enseñanzas como solfeo, violín, arpa u órgano. La negativa de uno de los miembros del jurado de piano a votar, impidió otorgar el diploma de honor, ya que este premio se debía de conceder con la unanimidad de votos del tribunal. Esta situación inusual suscitó una considerable polémica de la que se hizo eco la prensa.

“[...] Los concursos de piano merecen un breve comentario, no sólo para elogiar con toda justicia la preparación y verdaderamente artística de las discípulas de la señora Fernández de la Mora, señoritas Sánchez Gil, Asunción del Palacio Chevalier y María Navarro y de los otros dos premiados, alumnos de los Sres. Fernández Grajal y Tragó, sino para deplorar la conducta de un mal aconsejado miembro del Jurado, que negándose a la votación por inexplicables motivos, hizo que no se concediera el diploma de honor, que ha de ser otorgado por unanimidad.

El Jurado en pleno, excepto, claro es, la persona a que nos referimos, reprochó la incomprensible actitud de ésta, que sistemáticamente, se negó a votar [...]”<sup>271</sup>.

---

<sup>270</sup> Bonn: “Salón Campos”, *Lira Española*, año III, n° 48, 1-III-1916, pp. 7-8

<sup>271</sup> *Revista Musical Hispano-Americana*, julio 1916, p. 15

Quizás esta circunstancia fue una de las razones que impulsaron a los profesores de piano a modificar las bases de los concursos de piano en el siguiente curso. Hasta el momento, los alumnos sólo habían interpretado la obra designada por el claustro como obligada. Los profesores de piano consideraron oportuno que los alumnos ejecutasen además de la obra obligada, otra obra seleccionada a sorteo de un grupo de tres piezas presentadas por cada concursante. De esta manera se pretendía conseguir una mayor garantía técnica en los alumnos, pues la ejecución de la obra obligada solamente no era una prueba objetiva de la capacidad de cada concursante.

“[...] El Sr. F. Alberdi dice que los concursos a premios en la enseñanza de piano deberán verificarse en el actual curso y en los sucesivos, presentando los alumnos una lista de tres obras de concierto de diversos géneros y autores, de las cuales ejecutarán una elegida a la suerte en el acto mismo del ejercicio, además de la obra de concurso impuesta para todos. A este propósito se lee una carta del Sr. Tragó dirigida al que suscribe en la que aquel expone su conformidad con la proposición del Sr. F. Alberdi, añadiendo que el concurso de piano debe convertirse en algo más amplio, más artístico, más moderno con el fin de que también el Jurado calificador pueda aquilatar y apreciar más fácilmente las disposiciones y temperamento de los diferentes alumnos.

La profesora Sra. F. de la Mora se muestra conforme con el proyecto; [...]”<sup>272</sup>.

A los concursos de piano de junio de 1917 se presentaron alumnos de las clases de Tragó, Fernández de la Mora y de Fernández Alberdi. El jurado otorgó dos diplomas de honor, uno a la alumna de Tragó, la pianista cubana Dulce María Serret; y otro a María Navarro, alumna de Pilar Fernández de la Mora que había participado en los concursos del año anterior sin obtener ningún reconocimiento. El jurado decidió remediar la situación injusta de la que había sido víctima María Navarro, y le concedió el diploma de honor correspondiente al concurso anterior de 1916<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> Acta del claustro del 19-XI-1916. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>273</sup> “[...] Dándose por terminadas las oposiciones el Presidente levanta la sesión retirándose el Tribunal a deliberar y adjudicando los premios siguientes:

Diplomas de primera clase. María Luisa Soriano y Alba, ocho votos. José Ruiz Sanz, ocho votos. María Ana Leo Pérez, ocho votos. Enriqueta Carbonell Sempere, ocho votos. Cecilia Santonja y Rosales, siete votos.

Accésit. Carlos Ferro y Cuervo, unanimidad.

El Ilmo Sr. Director general de Bellas Artes de acuerdo con lo solicitado por el Jurado calificador de estos concursos, acordó conceder dos Premios de Honor, uno a la Srta. Dulce María Serret Danger como alumna del curso presente, y otro a la Srta. María Navarro y Martínez concursante del año pasado y en concepto de mejora de premio. Este acuerdo fue tomado por unanimidad en atención a los brillantísimos ejercicios de ambas señoritas [...]”. Acta de las oposiciones a premios de la asignatura de piano celebradas el 28 de junio de 1917. *Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1916-1917. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

El profesor del conservatorio Conrado del Campo comenta en la revista musical *Música Álbum* los excelentes ejercicios interpretados por ambas pianistas.

“[...] No menos brillante que el de violín, fue el resultado de los concursos de piano. Cuenta nuestro Conservatorio con un grupo de admirables artistas al frente de esta enseñanza y cuyas doctrinas y consejos, inspirados siempre en un alto concepto estético, han permitido crear un núcleo de jóvenes pianistas cuyos brillantes triunfos en España y fuera de España son harto conocidos. [...]

Sí diré que no hubo un solo ejercicio que no respondiera a una rigurosa y artística preparación, destacándose entre ellos el de la señorita Dulce María Serret, artista aunque muy joven ya formada, en plenitud de facultades, dotada de un delicado sentimiento y de un exquisito gusto en el decir que cautiva y sugestionan; el de la señorita María Navarro, admirable de justeza y ponderación de matices y contrastes, reflejo de un estudio previo realizado a conciencia, y el del Sr. Ruiz Sanz, sobrio, sentido, de un arte noblemente encauzado [...]<sup>274</sup>.

María Navarro y Dulce María Serret fueron las representantes de los alumnos de piano que participaron en la ceremonia de distribución de premios celebrada el 22 de noviembre de 1917. María Navarro interpretó para la ocasión la *Balada en Fa mayor* de Chopin y el *Estudio en forma de vals* de Saint-Saëns. Dulce María Serret participó en la sesión con la interpretación de la *Balada en La bemol* de Chopin y el *Vals Mephisto* de Liszt. Tras la obtención del primer premio de piano Dulce María Serret inició una brillante carrera interpretativa que la convertiría en una de las pianistas más relevantes de Cuba.

Dulce María Serret Danger había nacido en Santiago de Cuba en 1900. Allí había comenzado sus estudios cuando tan solo tenía siete años de edad, para posteriormente continuar su formación en el Conservatorio Nacional de La Habana bajo el magisterio de Huber de Blank. Vistas sus grandes condiciones, los socios de la Academia de Bellas Artes lograron una pensión del Ayuntamiento de la Habana para proseguir sus estudios en el extranjero. La pianista ingresó en la clase de Tragó a los quince años de edad, logrando aprobar en tan sólo dos años los ocho cursos de la carrera y consiguiendo el mencionado diploma de honor en 1917. Comenzó entonces una gira de conciertos por diversos escenarios madrileños como el Teatro Español, la Academia de Bellas Artes, o el salón de gala del Teatro Real, donde ofreció un concierto en la primavera de 1919. Los periódicos madrileños realizan críticas muy favorables sobre esta actuación, destacando su dominio del mecanismo y su especial calidad de sonido.

---

<sup>274</sup> Campo, Conrado del: “Los Concursos a Premios del Conservatorio”, *Música Álbum*, nº 15, 1-VIII-1917, pp. 4-5

“[...] Muy emocionada se sentó al piano, y ejecutó magistralmente una sonata de Beethoven, que terminó entre grandes aplausos; la gran fantasía de Schubert-Liszt, que, a pesar de sus inmensas dificultades, interpretó con absoluto dominio del teclado; “Triana”, de Albéniz; un preludio y estudio de Chopin y el vals “Mephisto”, de Liszt; fueron otros tantos triunfos para la genial pianista, gloria del arte cubano, y muy en breve del mundo musical. Las últimas notas del mencionado vals se confundieron con una salva de aplausos, que obligaron a Dulce María Serret a volver al piano para deleitar a su entusiasta auditorio con un vals de Chopin [...]”<sup>275</sup>.

“[...] El programa ejecutado por la señorita Serret era un programa serio, de difícil ejecución y digno realmente de un concertista que se propone hacer arte de verdad, sin oropeles ni efectismos.

Es una pianista que posee un mecanismo irreprochable, sabe dar a cada obra el carácter adecuado y acierta siempre en los matices y colorido. Es brillante, apasionada y delicadamente expresiva [...]”<sup>276</sup>.

Su éxito en Madrid la animó a ofrecer nuevos conciertos por otros auditorios de la geografía española como el Salón Aeolian de Barcelona o el Teatro Campoamor de Oviedo.

“TEATRO CAMPOAMOR  
SALÓN DE GALA  
El lunes 5 de Mayo de 1919  
A las SEIS de la tarde (Hora oficial)  
GRAN CONCIERTO DE PIANO  
Por la señorita  
DULCE MARÍA SERRET

PRIMERA PARTE

Variaciones op. 35                      PAGANINI-BRAHMS  
Sonata “La Aurora”                      BEETHOVEN  
Allegro con brio-Introducción-Rondo

SEGUNDA PARTE

Gran fantasía                              SCHUBERT-LISZT  
Allegro ma non troppo-Adagio-Presto-Finale

TERCERA PARTE

Triana                                        ALBÉNIZ  
Preludio  
Estudio                                        CHOPIN  
Mephisto, vals                              LISZT

BILLETE PERSONAL, 6 PESETAS

NOTA: Desde este día se venden billetes en la Contaduría de este Teatro, de tres a seis de la tarde.

Imp. Ducazcal, Calle de la amnistía 3”<sup>277</sup>.

La pianista también actuó en otros escenarios del Principado, ya que solía pasar los veranos en la localidad asturiana de Colombres. Así lo demuestran los conciertos que

<sup>275</sup> Crítica del periódico *La Acción*, recogida por el semanario asturiano *El Oriente de Asturias*, año XXXV, nº 1777, 17-V-1919

<sup>276</sup> Crítica del periódico *El Liberal*, recogida por el semanario asturiano *El Oriente de Asturias*, año XXXV, nº 1777, 17-V-1919

<sup>277</sup> Programa del concierto de Dulce María Serret en el Teatro Campoamor

celebró en los veranos de 1917, 1918, 1919 y 1920 en el Casino de Llanes<sup>278</sup>, de los que se ha conservado el siguiente programa<sup>279</sup>.

**Casino de Llanes**

GRAN CONCIERTO DE PIANO  
POR LA SEÑORITA

**DULCE MARÍA SERRET**

PENSIONADA POR EL AYUNTAMIENTO DE LA HABANA. PREMIO DE HONOR DEL CONSERVATORIO DE MADRID.  
1920

Jueves, 21 de Octubre.  
A LAS SEIS Y MEDIA DE LA TARDE.

---

**PROGRAMA**

PRIMERA PARTE

Gran Fuga. . . . . **Bach.**  
 Firs de Ballet. . . . . **Gluck-S. Saen.**  
 Variaciones. . . . . **Paganini-Brahms.**

SEGUNDA PARTE

CARNAVAL (Op. 9). . . . . **Schumann.**  
 Prólogo.—Pierrot.—Friequin.—Vals noble.—Eusebius.—Florestán.—Coqueta.—Réplica.—Mariposas.—ASCH. SCHA: Letras que bailan.—Chiarina.—Chopin.—Estrella.—Reconocimiento.—Pantalón y Colombina.—Vals alemán: Paganini.—Declaración.—Paseo.—Pausa.—Marcha de la Cofradía de David contra los Filisteos.

TERCERA PARTE

Balada. . . . . **Chopin.**  
 Preludio. . . . . **Liszt.**  
 La Campanella. . . . . **Anselmo del Valle.**  
 Rapsodia Española. . . . .

DESCANSOS DE 15 MINUTOS

En 1920 consiguió de nuevo una beca del Ayuntamiento de La Habana para perfeccionar sus estudios en París bajo la dirección de Risler. Tras ofrecer diversos recitales en Francia regresó a su país en 1926. Allí fundaría el Conservatorio de Música de Oriente de Santiago de Cuba, establecimiento donde iniciaría su labor pedagógica. También sería la promotora de la creación de varias entidades musicales cubanas como

<sup>278</sup> “[...] Con fuego, en verdad, interpretó el Allegro con fuoco, op. 10 de Chopin; fue aquello un torbellino de inflamadas notas, arrastradas por vientos de tempestad. En la balada del mismo autor, hirió las fibras sentimentales de los oyentes.

El estudio de Paganini, con variaciones de Brahms, fue una exhibición cumplida de su portentosa técnica. En la fantasía de Schubert transcrita por Liszt, lo que vale tanto como decir recargado de difícilísimos pasajes por el numen inquieto del pianista húngaro, el genio de Dulce María se puso frente a frente de las eminencias del piano, que en el mundo son y han sido.

Después de aquellas obras, anunciadas previamente por la artista, prolongó ésta su recital, con deliciosos aires cubanos y españoles, hasta que al ejecutar una polonesa de Chopin, haciendo gala de su limpidez y sentimiento, hirióse un dedo con el borde de una tecla, sin más graves consecuencias, que la muy sensible para el público, de suspender bruscamente el concierto [...]. Gavito, Félix: “En el Casino. Un concierto excepcional”, *El Oriente de Asturias*, año XXXIII, nº 1688, 6-X-1917

“[...] Las Variaciones en do menor, de Beethoven; la colosal Fantasía, de Schubert-Liszt, la Balada, Estudio y Valse, de Chopin; Triana, la admirable producción de Albéniz, y el genial Mephisto de Liszt, obtuvieron una interpretación irreprochable... No hallo otra palabra más expresiva; ¡irreprochable!, es decir, que no pueden tocarse mejor esas partituras, ¡Qué programa, y de memoria ejecutado!... ¡Qué primores de digitación, de sentimiento, de intensidad dramática, de matices variadísimos... [...].” M. “En el Casino. Un gran concierto”, *El Oriente de Asturias*, año XXXIV, nº 1736, 7-IX-1918

<sup>279</sup> Programa propiedad de Pilar Junco Quintana

la Sociedad Coral, la Orquesta Filarmónica de Cuba y la Sociedad Filarmónica de Oriente. En Cuba formó a importantes músicos entre los que destacan el compositor Harold Gramatges y el pianista Silvio Rodríguez Cárdenas<sup>280</sup>.

La aprobación del reglamento del 25 de agosto de 1917 introdujo importantes modificaciones en el funcionamiento del Conservatorio. La nueva legislación trataba de dar solución a antiguas reivindicaciones como la mejora de la situación del profesorado supernumerario, o la regularización de las clases particulares. El reglamento prohibía a los profesores del centro impartir clases particulares de las materias que luego debían examinar; sin embargo esta normativa no fue siempre respetada por los docentes. El reglamento también implantó varias novedades en la celebración de los concursos. Con la nueva legislación se permitía la participación de los alumnos libres, y se modificaba la tipología y número de los premios concedidos. Hasta la fecha el jurado de los premios había tenido la posibilidad de otorgar un diploma de honor y cinco de primera clase para los alumnos oficiales de una asignatura. La nueva legislación suprimía el diploma de honor y concedía únicamente cinco diplomas de primera clase, a los que ahora concurrían tanto alumnos oficiales como libres. Bretón expresó su disconformidad con este punto del reglamento en su discurso con motivo de la festividad de Santa Cecilia.

“[...] Hay que considerar que antes contábamos con un Diploma de Honor y cinco de Primera clase para los alumnos oficiales en dicha asignatura; que el de Honor ha sido suprimido sin compensarlo con otro de Primera, quedando, pues reducidos a cinco, y que ahora concurren alumnos libres, sin aumentar las anheladas recompensas, muchas veces merecidas. [...] Yo me precio de ser un enamorado de la justicia, y declaro que en los últimos Concursos de Piano, al apreciar los méritos de los alumnos, me pareció injusto no poder votar más diplomas de primera clase, por el límite establecido [...]”<sup>281</sup>.

La reforma del reglamento de los concursos comenzó a aplicarse en el año académico 1918-1919. Uno de los alumnos libres galardonados con un diploma de primera clase fue Eduardo del Pueyo<sup>282</sup>, pianista aragonés que se convertiría en uno de los principales concertistas y pedagogos del piano en el siglo XX. En el curso siguiente

---

<sup>280</sup> Casanova Oliva, Ana V.: “Dulce María Serret Danger”, *DMEH*, Vol IX, Madrid, SGAE, 1999, p. 964

<sup>281</sup> Discurso de Tomás Bretón recogido en la *Memoria del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1918-1919*, Madrid, Imp. Hijo de Gaisse, 1919, p. 10

<sup>282</sup> Después de obtener el Primer Premio del Conservatorio de Madrid, estudió en París con Raoul Laparra y Basch van Graveoer. Perfeccionaría sus estudios de composición y pedagogía pianística con Marie Jaëll, discípula de Liszt, y en 1947 fue nombrado profesor del Conservatorio de Bruselas. Realizó la interpretación de la obra integral para piano de Beethoven, Albéniz, Granados y Debussy. Pérez Gutiérrez, Mariano: “Eduardo del Pueyo”, *DMEH*, Vol VIII, Madrid, SGAE, 1999, p. 993



obtendría el mismo galardón por unanimidad la discípula de Tragó, María del Pilar Torregrosa, que interpretaría en la ceremonia de distribución de premios del 22 de noviembre de 1920 dos obras de Liszt, el *Sueño de amor* y la tarantela *Venecia e Napoli*.

Durante la segunda etapa de dirección de Tomás Bretón se produjo una importante renovación del profesorado de piano. A la llegada al claustro de Manuel Fernández Alberdi en 1914, siguieron importantes incorporaciones. José Cubiles fue nombrado profesor supernumerario de piano en 1916, cuando contaba sólo 21 años. Bretón le dedicó grandes elogios en la sesión de su incorporación al claustro de profesores, destacando las brillantes oposiciones que había realizado el joven pianista. También en 1916 se produce la jubilación de Felipe Espino, profesor de acompañamiento al piano. Su vacante es cubierta de manera interina por Gloria Keller y posteriormente será impartida por José María Guervós y Mira, quien será designado profesor numerario de la asignatura. Un año más tarde se jubila Manuel Fernández Grajal, decano de los profesores de piano. Su cese en las tareas docentes causa un gran pesar en el claustro, ya que Fernández Grajal había ejercido la enseñanza en el conservatorio durante más de 40 años. Su plaza de profesor numerario será ocupada por Joaquín Larregla, quien había desempeñado hasta la fecha la enseñanza de conjunto vocal.

En 1918 se produce la jubilación del profesor de violoncello Víctor de Mirecki, tras haber ejercido la enseñanza durante cuarenta y cinco años. La ausencia de Mirecki convierte a Tragó en el profesor de más antigüedad del centro; y como decano de los miembros del claustro, deberá sustituir al director en sus funciones durante las ausencias de éste. También se jubilarán en 1918 los profesores supernumerarios de piano Natalia del Cerro y Robustiano Montalbán. Bretón les dedicará sentidas palabras en su discurso anual, ensalzando la contribución de Robustiano Montabán a la creación de obras didácticas para piano.

“[...] Juzgo innecesario ensalzar el mérito de los citados señores profesores, porque ya va, si modesta, justamente adjetivado. Sólo añadiré que el Sr. Montalbán, además de su constante labor en la enseñanza del Piano, enriqueció la didáctica de ese instrumento con obras de valor indudable, así como los *cantos infantiles*, con una colección interesantísima [...]”<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> Discurso de Tomás Bretón recogido en la *Memoria del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1919-1920*, Madrid, Imp. Gaisse, 1920, p. 6

Este será el último discurso que pronuncie Bretón como director del conservatorio, ya que había llegado el momento de la jubilación del compositor salmantino. El 25 de enero de 1921, Tomás Bretón se despide de sus compañeros de claustro con una emotiva carta en la que expresa su testimonio de gratitud a sus colegas, por el apoyo recibido durante sus años de dirección. Con la jubilación de Bretón finalizaba una etapa directiva de casi 20 años, para dar paso a un nuevo periodo en el que el conservatorio estaría dirigido por el profesor de violín Antonio Fernández Bordas.

### **9.2.7. La labor docente (de José Tragó) durante la segunda etapa de dirección de Antonio Fernández Bordas (1921-1928). La jubilación.**

Antonio Fernández Bordas fue el encargado de ocupar la dirección del Conservatorio de Madrid durante los últimos años docentes de José Tragó. Su nombramiento había contado con el apoyo del profesorado, quienes lo habían propuesto por unanimidad para el cargo. De esta manera se respetaban los deseos del claustro de tener como director a un profesor del centro; a la vez que se cumplía lo determinado en la nueva legislación gubernamental: “El gobierno y representación del Conservatorio estará a cargo de un director nombrado por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes a propuesta del Claustro, debiendo recaer este nombramiento en uno de los Profesores numerarios de dicho Centro docente”<sup>284</sup>.

Fernández Bordas tomó posesión de su cargo el 14 de febrero de 1921 en una sesión extraordinaria del claustro presidida por el director general de Bellas Artes. En su discurso, Fernández Bordas prometía hacer todo lo posible a favor de la enseñanza en el conservatorio y recabar el apoyo oficial necesario para los alumnos que terminasen sus estudios en el centro<sup>285</sup>. Se iniciaba así un largo periodo directivo de casi dos décadas, que finalizaría con la jubilación de Bordas en 1940.

---

<sup>284</sup> Real Decreto del 16 de abril de 1920. Copiado en el acta del claustro del 25-I-1921. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>285</sup> “[...] Dirigió al Claustro un afectuoso saludo prometiendo emplear el esfuerzo de su inteligencia a favor de las enseñanzas del Conservatorio, donde, “bien puede afirmarse-dijo-que en el cumplimiento de sus deberes rivalizan tanto los profesores como los alumnos”; anunció el propósito de recabar el auxilio oficial para el momento de terminar estos últimos la carrera; y después de dejar consignado el proyecto de organizar un homenaje en honor del egregio D. Tomás Bretón, homenaje que se propone sea digno de los grandes merecimientos de tan ilustre Maestro, terminó rogando a todos que no viesen en él sino al antiguo compañero cuyo galardón más preciado había de ser el merecer, siempre el cariño de todos los profesores [...]”. Acta del claustro del 14-II-1921. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

El cumplimiento de los propósitos con los que el nuevo director iniciaba su mandato, fue una labor de gran dificultad. El periodo directivo de Bordás estuvo marcado por diversos cambios gubernamentales a los que el conservatorio tuvo que adaptarse. Bordás logró permanecer en la dirección durante los últimos años del régimen constitucional de Alfonso XIII, la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la Segunda República (1931-1936), la Guerra Civil (1936-1939) y los primeros años de la Dictadura de Franco.

Sin embargo, la gran inestabilidad política de este periodo no fue la mayor dificultad a la que hubo de hacer frente el conservatorio. El 14 de noviembre de 1925, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dictaba una Real Orden en la que por el estado de ruina en que se encontraba el edificio del Teatro Real, ocupado en parte por el Conservatorio, se ordenaba la suspensión de las clases. Esta orden dejó desprovisto al conservatorio de un edificio en el que impartir las clases, por lo se tomó la determinación de celebrarlas donde se pudiera. Unos profesores las dieron en sus propios domicilios y otros en establecimientos cedidos por entidades particulares. La dramática situación obligó a distribuir las clases del conservatorio en siete locales madrileños: la Casa Aeolian, el establecimiento de Unión Musical Española, la Casa Campos, la Casa Fuentes, el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, la Escuela Superior de Pintura y un local en la calle Pontejos; celebrándose los ejercicios públicos de oposiciones y concursos en el edificio del Teatro Cómico. El problema persiste hasta el año 1933, fecha en que el Conservatorio logró establecerse en el Edificio de la Congregación de los Luises de la calle Zorrilla. No obstante, esta solución fue de carácter transitorio, ya que el conservatorio no volvería a tener una ubicación estable hasta su regreso al Teatro Real en 1966.

Las difíciles circunstancias que rodearon el periodo directivo de Fernández Bordás, no fueron impedimento para que José Tragó continuase ejerciendo su actividad docente. Varios de sus alumnos destacaron en los concursos de estos años. En el curso 1920-1921, Eloisa Carrascosa Martín obtuvo un Diploma de Primera Clase en los concursos de piano, que en aquella edición tenían como obra de interpretación obligada el Primer tiempo de la tercera Sonata en *si menor* op. 58 de Chopin. La alumna actuó meses más tarde en la ceremonia de distribución de premios del día de Santa Cecilia,

interpretando el *Estudio* de Liszt *En el bosque*, y *El Pelele* de Goyescas de Granados. En la misma ceremonia intervinieron también dos alumnas de Pilar Fernández de la Mora, distinguidas igualmente con el Diploma de Primera Clase, que interpretaron a dúo los *Valses románticos para dos pianos* de Chabrier.

En el curso 1922-1923 van a obtener el Diploma de Primera Clase de piano las alumnas de Tragó, María Álvarez Somohano y Mercedes Bevia. Ésta última actuará en la distribución de premios del 22 de noviembre de 1923 interpretando el *Nocturno* de Liszt *Sueño de amor* y la *Rapsodia húngara n.º 10* del mismo autor. Durante esta ceremonia, Antonio Fernández Bordas menciona con satisfacción en su discurso, la progresiva mejora del nivel de preparación del alumnado y de los resultados académicos. El director destaca la paulatina disminución de premios y calificaciones altas, agradeciendo al profesorado su contribución en la solución de esta antigua problemática.

“[...] Así podemos observar que, de año en año, lo mismo los exámenes que los concursos verificados en el Conservatorio, alcanzan un más alto nivel. Reina en los tribunales un espíritu de selección que se traduce en una consoladora disminución de premios y altas calificaciones. Por su parte, el alumnado, en general, ya no fia su éxito al favor y viene preparado para someterse a cuantas pruebas fuere preciso sufrir. Vamos, pues, por camino seguro y con rapidez, a la consecución de nuestros ideales, que no son otros que la formación de músicos [...]”<sup>286</sup>.

Uno de los participantes en la distribución de premios del año 1924 es Javier Alfonso Hernán (1904-1988). Este pianista y compositor madrileño fue uno de los alumnos más destacados de Tragó durante sus últimos años de docencia. Javier Alfonso obtuvo el Diploma de Primera Clase en los concursos de 1924, galardón que le otorgó un jurado compuesto por Antonio Fernández Bordas, Pedro Fontanilla, Benito García de la Parra, Saturnino Sainz y Julio Gómez. En 1925 obtuvo el primer premio de armonía, disciplina en la que tuvo como maestro a Bartolomé Pérez Casas. Completaría su formación musical en Madrid como alumno de composición de Conrado del Campo; y más adelante se trasladaría a París para ampliar sus conocimientos pianísticos en la Escuela Normal con Cortot.

---

<sup>286</sup> Discurso de Antonio Fernández Bodas recogido en el *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1922-1923*, Madrid, Imp. Gaisse, 1923, p. 13

Javier Alfonso desarrolló una brillante carrera interpretativa, obteniendo el Premio Nacional de Piano en 1940 y de Musicología en 1946 por su trabajo *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. También hizo importantes aportaciones como compositor y como crítico musical de diarios como *Arriba o ABC*<sup>287</sup>. En 1949 comenzó a ejercer la docencia como profesor auxiliar de piano del Conservatorio de Madrid, siendo nombrado catedrático en 1954. Javier Alfonso continuaría su actividad pedagógica en este centro hasta 1974, fecha de su jubilación.

Javier Alfonso sería el último de los discípulos de Tragó que actuaría en la sesión de distribución de premios del día de Santa Cecilia. En noviembre de 1925, ante la orden de clausura del Teatro Real, la dirección del conservatorio decidió suspender la ceremonia, situación que se prolongaría a lo largo de varios cursos. En la Memoria del curso escolar 1924-1925 figura una carta en la que la dirección del centro lamenta y explica los motivos que han determinado la suspensión de la tradicional celebración.

“Medidas de precaución relacionadas con la inseguridad que, a juicio de los técnicos, ofrece el edificio que ocupa nuestro Conservatorio, han decidido al Gobierno de S. M. a clausurar este Centro de enseñanza musical y a suspender, por falta de local adecuado, la fiesta que con ocasión de la distribución de premios se venía celebrando el 22 de Noviembre, día de Santa Cecilia, excelsa Patrona de la Música. No es la primera vez que este Instituto artístico se ve precisado a suprimir acto tan simpático, pues con motivo de una pestífera epidemia que en el año 1918 invadió gran parte de la Península, la Dirección General de Sanidad acordó el cierre de todos los Centros docentes de Madrid, impidiendo entonces, como ahora, aunque fundado en causas diferentes, la celebración en este Conservatorio del referido acto, en el que los alumnos más aventajados reciben de manos de la Superioridad los premios a que por su aplicación y talento se hicieron acreedores en reñido concurso [...]”<sup>288</sup>.

Durante estos años la docencia del piano va a continuar impartiendo por cinco profesores numerarios y varios profesores supernumerarios. A principios de los años 20 ejercen la cátedra de piano por orden de antigüedad José Tragó, Pilar Fernández de la Mora, José González de la Oliva, Joaquín Larregla y Manuel Fernández Alberdi. A estos nombres debemos añadir el de José María Guervós, que continúa como profesor de acompañamiento al piano; y el de los profesores supernumerarios de piano que enseñan en los primeros cursos de la enseñanza de piano como los hermanos Andrés y Venancio Monge, Enriqueta Dutrieu, María Peñalver, Saturnino Sainz, Sofia Salgado,

---

<sup>287</sup> Pérez Gutiérrez, Mariano: “Javier Alfonso Hernán”, *DMEH*, Vol I, Madrid, SGAE, 1999, p. 268

<sup>288</sup> Comunicado de la dirección del centro recogido en el *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso escolar 1924-1925*, Madrid, Imp. Gaisse, 1925

María Dolores Rodríguez, Dolores Casanova, Antonio Cardona, José Robles y Antonio José Cubiles.

El 10 de agosto de 1925 fallece el profesor numerario de piano José González de la Oliva. Su vacante es ocupada por José Cubiles, quien hasta el momento había desempeñado la labor de profesor supernumerario. José Cubiles es nombrado profesor numerario de piano el 5 de mayo de 1926. El pianista discípulo de Pilar Fernández de la Mora realizaría una importante labor docente en el conservatorio, centro del que llegaría a ser director en 1962. Cubiles demostró una gran implicación en la mejora de la formación de los alumnos del centro. Prueba de ello fue su participación en varias de las funciones que realizó el conservatorio en los años anteriores al cierre del Teatro Real. Durante 1923 Cubiles ofrece un ciclo de nueve conferencias concierto junto al crítico de arte Marice Coindreau. Las conferencias se titulaban “Algunos aspectos de la música francesa contemporánea”, y en ellas Cubiles interpretó ejemplos de prácticamente toda la música francesa, desde los clavecinistas hasta el Grupo de los Seis. Conrado del Campo y Rogelio Villar fueron otros profesores que realizaron importantes actividades en el centro durante estos años. Conrado del Campo se ocupó de la Cátedra de Composición, en sustitución de Amadeo Vives que había solicitado un periodo de excedencia. Rogelio Villar desde la clase de Música de Salón organizó diversos ejercicios escolares en los que participaron sus alumnos; y junto a Conrado del Campo realizó importantes aportaciones al *Anuario del Conservatorio*, donde ambos profesores publicaron interesantes estudios musicológicos.

El final de la década de los años 20 supone la conclusión de un importante periodo de la docencia pianística en el Conservatorio de Madrid. En estos años finalizan su actividad pedagógica José Tragó y Pilar Fernández de la Mora, creadores de las dos escuelas pianísticas más renombradas del conservatorio. José Tragó dejará la enseñanza con motivo de su jubilación en 1928. Un año más tarde, el 15 de agosto de 1929, fallece inesperadamente Pilar Fernández de la Mora, dejando al conservatorio huérfano de una de sus profesoras más prestigiosas.

El 25 de septiembre de 1928, José Tragó es jubilado como profesor del conservatorio tras cumplir en esa fecha la edad reglamentaria<sup>289</sup>. Se cierra así un largo periodo docente de 42 años, durante el cual Tragó impartió clases a cientos de alumnos oficiales en el Conservatorio. Sin embargo, su labor pedagógica no terminó con la jubilación, pues el pianista continuó impartiendo clases en su domicilio como profesor particular.

El prestigio profesional que José Tragó había adquirido como profesor era tan importante, que varios medios periodísticos le dedican artículos como homenaje. Uno de los más significativos es el realizado por Adolfo Salazar en el periódico *El Sol*. El crítico escribe un artículo con motivo de la jubilación del pianista, en el que resume los acontecimientos más relevantes de la biografía de Tragó y comenta su gran labor pedagógica. Para Salazar, Tragó integra la tercera generación de pianistas madrileños heredera de la primera generación de Pedro Albéniz, y de la segunda generación de Eduardo Compta, quien fuera el profesor de Tragó en el conservatorio madrileño. Salazar elogia la labor de Tragó como maestro de una cuarta generación de pianistas de la escuela madrileña, constituida por intérpretes tan prestigiosos como Aroca, Alberdi, Balsa, Parody o Carmen Pérez.

“[...] D. José Tragó y Arana, en efecto, decano de los profesores de piano en el Conservatorio Nacional, tiene, entre otros muchos, un honor que seguramente no consta en su hoja de servicios, pero que es uno de sus títulos más preclaros: el de haber sido el maestro de Manuel de Falla.

Pedrell y Tragó fueron los que en el Conservatorio madrileño dirigieron, uno en las vías de la composición, otro en el arte del piano, el talento, entonces en ciernes, de nuestro más grande compositor actual.

Sean estas líneas un saludo que le dirigimos en el momento en que nos descubrimos ante el paso del gran profesor a quien la ley pedagógico- administrativa ordena que descance en sus funciones. Pero ¿Se resignará el gran maestro a este descanso obligatorio y ministerial? Cuando se ejerce la enseñanza como Tragó la concibe: es decir, no como una profesión, sino como una forma de arte, no es fácil que los reglamentos pongan fin a una actividad que radica en la más honda fibra cordial.

---

<sup>289</sup> “Dirección General de Bellas Artes. Enseñanzas Artísticas

El Excmo. Sr. Ministro me comunica con esta fecha la Real Orden siguiente;

Ilmo. Sr. Cumpliendo en el día de hoy la edad reglamentaria para la jubilación el Catedrático numerario del Real Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte D. José Tragó y Arana;

S. M. el Rey (q.D.g) se ha servido declararle jubilado con el haber que por clasificación le corresponda.

Lo que traslado a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid 25 de Septiembre de 1928

(Firmado). El Director General

Sr. D. José Tragó Arana.= Catedrático del Real Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte”  
Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas. Subdirección General de Gestión de Clases Pasivas. Madrid

Porque Tragó que es uno de nuestros más grandes pianistas y que pudo circular por el Mundo en el carro de fuego de la virtuosidad, ha preferido renunciar a los aplausos de la muchedumbre, a fin de poder dedicarse a un menester mucho más hondo: el de hacer artistas. Los virtuosos transmiten su arte al público, que los paga en admiración. Maestros como Tragó transmiten su arte a la posteridad encarnándolo en sus discípulos. Aunque Tragó no hubiese tenido más discípulo que Falla, estaría ya recompensado; pero de sus aulas han salido, además, algunas de nuestras primeras figuras en el arte del teclado: Turina, otro de nuestros compositores más eminentes; Alberdi, compositor de gran valía, aunque su modestia reserve en secreto sus composiciones, y profesor de valor semejante; Aroca, uno de los más destacados entre los más jóvenes; Balsa, el profesor notabilísimo; y ese plantel de figuras femeninas, ornato de la profesión pianística: Julia Parody, María Servat, Carmen Pérez, Carmen Álvarez... La vista hecha por la Banda Municipal de Canarias ha hecho revivir recientemente, el nombre de Teobaldo Power, un músico que la generación actual seguramente desconoce, pero cuyo nombre llenó la mitad del siglo pasado. Tragó fue el sucesor de Power en la cátedra de piano que este desempeñaba, primero interinamente, en segunda vuelta a conquistar en oposiciones cuya brillantez ha dejado memoria. Menos conocen los jóvenes el nombre de Eduardo Compta, que fue el maestro de Tragó y que trajo en aquellos años, la influencia de la escuela de Bruselas. Power y Compta fueron también los maestros de Isaac Albéniz; pero éste se marcha luego a Bruselas a continuar sus estudios, mientras que Tragó prefiere el Conservatorio de París, donde ingresa en 1875. El famoso instituto francés contaba en aquella época con maestros como Prudent, Stephan Heller, Marmontel y Mathias. Cada uno de ellos dejó huellas de su estilo en un discípulo español: Prudent, en Guelbenzu; Stephan Heller, en Power; Marmontel, en Vidiella, el maestro catalán; Mathias en Tragó.

La escuela de D. Pedro Albéniz, de Compta y Mendizábal se renueva.

Desde que Albéniz el viejo escribió su método de piano, que fue el primero publicado en España, hasta los jóvenes pianistas actuales, han pasado tres generaciones: Albéniz, Compta, Tragó, y ahora, sus discípulos. [...]

Era entonces el año de 1886, si no me equivoco: no pasaron muchos más antes de que Tragó pensase que el medio más directo de vigorizar en España la corriente artística era, más que el de ilustrar auditores, el de hacer artistas. Su convencimiento se afianzaba a medida que su temperamento, inclinado a la mayor modestia, despegado de la vanagloria y de la vanidad de los éxitos que siguen al intérprete, máximo cuando éste es un “virtuoso” del tipo deslumbrador, le aconsejaba cambiar las tablas de la escena por las aulas docentes, por la enseñanza fervorosa, constante, paciente, llena de inteligencia y de comprensión de las cualidades del alumno, a fin de hacerse comprender mejor por él y de llegar más pronto, tanto a su cerebro como a su corazón. Cuarenta años de labor abnegada, de un entusiasmo callado, pero constante, mucho explican. ¿Se dará por aludido Tragó con ese toque de retirada que le trompetean desde el ministerio? Más bien creo que Tragó es de los que seguirán enseñando, modelando pianistas, hasta que sean otras trompetas las que le hagan señas. En él, la enseñanza ha sido un arte; pero ha sido también una forma de amor, y estas cualidades sólo desaparecen con el hombre”<sup>290</sup>.

Otro de sus alumnos más reconocidos, Joaquín Turina, dedica en *El Debate* emotivas palabras a la labor pedagógica de su querido profesor. En él destaca la preocupación de Tragó por inculcar en sus discípulos el gusto por una interpretación que huya de efectismos gratuitos, y respete la verdadera idea musical de la obra.

“[...] Después, Tragó sucedió a Power en la cátedra del Conservatorio, y puede decirse que, desde entonces, se ha dedicado, casi en absoluto, a la enseñanza del piano. Sin embargo, aunque alejado del público, ha hecho de su profesión un sacerdocio, reflejando su alma de artista en sus discípulos, grabando en ellos, por decirlo así, el estilo de su arte, la manera como él siente la interpretación de las obras, huyendo de los efectos de mal gusto y poniendo por encima de todo la musicalidad verdadera, el sentido lógico de la interpretación. Pero, además

---

<sup>290</sup> Salazar, Adolfo: “En la jubilación del maestro Tragó”, *El Sol*, nº 3509, 31-X-1928



del pianista, hay en Tragó el músico, que sigue con interés la evolución moderna del arte, que asiste puntualmente a los conciertos de nuestras Sociedades y sabe colocar en su verdadero sitio las diversas tendencias que se entrecruzan y luchan en el nada tranquilo campo de la música. Sus conceptos y opiniones son siempre interesantísimos, sin que aparezcan nunca las afirmaciones fosilizadas tan propias de los Conservatorios, ni tampoco las ideas demoleadoras de los exaltados en arte [...]<sup>291</sup>.

El fallecimiento de Pilar Fernández de la Mora en agosto de 1929, produce un profundo pesar en los miembros del conservatorio. La trayectoria profesional de Pilar Fernández de la Mora guardaba un cierto paralelismo con la de José Tragó. Ambos músicos habían perfeccionado sus estudios en el Conservatorio de París y habían alcanzado un importante prestigio como intérpretes, tocando en las agrupaciones musicales madrileñas más relevantes de la época como la Sociedad de Conciertos o la Sociedad de Cuartetos. Los dos pianistas habían sacrificado su prometedora carrera virtuosística para dedicarse a la enseñanza en el Conservatorio de Madrid. Rogelio Villar, compañero de ambos en el conservatorio, recuerda algunos de los aspectos biográficos de Pilar Fernández de la Mora en el artículo que escribió con motivo de su fallecimiento.

“[...] Pilar nació en Sevilla en la época en que su madre era dama de la Corte. La Reina Isabel la apadrina, comenzando su vida artística como niña prodigio. Sus primeras lecciones las recibe de Oscar de la Cinna, discípulo de Czerny. La Reina Isabel la presenta en Palacio y anima sus conciertos. Monasterio la da a conocer en la Sociedad de Cuartetos y con Guelbenzu continúa su educación musical. En Sevilla conoció a Rubinstein el grande, que la lleva a París, la presenta a Thomas, director del Conservatorio, en cuyo Centro trabaja con la célebre profesora de piano señora de Massart. Más tarde perfecciona sus estudios con Planté en la casa de Montmarsan del ilustre pianista francés y regresa a España. Da conciertos en la Sociedad que fundó Barbieri, dirigida entonces por Bretón (con quien estudió la armonía en ocasión de estar el ilustre maestro español en París de regreso de su pensión en Roma); acompaña a Sarasate en sus excursiones a Londres y Bruselas, e ingresa, después de brillantes oposiciones, en el Conservatorio. Desde este momento su vida se consagra por completo a la enseñanza con la eficacia por todos reconocida [...]<sup>292</sup>.

Rogelio Villar destaca también la labor que Pilar Fernández de la Mora realizó en la enseñanza del conservatorio durante más de treinta años junto a José Tragó. El crítico traza en su artículo algunos de los rasgos que caracterizaban la interpretación de los alumnos de esta profesora, y menciona a algunos de sus discípulos más destacados.

“[...] Decir que los alumnos de la Mora se distinguían en los concursos a premios no es menospreciar el trabajo meritorio de otros profesores. La preparación persistente enérgica y sin desmayos, cuyo resultado era una técnica segura, un juego brillante, un no se qué especialísimo

---

<sup>291</sup> Turina, Joaquín: “El maestro Tragó”, *El Debate*, año XVIII, nº 6048, 2-XII-1928, p. 4.

<sup>292</sup> Villar, Rogelio: “In memoriam. Pilar Fernández de la Mora 1867-1929”, *Boletín Musical*, año II, nº 18, agosto 1929, p. 5

hasta en la manera de presentarse, que daba al auditor la impresión de dominio de perfección; y que aunque la interpretación sea un arte personalísimo sujeto siempre a discusión, como el buen gusto era innato en la eminente profesora, sus alumnos no podían amanerar las obras con desplantes y latiguillos antiartísticos por un equivocado pretexto de personalidad; y si a esto se añade un empleo inteligente y artístico de los pedales, se tendrá una aproximada visión de la intensidad y el arte con que la Mora trabajaba y hacía trabajar a sus alumnos más aventajados. [...] Su paso por la vida no ha sido estéril. Deja un plantel de discípulos que la honran- entre los que se encuentran las hijas de las aristocráticas familias de Montellano, Güel, Bermejillo, Tovar y otras- de las que destacan con fuerte personalidad dos: José Cubiles y Antonio Lucas Moreno [...]"<sup>293</sup>.

Julio Gómez fue otro de los profesores del conservatorio que se sumó al homenaje a la pianista desde las columnas del *Boletín Musical* y de *El Liberal*, periódico este último en el que colaboraba asiduamente. El destacado crítico y compositor, dedicó en su artículo palabras de elogio hacia la labor que habían realizado al frente de las clases de piano Pilar Fernández de la Mora y José Tragó.

"[...] Por dicha para ella, y por gran fortuna para el arte español, Pilar Fernández de la Mora, llegó al profesorado en plena juventud y en pleno triunfo. Y tuvo el arte de hacer de su clase un hogar de entusiasmo, de salvador optimismo, de ardor de corazón. Durante treinta años ha compartido la enseñanza del piano con otro gran artista, José Tragó, hoy retirado por ciego mandato de la ley. Estas dos clases, de las que han salido los mejores pianistas españoles, han sido un honor para el Conservatorio; una de las pocas cosas que en este establecimiento han conservado incólume su prestigio a través de las vicisitudes que ha sufrido y lleva trazas de seguir sufriendo [...]"<sup>294</sup>.

Debemos destacar la labor de José Tragó y Pilar Fernández de la Mora como trasmisores a una nueva generación de intérpretes madrileños, de las características técnicas de las escuelas pianísticas en las que ellos se habían formado. Pilar Fernández de la Mora transmitió a sus discípulos las enseñanzas del pianista húngaro Oscar de la Cinna y también de dos representantes de la escuela francesa, Massart, su profesora en el conservatorio de París, y Teresa Carreño, una de las discípulas de Georges Mathias. José Tragó enseñó a sus alumnos los conceptos pianísticos aprendidos con Compta, heredero de la escuela de Bruselas, y de su profesor parisino Georges Mathias, discípulo de Kalkbrenner y Chopin. La mención de estos maestros nos muestra la gran influencia que tuvo en el conservatorio madrileño la escuela pianística francesa; no solo por la divulgación que hicieron de ella José Tragó y Pilar Fernández de la Mora, sino porque muchos de sus discípulos decidieron seguir los pasos de sus maestros y perfeccionar sus estudios en el conservatorio parisino.

---

<sup>293</sup> Villar, Rogelio: "In memoriam. Pilar Fernández de la Mora 1867-1929", *Boletín Musical*, año II, n° 18, agosto 1929, pp. 5-6

<sup>294</sup> Gómez, Julio: "Pilar Fernández de la Mora", *Boletín Musical*, año II, n° 19, septiembre y octubre de 1929, pp. 3-5

Con el cese de la actividad docente de José Tragó y Pilar Fernández de la Mora concluía la labor pedagógica de dos representantes de aquella tercera generación de pianistas españoles de la que hablaba Salazar en las columnas de *El Sol*. A partir de este momento serán los discípulos de ambos, representantes de una nueva cuarta generación, quienes prolonguen la labor de sus profesores. La escuela de Pilar Fernández de la Mora tendrá dos importantes continuadores en el conservatorio de Madrid: José Cubiles y Antonio Lucas Moreno. Ambos serán nombrados catedráticos de piano en 1926 y 1930 respectivamente.

Muchos serán los discípulos de Tragó que continúen el legado de su maestro en el Conservatorio de Madrid. Desde Manuel Fernández Alberdi, que coincidió con Tragó en el claustro de profesores durante catorce años; a otros discípulos que comenzaron su labor docente en años posteriores como Enrique Aroca (numerario en 1933), Julia Parody (numeraria en 1934), Pilar Torregrosa (supernumeraria en 1939), Francisco Fuster (numerario en 1944), o Javier Alfonso (numerario en 1951).

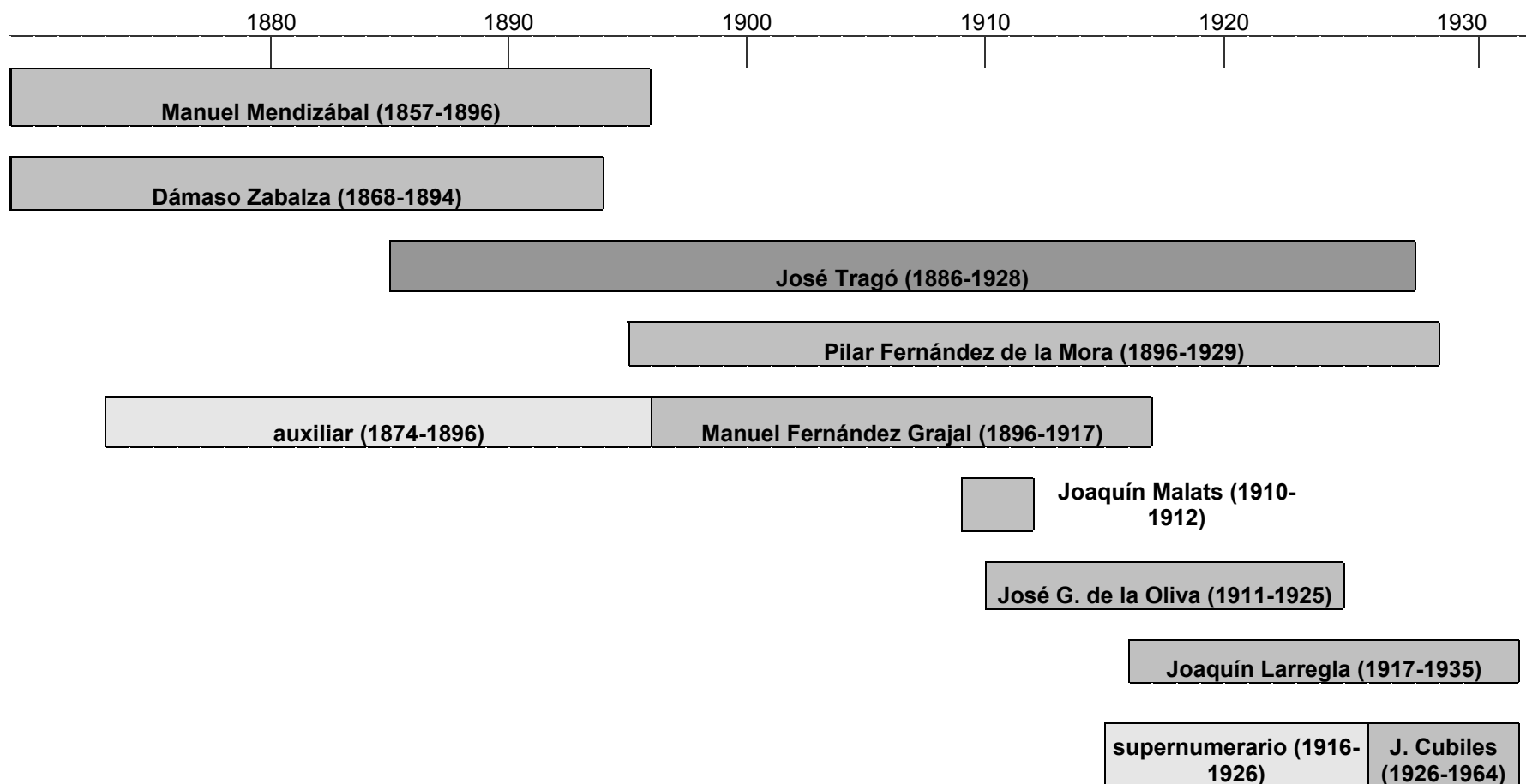
Exponemos a continuación dos tablas en las que figuran algunos de los discípulos más destacados de José Tragó, y los profesores numerarios de piano que formaron parte del claustro en la época docente del pianista madrileño.

### RELACIÓN DE LOS ALUMNOS MÁS DESTACADOS DE JOSÉ TRAGÓ

Nombre	Premios en el Conservatorio de Madrid	Ampliación de los estudios pianísticos en París	Actividad docente	Alumnos
M <sup>a</sup> Luisa Vega Ritter	Primer premio 1889			
Canuto Berea Rodrigo	Primer premio 1889			Pilar Castillo Pilar Cruz
Saturnino del Fresno Arroyo	Primer premio 1892	Alumno de Louis Diémer	Profesor de piano y director de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo	Eduardo Martínez Torner Teresa Prieto Purita de la Riva
José Balaguer Vallés	Primer premio 1896			Antonio Torrandell
Manuel de Falla Matheu	Primer premio 1899 Premio Ortiz y Cussó 1905			

María Cuellar Fuentes	Primer premio 1899			
Antonio Torrandell Jaume	Primer premio 1900	Alumno de Ricardo Viñes		
José Massot Planes	Primer premio 1900			
Joaquín Turina Pérez (alumno particular desde 1902 a 1904)		Alumno de Moszkowski		
Ermerinda Ferrari	Primer premio 1904 Premio Stela 1904			
José Balsa Galán	Primer premio 1904 Premio Erard 1904			Jesús García Leoz
Julia Parody Abad	Primer premio 1905 Premio Erard 1905	Alumna de Marmontel y Cortot. Segundo premio del Conservatorio de París en 1911	Profesora numeraria del Conservatorio de Madrid en 1934	Esteban Sánchez
Francisco Fuster Virto	Primer premio 1905 Premio Stela 1905		Profesor numerario del Conservatorio de Madrid en 1944	
Carmen Pérez García	Primer premio 1910 Premio Stela 1910 Premio Ortiz y Cussó 1910	Alumna de Delaborde y Staub. Primer premio del Conservatorio de París en 1914		
Enrique Aroca Aguado	Diploma de honor 1912	Alumno de Staub y Santiago Riera. Segundo accésit en 1915	Profesor numerario del Conservatorio de Madrid en 1933	Carmen Díez Martín. Profesora numeraria del Conservatorio de Madrid en 1962
Consuelo Llardent Ardiaca	Diploma de honor 1914			
Dulce María Serret Danger	Diploma de honor 1917	Alumna de Risler	Funda el Conservatorio de Música de Oriente de Santiago de Cuba	Silvio Rodríguez Cárdenas
María del Pilar Torregrosa	Diploma de primera clase 1920		Profesora del Conservatorio de Madrid. Supernumeraria interina en 1939 y auxiliar en 1945	
Javier Alfonso Hernán	Diploma de primera clase 1924	Alumno de Cortot	Profesor del Conservatorio de Madrid. Auxiliar en 1949. Numerario en 1954	

**PROFESORADO NUMERARIO DE PIANO DEL CONSERVATORIO DE MADRID DURANTE EL PERIODO DOCENTE DE JOSÉ TRAGÓ**



### 9.3. EL MAGISTERIO (DE JOSÉ TRAGÓ) EN MANUEL DE FALLA Y JOAQUÍN TURINA

El discípulo de Tragó que más trascendencia ha tenido en la música española ha sido Manuel de Falla. Este músico, nacido en Cádiz, se inicia en la música en su ciudad natal de la mano de la profesora Eloísa Galluzzo. Más adelante estudia con Alejandro Odero, y finalmente perfecciona sus conocimientos pianísticos con Enrique Broca. En la década de los noventa se traslada a Madrid para recibir lecciones de piano de José Tragó. Las clases que recibe en un principio son de carácter privado, por lo que Falla se presenta de manera libre a los exámenes del curso 1897-1898. En esta convocatoria se examina de los tres cursos de la asignatura de solfeo y de los cinco primeros cursos de piano, obteniendo en todos ellos la calificación de sobresaliente. Al año siguiente, en el curso 1898-1899, Falla se matricula oficial en la Escuela y de Música y Declamación en la clase de piano de Tragó. Se examina este año de sexto y séptimo de piano y obtiene de nuevo en ambos cursos, la calificación de sobresaliente<sup>295</sup>. Falla había logrado examinarse en dos convocatorias de todos los cursos de la carrera pianística, culminada con la concesión por unanimidad del Primer Premio de piano del Conservatorio de Madrid en 1899.

<sup>295</sup> “Conservatorio de Música y Declamación  
Certificación Académica. Curso 1909-1910. nº 78  
Don Sérvulo Calleja y González

Secretario del Conservatorio de Música y Declamación  
Certifico que D. Manuel María de los Dolores Falla y Matheu natural de Cádiz provincia de Cádiz, tiene hechos en este Conservatorio los estudios siguientes:

Asignaturas	Cursos	Calificación en los exámenes Ordinarios	Observaciones
Solfeo 1er año	1897 a 1898	Sobresaliente	Libre Junio
Solfeo 2º año	id id	Sobresaliente	id id
Solfeo 3er año	id id	Sobresaliente	id id
Piano 1er año	id id	Sobresaliente	id id
Piano 2º año	id id	Sobresaliente	id id
Piano 3er año	id id	Sobresaliente	id id
Piano 4º año	id id	Sobresaliente	id id
Piano 5º año	id id	Sobresaliente	id id
Piano 6º año	1898 a 1899	Sobresaliente	
Piano 7º año	id id	Sobresaliente	Primer Premio por unanimidad

[...] Y para que conste donde convenga al interesado y a su instancia, libro la presente de orden y con el Vº Bº del Ilmo. Sr. Comisario Regio de este Conservatorio y con el sello del mismo, en Madrid a seis de Abril de mil novecientos diez.

Vº Bº El Comisario Regio. T. Bretón El Secretario: Sérvulo Calleja”. Certificado académico de Manuel de Falla publicado en Franco, Enrique: *Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento 1876-1976*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1976, p. 21

“Alumnos 6º año. Nombre y Apellidos: Manuel Falla y Matheu. / Faltas a la clase y su causa: Pocas. / Aplicación: Mucha. / Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud: Muy buena disposición. / Censura del jurado: 6º y 7º Sobresaliente y pase a lectura. Firmado: Robustiano Montalbán, José Pinilla, José Tragó”<sup>296</sup>.

En el conservatorio madrileño Falla vivirá el proceso de reforma que se estaba llevando a cabo en el centro. Será testigo de la rivalidad que mantenían desde sus respectivas cátedras de piano Pilar Fernández de la Mora y José Tragó. Ambos maestros habían ganado del primer premio del conservatorio de París y en aquel momento atravesaban el cambio vocacional que suponía el paso de concertistas a profesores. José Tragó se referiría con estas palabras al Falla de aquellos tiempos, en una carta al pintor gaditano Salvador Viniegra: “Es un muchacho muy estudioso, muy concienzudo; de muy buenas condiciones artísticas y que seguramente le espera un porvenir muy lisonjero en nuestro difícil arte”<sup>297</sup>.

En la correspondencia que mantuvieron Falla y Tragó a lo largo de muchísimos años, encontramos algunas cartas escritas por el maestro durante los años en que Falla era discípulo suyo. Las cartas comienzan a materializarse a partir de 1897, fecha que Federico Sopena<sup>298</sup> señala como el año en que la familia Falla se instala definitivamente en Madrid. En esta correspondencia, Tragó responde a dudas planteadas por su alumno. La primera carta conservada de José Tragó a Manuel de Falla está fechada en julio de 1897. Su contenido resulta muy interesante ya que nos informa entre otros aspectos de los criterios que Tragó seguía para el uso del pedal. Tragó comenta a Falla algunas soluciones para conseguir la igualdad en la ejecución de un pasaje en “movimiento perpetuo”<sup>299</sup> de décimas en el que Falla encuentra problemas, muy característico del pianismo weberiano. Tragó menciona algunos estudios de Czerny y de Cramer que pueden ayudar a practicar esta dificultad mecánica, y aconseja los ejercicios de notas tenidas para lograr una igualdad entre los dedos y dar fuerza especialmente al primero y al cuarto.

“Sr. D. Manuel de Falla.

---

<sup>296</sup> Libro de Actas de exámenes, Escuela Nacional de Música y Declamación. Clase de piano (Sr. Tragó). [junio] 1899. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>297</sup> Carta de José Tragó a Salvador Viniegra, 17-XII-1899, mencionada en Suárez Pajares, Javier (ed.): *Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*. Madrid, SGAE, 1995, p. 23

<sup>298</sup> Sopena, Federico: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988, p. 26

<sup>299</sup> La expresión “movimiento perpetuo” (perpetuum mobile) se aplica en música a pasajes caracterizados por un continuo fluido de notas, generalmente en tiempo rápido.

Mi estimado amigo:

Mucho gusto he tenido en recibir su carta del 7 del corriente y voy a contestar aunque sea ligeramente a las preguntas que me hace.

Respecto del pedal habría mucho que hablar y es difícil de determinar así por carta el uso que de él debe y puede hacerse.

En París existe una obra titulada “Les pédales du Piano par Falkenberg”. Podría pedirla y enterarse algo, lo cual siempre es útil.

Algunas líneas generales sobre el pedal.

Se puede usar impunemente en los arpeggios, acordes, etc.

En las escalas hay que usarle poco y con mucho cuidado.

En las cromáticas nada.

En la parte alta del Piano (mano derecha) se puede usar el pedal más que en la parte media y los bajos, porque en la parte alta la acción de los apagadores es nula y ya no hay confusión.

Se puede usar en las notas que tiene un acento, *sf*, etc.

Se puede usar para ligar ciertas distancias que no abarcan las manos y que es preciso sostener.

En las frases cantábiles, apuntándole a tiempo, se debe usar casi constantemente, etc etc.

Para hacer iguales las décimas de la última página del movimiento perpetuo de Weber se pueden utilizar los ejercicios de octavas partidas. En los estudios de Czerny en octavas hay uno que creo que ya tocaba usted. En el primer cuaderno de los de Clementi hay otro también muy útil para el objeto. Está en mi bemol mayor. También puede usted hacer con la izquierda un ejercicio de décimas partidas y cromáticas. Es decir por las teclas blancas y negras. Todo esto es útil y es lo que ahora se me ocurre sobre el particular.

Me dice usted que después de haber trabajado con cuidado la mano derecha, deja de dar algunas notas, o que si las da no lo hace con la igualdad que desea.

Para la igualdad es preciso dar a cada dedo (sobre todo al 1.º y 4.º) la mayor fuerza posible y para que adquieran ésta no hay como las notas tenidas.

Sea usted todo lo minucioso que quiera, pero no busque tanto la perfección, pues ésta ya vendrá con el tiempo y el trabajo.

Cuando yo le oí en esta no observé que tuviera tanta desigualdad como usted supone.

El Allegro de S. Saëns puede dejarle para un poco más tarde, pues es difícil y algo original de mecanismo.

De los ejercicios de Mertke, puede ir mirando los siguientes. Página 43 hasta el n.º11 inclusive de la 56. Después página 14 ó a la 14 inclusive- y basta [...]

Mucho le agradezco visitase a la Srta. de Giménez en mi nombre.

Sin más por hoy, disponga como guste de su afectísimo amigo y seguro servidor que su mano besa

José Tragó

Madrid 15 de Julio 1897.

S/C = Calle de Recoletos = 19 = 2.<sup>00300</sup>.

En la siguiente carta Tragó comenta a Falla la manera en que debe emplear los matices, articulaciones y otras técnicas de expresión en la Arabesca y en el Carnaval de Viena de Schumann. Tragó hace hincapié en estudiar la interpretación de los acordes de manera ligada o independiente, en mantener una rigurosidad rítmica y en trabajar primeramente las obras de manera lenta y clara. El profesor hace referencia a autores de estudios para piano como Moscheles, Czerny o Kullak cuya obra considera apropiada para profundizar en el mecanismo del piano. Tragó considera también adecuadas para este fin algunas de las fugas de Bach y los ejercicios técnicos de Eduard Mertke. Por último aconseja a Falla que no use anillos ni otra clase de adornos que puedan entorpecer su aprendizaje del instrumento.

---

<sup>300</sup> Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694



“Madrid 25 de Noviembre de 1897

Sr. D. Manuel Falla.

Mi estimado amigo:

Recibí su apreciable carta de septiembre pasado y días pasados recibí la que me dirige con fecha de 20 del actual desde Puerto Real.

Me ha de dispensar no haya sido más puntual en contestarle, pero, aparte de mis bastantes ocupaciones, confieso que soy algo perezoso para escribir y de este modo transcurrió más tiempo del que debiera en contestarle: en fin, hoy la hago y trataré de satisfacer lo mejor que pueda las preguntas que me hace en su carta.

Respecto de la primera parte de la arabesca de Schumann no se me ocurre decirle más que lo siguiente: muy ligado; siempre piano y sólo alguna vez (pasajes ascendentes) un ligerísimo cres y volver después al dim; muy igual siempre y marcar ligeramente las notas de arriba: las del canto. La coda ha de ser sumamente piano y expresiva; como un sueño y muy poéticamente toda la pieza.

La primera parte del Carnaval de Viena exige un compás no muy vivo pero si una gran cuadratura en el ritmo. En la parte que tiene acordes ligados es necesario hacerlos muy claros y marcar algo las síncopas. Hay otro trozo en sol menor que exige graduar muy bien un gran cres y hacia el final del trozo hay una página de acordes distantes que es necesario separar bien los que son ligados de los que son sueltos.

En cuanto a lo demás, mucho ritmo y cierta sonoridad y grandeza en todo el tiempo: esto es todo lo que se me ocurre decirle, pues con hacer el trabajo despacio y con claridad es lo suficiente y además desde tan lejos no puedo decirle otra cosa.

En cuanto a los estudios no veo inconveniente en que trabaje algunos más de Moscheles y también que continúe por su orden los del concertista de Czerny, pues son excelentes (estos últimos) para el mecanismo.

Fugas de Bach puede trabajar (si no lo ha hecho ya) la 11.<sup>a</sup>, la 13.<sup>a</sup> la 15.<sup>a</sup>, 17.<sup>a</sup> etc. etc, y también puede seguir las octavas de Czerny.

Una vez terminadas éstas puede ver algún estudio de Kullak.

Los ejercicios de Mertke puede también continuarlos y muy especialmente los que tienen por objeto el paso del dedo pulgar.

No use usted ninguna clase de anillos ni otras zarandajas por el estilo. Yo hice atrocidades con mis manos cuando estudiaba mucho y hoy sufro las consecuencias en forma de dolores musculares, cansancio, etc. Es pues necesario hacer el trabajo ordenadamente para no aniquilarse y suprimir anillos y demás instrumentos de tortura que a la larga pueden traer fatales consecuencias.

Los anillos (de otra clase, por supuesto) están muy bien para lucirlos en los dedos y aún esos mismos estorban para tocar, aunque no tiene gran analogía con este caso le contaré lo que decía Schumann respecto del uso que se debía de hacer de los pianos mudos. Decía que no se debían usar en absoluto porque los mudos no enseñaban a hablar.

Sin más por hoy y deseándole le siente bien su estancia en Puerto Real, disponga como guste de su afectísimo amigo y seguro servidor

J. Tragó.

S/C = Calle de Recoletos = 19 = 2.<sup>o</sup>301.

Las dos cartas siguientes corresponden al año 1898. En la primera de ellas Tragó comunica a su alumno que ha extraviado su carta, lo que le impide responder a las dudas que planteaba en ella. En la segunda Tragó anima a Falla a que lleve a cabo su propósito de dedicarse a la enseñanza del piano. Cree que su discípulo tiene la preparación y las cualidades necesarias para esta tarea. Tragó valora especialmente el interés de Falla en conseguir un buen mecanismo, cualidad que Tragó considera la base de un buen pianista. Esta afirmación nos indica que la enseñanza de Tragó se basaba en

---

<sup>301</sup> *Ibidem.*

el trabajo técnico del instrumento, quizás dando prioridad al estudio del mecanismo digital en detrimento de otras corrientes pedagógicas más novedosas.

“Sr. D. Manuel Falla

Mi distinguido amigo: Cuatro palabras nada más para darle mil gracias por el delicado obsequio que tuvo la amabilidad de enviarme estas pascuas.

He buscado inútilmente su última carta para contestar a su contenido, la debo pues haber extraviado.

Si quiere que le dé algún consejo sobre alguna obra que esté estudiando, ha de molestarse en escribirme de nuevo, pues la carta, como le decía, se extravió y no recuerdo lo que en ella me decía.

Sin más por hoy, gracias de nuevo, y deseando se halle bien de salud, así como toda su familia, disponga como guste de su afectísimo y buen amigo

J. Tragó.

Madrid 14 Enero 1898.

S/C = Calle de Recoletos, 19 = 2.<sup>o</sup>302.

“Madrid de Junio 1898

Sr. D. Manuel Falla.

Mi distinguido y buen amigo: Hace tiempo que deseaba escribir a usted, pero dilatando el hacerlo un día para otro, no he encontrado momento hasta ahora en que cojo la pluma para contestar al punto más importante de su última carta: el que se refiere a la cuestión de la Enseñanza del Piano y a la decisión que usted me manifestaba de dedicarse a ella en Cádiz, preguntándome además mi opinión sobre el asunto.

Creo acertadísima su determinación y estoy seguro de que puede usted prestar grandes servicios a la enseñanza del difícil arte de tocar el piano en esa culta población.

Lo avanzado que usted se encuentra en el estudio de dicho instrumento; la conciencia que pone en cuanto a él se refiere y la escrupulosidad y gran cuidado que observa en todo lo que atañe al mecanismo (base de toda buena enseñanza y de todo buen pianista) son garantías más que suficientes para que toda persona que confíe en usted la educación de sus hijos no se vea defraudada en sus legítimas esperanzas. Es todo lo que se me ocurre sobre el particular.

Las obras que pensaba recomendarle son las siguientes: “Le manuel del élève” de Hortense Parent (librería Hachette. París- y el “Vade mecum” de Marmontel.

Son libros interesantes y en ellos encontrará consejos y observaciones que podrán serle útiles.

La notita de los honorarios de las lecciones son = 50 pesetas.

Sin más por hoy, salude a su familia en mi nombre y disponga de su buen amigo y afectísimo su servidor.

José Trago.

S/C = Calle de Recoletos = 19 = 2.<sup>o</sup>303.

La carta que a continuación exponemos data de 1899, año en el que Falla se examina en el conservatorio de Madrid y obtiene el primer premio. En ella Tragó da indicaciones a su discípulo sobre las obras que debe preparar para el examen. Le aconseja que practique los estudios de Kalkbrenner que contengan pasajes en *stacatto*, y considera que el repertorio estudiado por Falla hasta el momento es adecuado y suficiente para presentarse al examen. No obstante, le indica obras con las que puede ampliar su repertorio y su técnica pianística como la *fantasía en Fa sostenido menor op 28* de Mendelssohn. Esta obra contiene en su sección final un pasaje en movimiento

---

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

perpetuo al estilo de Weber que serviría a Falla para profundizar en su conocimiento del mecanismo pianístico.

“Madrid de Febrero 1899.

Amigo Falla: Ha de dispensarme ante todo mi falta de puntualidad en escribirle y en contestar a las amables cartas que de vez en cuando me dirige.

Hace días recibí una suya con fecha 28 de enero y voy a tratar de contestar lo mejor que sea posible a las preguntas que en ella me hace.

De Kalkbrenner puede usted trabajar todavía el n.º 17, el último (Tocata) y en general los que sean de Stacatto: de todos modos, para el examen tiene usted bastante con ocho.

De fugas tiene usted bastante.

En cuanto a los estudios de Cramer no se preocupe, pues no se exigen en el examen de 6.º año.

Veo que tiene estudiadas ya tres obras de bastante importancia. Después que termine el Concierto en si menor de Hummel puede mirar alguna otra y sería muy buena el final de la Fantasía en fa sostenido menor de Mendelssohn.

En el papelito manuscrito le indico la manera de ritmar los trinos del Concierto de Hummel. Se pueden hacer los trinos tomando las dos notas de abajo con la izquierda. Sin embargo, no habría inconveniente en tomar dos notas con la derecha, siempre que de ello resulte facilidad.

La transcripción de Liszt del Rey de los Álamos (y no de los alisos como usted dice) puede trabajarla. Es un excelente estudio de muñeca. La digitación que me indica de los acordes no está mal. Sin embargo, como estos son arpegiados, si se puede convendría más el doigté siguiente. En lugar de 5141 / 4141/ esto = 5321 / 5421.

Sin más por hoy, siempre es suyo buen amigo.

J. Tragó<sup>304</sup>.

Tragó también incorpora en esta carta un ejemplo gráfico en el responde a las dudas de Falla acerca del *Concierto para piano y orquesta número 3 en Si menor op. 89* de Hummel. El profesor explica la manera en la que se deben encajar los valores rítmicos de las notas de los trinos dentro del compás, así como comenta varias opciones de digitación según se emplee la mano derecha o la izquierda.



<sup>304</sup> *Ibidem*.

Xosé Aviñoa<sup>305</sup> clasifica la biografía de Falla en tres periodos creativos. Un periodo de formación (1876-1904) que abarcaría sus infancia en Cádiz y su formación en Madrid con Tragó y Pedrell. Son veintiocho años en los que el músico va desarrollando sus ideas técnicas y estéticas. A continuación comienza el periodo de madurez creativa. En esta etapa Falla realiza una gran actividad creadora que abarca desde 1904, año de composición de *La vida breve*, hasta 1919, año de la muerte de sus padres, acaecida cuando se estaba preparando en Londres el estreno de *El sombrero de tres picos*. Finalmente el músico vive una última etapa que llega hasta 1946, fecha de su muerte en el exilio argentino. Es un periodo de progresivo alejamiento de la vida pública y de ensimismamiento que da lugar a obras musicales como el *Concierto para clave* o *La Atlántida*.

Durante los años finales de su periodo de formación en Madrid, Falla trabaja en un importante proyecto de composición pianística. El compositor se inscribe en el concurso convocado por el conservatorio durante el curso 1902-1903 en el que se premiaba a la mejor obra escrita para piano para los concursos a los premios oficiales de la asignatura<sup>306</sup>. Falla compone para la ocasión un *Allegro de concierto* que aunque no resulta vencedor obtiene una mención de honor del jurado, entre cuyos miembros estaba José Tragó como profesor de piano del conservatorio. El galardón recae en la composición también titulada *Allegro de concierto* del pianista catalán Enrique Granados. Bretón, por entonces Comisario Regio del conservatorio, dedica en su discurso palabras de gratitud y admiración hacia los participantes, entre los que se encontraban profesores de piano del conservatorio como Francisco Javier Jiménez Delgado y José María Guervós y Mira.

“[...] El Concurso a que hace un año aludí de un *Allegro de Concierto para Piano* que sirviera para los Concursos de dicho instrumento, se verificó en los términos prescritos con tan buen éxito como se podía desear. – Constituyeron el Jurado los señores Profesores numerarios de

---

<sup>305</sup> Aviñoa, Xosé: *Conocer y reconocer la música de Falla*, Barcelona, Daimon, 1985, p. 16

<sup>306</sup> “[...] Considerando que el campo de acción de nuestros compositores es hoy limitadísimo, pues apenas tiene otro que el del llamado *género chico*, en el cual no es siempre el arte la mejor recomendación, y que nuestra literatura artístico-musical-como se ha dado decir- es harto menguada, teniendo que elegir siempre para concursos de fin de carrera obras de autores extranjeros: he creído conveniente hacer un llamamiento al estro nacional, con el estímulo de un modesto premio, para recompensar la mejor composición que se presente, si llena las condiciones necesarias, al objeto que sirva como obra impuesta para los concursos de Piano en el presente año.- Si el éxito corona esta buena intención, puede ser el comienzo de un repertorio propio, que honre un día y dignifique nuestro nombre en el mundo musical [...]”. Discurso de Tomás Bretón incluido en la *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1902-1903*, Madrid, Imp. Colonial, 1903 pp. 13-14

Composición y de Piano, quienes evacuaron su ingrata misión como no podía esperarse menos de su rectitud y competencia. Presentáronse veinticuatro composiciones, las más de indudable mérito a juzgar por el número de las que el Jurado significó, pertenecientes a los señores D. Luis Leandro Mariani, D. Javier Jiménez Delgado, D. Manuel María de Falla y Matheu, D. Cleto Zabala y D. Jacinto Ruiz Manzanares.- Sobre éstas, distinguió especialmente tres, que correspondieron a los maestros D. Enrique Granados, D. José Guervós y D. Vicente Zurrón, siendo pues la del Sr. Granados la premiada y elegida para los ejercicios de Concurso. –Que la elección del Jurado fue justa demuéstrole el aplauso unánime que ha merecido la obra de parte de cuantos la han escuchado. He dicho unánime y no es cierto; en honor de la verdad debo decir que alguna excepción ha habido; alguno ha contestado o discutido el fallo del tribunal;...pero el maestro Granados debe consolarse por aquello de que no hay regla sin excepción y aún más si recuerda que a raíz del estreno de “D. Giovanni” no faltó quien sostuviese y publicase que *Dios no había llamado a Mozart por el camino de la música*. Yo doy la cumplida enhorabuena a los señores que acudieron al Concurso y obtuvieron honoríficas menciones, y las gracias más expresivas a los señores Profesores que compusieron el Jurado, por lo bien, repito, que evacuaron su misión delicadísima y las muchas molestias que les hubo de ocasionar [...]”<sup>307</sup>.

La correspondencia entre Falla y Tragó se extiende hasta 1935. Ésta nos aporta datos interesantes sobre el desarrollo de la labor creativa de Falla a lo largo de los diferentes periodos biográficos. El contacto epistolar entre maestro y discípulo nos informa sobre los proyectos y vivencias personales del compositor andaluz así como el apoyo que Tragó prestó a su alumno a través de todos estos años. Durante el periodo de madurez creativa del compositor, Tragó escribe varias cartas a Falla cuyo contenido resulta muy interesante. Las primeras corresponden al año 1905. Este año tiene especial significación para la faceta como virtuoso del piano de Falla, ya que en abril de este año gana el premio Ortiz y Cussó convocado en el Conservatorio de Madrid. El galardón del concurso consistía en un piano de cola modelo de concierto, que la casa Ortiz y Cussó ofrecía a quien ganase el certamen<sup>308</sup>. Bretón anuncia en su discurso de apertura del año académico 1904-1905 la institución de este nuevo premio al que podían optar los alumnos del conservatorio, y menciona las obras musicales que habrían de interpretar los concursantes.

“La fábrica nacional Ortiz y Cussó, en su anhelo de difundir el culto a la música y de extender la justa influencia de su *marca*, instituye en Madrid un premio con carácter permanente, que se adjudicará cada dos años, cuyo premio consiste en un piano-cola de salón.- El recientemente anunciado, que abre la marcha de este nuevo e importantísimo don, lo constituye un piano gran cola, a disputar libremente entre todos los que se crean con aptitudes y sean españoles o nacidos en España de padres extranjeros, que hayan cumplido quince años y no excedan de treinta y cinco.

A éste seguirá- y aquí comienza el orden periódico del premio- dos años después otro piano-cola de salón para los alumnos de este Conservatorio que en los últimos cinco años hayan

---

<sup>307</sup> *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1903-1904*, Madrid, Imp. Colonial, 1904 pp. 6-7

<sup>308</sup> El instrumento que ganó Falla en el concurso era un piano gran cola modelo de concierto.- Número 18.384, valorado en 5000 pesetas.

obtenido primer premio y quieran presentarse. Dos años más tarde, nuevo piano-cola de salón para cuantos quieran aspirar a él en las condiciones primeramente explicadas, y dos después, otro instrumento igual para los alumnos primeros premios del Conservatorio de los dos últimos años, y así sucesivamente sin interrupción.- El programa para disputar el primer piano gran cola será como sigue:

- 1º *Preludio y Fuga en La menor*.....Bach-Liszt  
 2º *Sonata en Re menor* (op. 31) I. Largo-Allegro II Adagio III Allegretto...Beethoven  
 3º *Pastoral e Capriccio*.....Scarlatti-Tausig  
 4º *Balada en Fa menor*.....Chopin  
 5º *Fantasia Stück* (op. 12) I Atardecer II Elevación III ¿Por qué? .....Schumann  
 6º *Estudio en forma de Vals*.....Saint-Saëns  
     o *La Campanella*.....Liszt

Fuertecito parecerá a algunos, pero es oportuno decir que los formulados en Buenos Aires con igual ocasión e igual premio de la misma Casa, son aún más fuertes que el acordado para Madrid.- Con observar que el valor del primer piano que dicha Casa regala excede de 5000 pesetas y el de los que le seguirán no bajará de 3000, queda encarecida la importancia del donativo<sup>309</sup>.

Aunque Falla estaba inmerso en la composición de *La vida breve*, decide inscribirse en el concurso, quizás animado por Tragó. El propio Tragó es uno de los vocales que formaban el jurado. El tribunal del concurso estaba presidido por Tomás Bretón, Comisario Regio del Conservatorio. Como vocales figuraban otros profesores del Conservatorio de Madrid como Emilio Serrano, los catedráticos de piano Pilar Fernández de la Mora y José Tragó, la pianista María Cuellar en representación de la casa patrocinadora, Juan Bautista Pellicer, representante de la Escuela Municipal de Música de Barcelona y el pianista catalán Joaquín Malats, intérprete que había adquirido una importante reputación como concertista tras ser galardonado con el Premio Diémer en París. El pianista Joaquín Larregla era otro de los vocales designados para formar parte del tribunal. Sin embargo, sus ocupaciones particulares le impidieron asistir al concurso, por lo que fue sustituido por Manuel Fernández Grajal<sup>310</sup>. En las actas del claustro del Conservatorio de Madrid se recoge la decisión de los profesores del centro de nombrar como representantes del conservatorio en el jurado a los profesores numerarios de piano de mayor antigüedad: José Tragó y a Pilar Fernández de la Mora. El claustro había nombrado también como suplentes a Manuel Fernández Grajal y Francisco Javier Jiménez Delgado, profesores numerarios de piano igualmente.

311 .

<sup>309</sup> *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1903-1904*, Madrid, Imp. Colonial, 1904 pp. 12-13

<sup>310</sup> Acta de Constitución del Tribunal del concurso de piano Ortiz y Cussó. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>311</sup> Acta del claustro del Conservatorio de Música y Declamación del 15-III-1905. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. “[...] Seguidamente [Bretón] expone que el principal objeto de la Junta es acordar el nombramiento de los individuos del Claustro que habrán de formar parte

Las sesiones del concurso Ortiz y Cussó se celebraron durante seis días del mes de abril de 1905. Al concurso se presentaron 33 aspirantes, de los cuales el jurado declaró admisibles 31. Entre ellos se encontraban discípulos de Tragó que estaban iniciando una prometedora carrera artística como el propio Manuel de Falla, Joaquín Turina o la compositora María Rodrigo. Junto a éstos concursaron otros brillantes alumnos de Tragó, que habían obtenido en años anteriores el primer premio de piano en el Conservatorio de Madrid como Matilde Gómez Vela, María del Consuelo Cordero Vicente, Francisco Cotarelo Romanos o María Rodríguez Santamaría. También integraban la lista de los aspirantes, intérpretes de otras escuelas del territorio nacional como el famoso pianista Francisco Marshall King, discípulo y continuador de la escuela de Granados, una de cuyas sucesoras es Alicia de Larrocha. Para suerte de Falla, el sorteo le adjudicó el último lugar de intervención, lo que le proporcionó mayor tiempo para estudiar las obras. Antes de dar comienzo a los ejercicios, el tribunal comunicó a los aspirantes y al público presente una serie de condiciones que debían de acatar todos los concursantes.

“Primero: Que los ejercicios tendrán lugar en los días diez y siete, diez y ocho, diez y nueve, veintidós y siguientes hasta su terminación, salvo el caso de que cualquier circunstancia imprevista motivase la suspensión de los ejercicios y así lo acordase el Tribunal.

Segundo: Que se dejaba a voluntad de los concursantes hacer las repris de los pasajes repetidos en las obras de concurso y que se les concedería un descanso de diez minutos después de la ejecución de la primera parte del programa a los que quisieran hacer uso de este derecho.

Tercero: Que los opositores deberían presentarse para practicar sus ejercicios al ser llamados según el orden que en suerte les había correspondido, cuyo derecho no podrá serles reservado, quedando fuera de concurso los que no se presenten a dicho primero y único llamamiento”<sup>312</sup>.

La numerosa cifra de participantes se vio reducida una vez comenzado el concurso, pues algunos de ellos no se presentaron. Las actas del concurso mencionan si los concursantes hicieron uso del derecho al descanso de diez minutos entre la primera y

---

como vocales del Tribunal de los ejercicios de concurso al Premio Ortiz y Cussó del curso actual que han de tener lugar en la segunda quincena del mes de Abril próximo, y propone que además de los dos vocales y un suplente que deberán ser nombrados se designe un suplente más en previsión de que el nombramiento del vocal académico de la de Bellas Artes que haya de nombrar el Ministerio pueda recaer en alguno de los que pertenecen al Claustro y que sean elegidos por éste.

El Señor Zubiaurre propone como candidatos para formar parte de dicho Tribunal a los Profesores de la enseñanza de piano, a cuya propuesta presta unánimemente su conformidad el Claustro, y en su virtud queda acordado nombrar como vocales a los dos más antiguos que son el Señor Tragó y la Señora Fernández de la Mora, y suplentes a los Señores Fernández Grajal y Jiménez Delgado [...]”.

<sup>312</sup> Acta de Constitución del Tribunal del concurso de piano Ortiz y Cussó. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios.* Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

segunda parte del programa. En ellas queda constancia de la obra escogida por los aspirantes en último lugar del programa, ya que las bases del concurso ofrecían la opción de interpretar el *Estudio en forma de Vals* de Saint-Saëns o la *Campanella* de Paganini trascrita para piano por Liszt<sup>313</sup>. Tanto Manuel de Falla como Joaquín Turina escogieron el *Estudio en forma de Vals*, última obra de los *Seis estudios op. 52* del compositor francés. La pieza estaba escrita en un estilo virtuosístico semejante a las composiciones de Liszt, que obligaba a los intérpretes a poseer un alto dominio del mecanismo pianístico.

“[...] fue llamado el opositor número diez Señor Don Joaquín Turina y Pérez el cual se presentó y verificó sus ejercicios ejecutando todas las piezas obligadas del programa del concurso y como de libre elección el Estudio en forma de Vals de Saint-Saëns, con descanso entre la primera y la segunda parte [...]”<sup>314</sup>.

“[...] fue llamado el opositor número treinta y uno Señor Don Manuel María de Falla y Matheu el cual se presentó y verificó sus ejercicios ejecutando todas las piezas obligadas del programa

<sup>313</sup> Relación de los 31 aspirantes al concurso Ortiz y Cussó, junto con la obra escogida por cada uno para tocar en último lugar.

1 Rafael Fernández Vargas	Campanella Paganini-Liszt
2 Ascensión Barrio Cordal	No presentado
3 Carmen Jáuregui Anglada	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
4 Pedro Casanovas Casanovas	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
5 Carlota Campins Pigrau	No presentado
6 Elisa Martín Arribas	Campanella Paganini-Liszt
7 Matilde Gómez Vela	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
8 Onia Farga Pellicer	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
9 Francisco Cotarelo Romanos	Campanella Paganini-Liszt
10 Joaquín Turina Pérez	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
11 Manuel González Sánchez	No presentado
12 María de la Concepción Tola Maestre	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
13 Manuela Barbasán Cacho	Campanella Paganini-Liszt
14 María Ofelia de Ochoa Rivas	Campanella Paganini-Liszt
15 Juan José García Gómez de Enterría	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
16 Francisco Marshall King	Campanella Paganini-Liszt
17 Carmen Aparici Díez	No presentado
18 Elvira Baeza Durá	Campanella Paganini-Liszt
19 María de los Dolores Benaiges Arís	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
20 Fernando Perales Claver	No presentado
21 Francisca Piedad Estébanez Muñoz	No presentado
22 Amancio Peñalva Téllez	Estudio en forma de vals Saint- Saëns
23 María Rodríguez Santa María	No presentado
24 Esperanza Torres Puig	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
25 Francisca Rivera del Rivero	Campanella
26 María Rodrigo Bellido	No presentado
27 José Sabaté Domenech	Campanella Paganini-Liszt
28 Manuela Hernández de Padilla Bressend	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
29 Dionisio Díaz Rodríguez	Estudio en forma de vals Saint-Saëns
30 María del Consuelo Cordero Vicente	Campanella Paganini-Liszt
31 Manuel María de Falla Matheu	Estudio en forma de vals Saint-Saëns

<sup>314</sup> Acta del concurso de piano Ortiz y Cussó. Sesión del 19 de abril de 1905. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid



de concurso y como de libre elección el Estudio en forma de vals de Saint-Saëns, con descanso entre la primera y la segunda parte [...]”<sup>315</sup>.

Tomás Bretón menciona en su discurso anual el triunfo conseguido por Manuel de Falla en el concurso, así como el alto nivel de interpretación demostrado por otros participantes como Francisco Marshall, Dolores Benaiges y Carmen Jáuregui.

“[...] El Concurso Ortiz y Cussó que anunciaba en la última Memoria, se celebró los días 17, 18, 19, 22, 23 y 24 de abril de este año. [...]. Como el Conservatorio Oficial es el que mayor número de artistas produce, fueron muchos los alumnos y ex alumnos de este Centro los que tomaron parte en el Concurso. También vino importante número de jóvenes artistas de ambos sexos, de mérito muy extraordinario, de Barcelona, Sevilla, Málaga, Santander y otras ciudades de España.- Obtuvo el premio por unanimidad el Sr. D. Manuel María de Falla y Matheu, antiguo laureado de este Conservatorio, acordando el Jurado proponer al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes para una distinción oficial al Sr. D. Francisco Marshall y King, por sus relevantes dotes artísticas, y para otra a las señoritas Dolores Benaiges y Arés y Carmen Jáuregui y Anglada, por sus brillantes ejercicios [...]”<sup>316</sup>.

Para el conservatorio madrileño resultaba un motivo de orgullo que el ganador del premio Ortiz y Cussó hubiera sido un antiguo alumno del centro. El claustro de profesores, a propuesta de Valentín Arín, felicitó a Tragó por el éxito alcanzado por su discípulo. Sin embargo, el propio Arín manifestó que estos concursos obedecían a intereses comerciales de las fábricas patrocinadoras, por lo que consideraba que este tipo de certámenes no debían vincularse al conservatorio<sup>317</sup>. Esta objeción de Arín no fue impedimento para que el triunfo de Manuel de Falla llenara de satisfacción a su profesor. Tragó felicitó a Falla por el logro conseguido y envió a éste una fotografía

---

<sup>315</sup> Acta del concurso de piano Ortiz y Cussó. Sesión del 24 de abril de 1905. *Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905. Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>316</sup> *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1904-1905*, Madrid, Imp. Colonial, 1905 p. 9

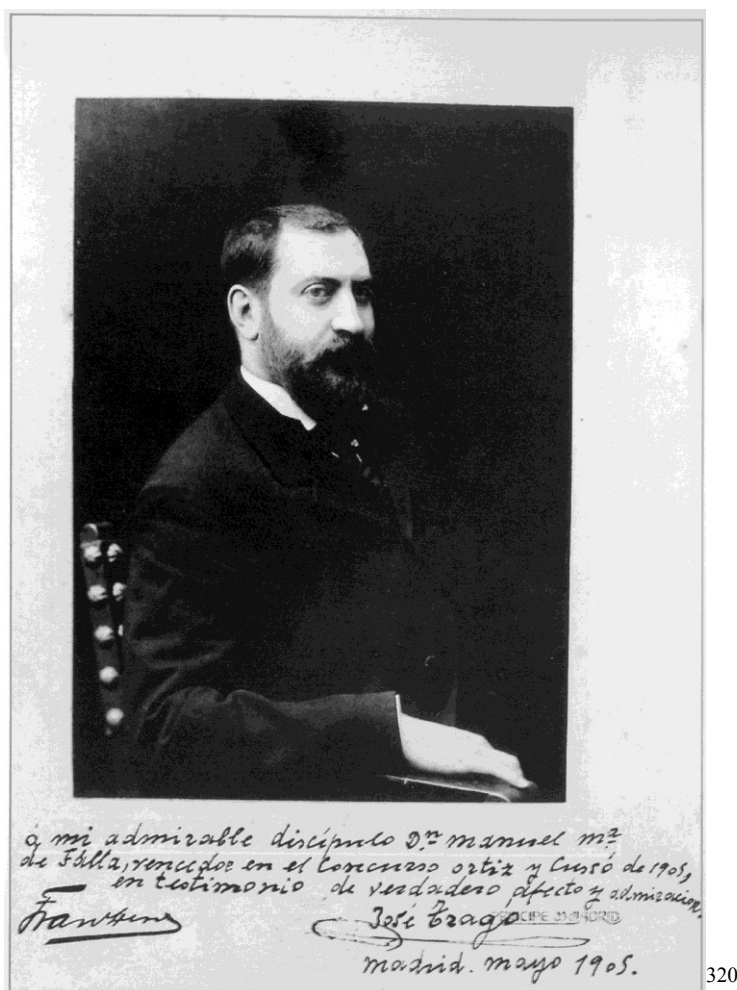
<sup>317</sup> “[...] el Señor Arín ruega que conste en el acta la satisfacción del Claustro unida a un voto de felicitación al Profesor Sr. Tragó por haber sido un alumno del Conservatorio de la clase de dicho Profesor, quien ha obtenido el Premio Ortiz Cussó en el concurso recientemente celebrado, lo cual ha realzado el prestigio de la enseñanza en el Establecimiento y constituye un timbre de gloria para su maestro y ruega asimismo que en atención a que tales concursos más bien que a los intereses del Arte tienden al fin de lograr una propaganda industrial se procure por el Comisario Regio apartarlos del Conservatorio.

El Sr. Tragó da las gracias por las muestras de aprobación que el Claustro muestra a las manifestaciones del Sr. Arín, y contestando a éste el Sr. Comisario dice que considera beneficiosos los concursos y los premios como poderoso estímulo para el estudio para los alumnos; que el Premio Ortiz y Cussó fue ofrecido por los donantes al Ministerio del ramo y éste lo aceptó de Real orden encomendando la organización de los concursos al Conservatorio con el propósito sin duda de garantizar su solemnidad con su intervención, no siendo por tanto dable a la Comisaría el impugnarlos.

El Sr. Arín insiste en que sólo se persigue por la Sociedad Ortiz y Cussó un fin industrial y en este sentido protesta de que para conseguirlo se haga amparado al Conservatorio”.

Acta del claustro de Profesores del Conservatorio de Música y Declamación del 16-V-1905. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

suya dedicada en la que le trasmitía su afecto y admiración. Falla agradeció este detalle, gratitud a la que Tragó correspondió con estas palabras: “No tiene que darme gracias ni cosa que lo valga, por el retrato mío que le envié; yo lo hice con mucho gusto y lo demás no ha sido más que justicia a secas”<sup>318</sup>. Falla recibió adhesiones de otros miembros del jurado como la del pianista catalán Joaquín Malats. Este intérprete regaló también a Falla una fotografía en la que figuraba la siguiente dedicatoria: “A Manuel María de Falla vencedor en el primer concurso Ortiz y Cussó”<sup>319</sup>.



Falla desarrolla durante el año 1905 una intensa actividad musical. Además de su participación durante el mes de abril en el concurso de piano Ortiz y Cussó el

<sup>318</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 30-V-1905. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>319</sup> Suárez Pajares, Javier (ed.): *Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*. Madrid, SGAE, 1995, p. 175

<sup>320</sup> En la fotografía Tragó dedica a Falla el siguiente texto: “a mi admirable discípulo Dn. Manuel Mª de Falla, vencedor en el Concurso Ortiz y Cussó de 1905, en testimonio de verdadero afecto y admiración. Firmado: José Tragó. Madrid, mayo 1905”. Suárez Pajares, Javier (ed.): *Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*. Madrid, SGAE, 1995, p. 176.

pianista trabajaba en la composición de *La vida breve*, obra con la que concurría al certamen convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en julio del año anterior, que premiaba una ópera española en un acto<sup>321</sup>. Falla tuvo que compaginar la preparación del certamen de la Academia con el premio Ortiz y Cussó. Esta circunstancia supuso un incremento notable del ritmo de trabajo del compositor, quien se vio obligado a entregar la composición el 31 de marzo de 1905, último día del plazo establecido. Tragó en la carta que envía a Falla en mayo de 1905 aconseja a éste que se tome un periodo de descanso en la sierra de Córdoba, para recuperarse de los meses de continuo trabajo. En la misma carta, Tragó se ofrece para recomendar la partitura de *La vida breve* a los miembros de la Sección de Música de Bellas Artes. Tragó en este tiempo ya formaba parte de la corporación, pues había sido nombrado académico en enero de 1904. No obstante, manifiesta su impresión de que su opinión no tendrá excesiva influencia en la decisión del jurado. Finalmente la Sección de Música emitiría su fallo; y, el 13 de noviembre de 1905, la academia concedió el premio a la ópera presentada con el lema “San Fernando”, resultando ser su autor Manuel de Falla.

“[...] De lo que sí me alegro verdaderamente es de la buena impresión que sacó Vd. de su entrevista con Serrano antes de su marcha. Lo considero muy importante por lo que a Vd. dijo perteneciendo al Jurado y por la promesa que le hizo de hacer todo lo posible en el asunto. Yo recomendé ya su trabajo de Vd. al Sr. Zubiaurre y lo haré a los demás individuos de la sección de música, si así lo cree V. oportuno, por más que mi recomendación no pese mucho en el ánimo de esos señores. Dígame, sin embargo, cuando será el momento más oportuno de hacer estas recomendaciones [...]”<sup>322</sup>.

En la misma carta realiza Tragó manifiesta de manera bastante expresiva el cansancio y hastío que le producía la dedicación a su actividad docente: “Yo sigo atareadísimo con la proximidad de la sempiterna lata de los exámenes y concursos. Estoy harto de oír tocar mal el piano, pues lo bueno siempre fue escaso”<sup>323</sup>.

En agosto del año siguiente Tragó escribe de nuevo a Falla. En la carta se interesa por las clases particulares de piano que Falla estaba dando a algunas de sus alumnas

---

<sup>321</sup> “La Academia abría un Concurso para adjudicar siete premios en metálico a los autores de: una ópera española en un acto; una composición orquestal, inspirada en cantos, tonadas o bailes españoles; una colección de cantos o bailes populares de las provincias de Valladolid, Palencia, Soria, Segovia, Ávila, Salamanca y Zamora; un canto patriótico militar y tres cantos escolares (uno patriótico, otro religioso y otro de carácter moral). La recompensa económica que se ofrecía a la ópera española en un acto era de 2500 pesetas”. Sopeña, Federico: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988, p. 37

<sup>322</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 30-V-1905. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>323</sup> *Ibidem*.

durante los meses estivales. Tragó nombra entre ellas a una de sus discípulas más laureadas: la pianista gaditana Carmencita Pérez. El pianista hace también mención a su alumna Julia Parody, intérprete malagueña que había obtenido en 1904 el premio extraordinario del Conservatorio de Madrid y que tras su éxito en España había sido becada por el Ayuntamiento de Málaga para continuar sus estudios en el Conservatorio de París.

“Querido amigo Falla:

Ayer recibí su atenta carta que le agradezco mucho, así como la visita que días pasados hizo a mi madre.

Por lo que me dice, veo que los de Parodi volvieron ya de Málaga para dirigirse a París en breve.

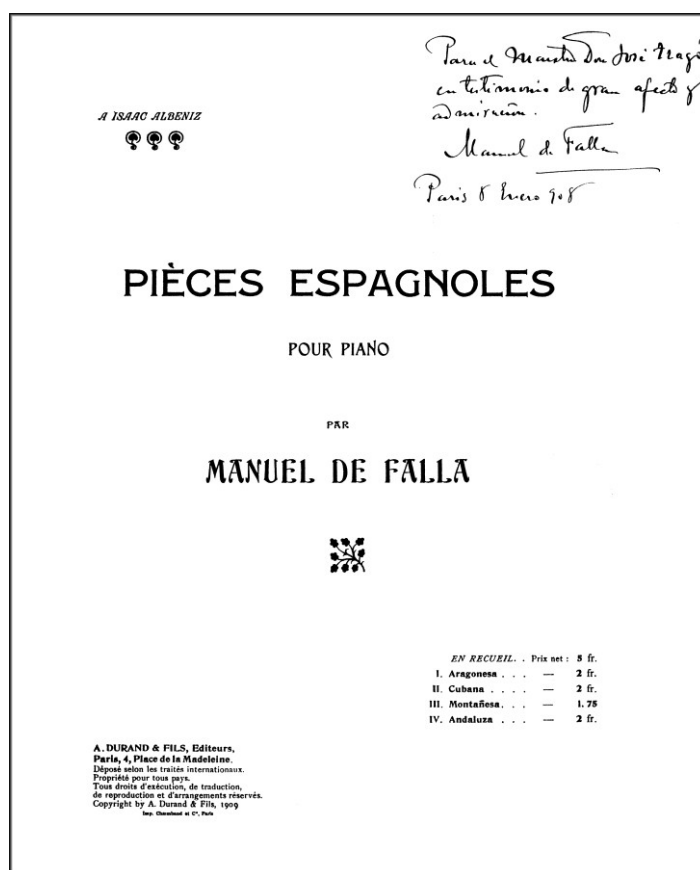
También veo que ya empezó las lecciones de las Srtas. de Matilla, Guillén y Carmencita Pérez. Si alguna de ellas no estudia lo suficiente, sea V. rígido y severo. Por todas tengo interés pero con la Srta. De Guillén estoy más obligado pues su padre ha tenido muchas atenciones conmigo; por eso le ruego haga lo posible por ella dentro de su manera de ser nerviosa y especial [...]”<sup>324</sup>.

En el verano de 1907 Falla se traslada eventualmente a París y permanecerá en la capital francesa durante otros siete años más. El contacto epistolar del maestro y su discípulo continúa durante estos años, ya que se conservan diversas cartas que corroboran este hecho. Tragó escribió una de ellas en abril de 1909. En ella lamenta su tardanza en escribir que achaca a problemas de salud relacionados con la neurastenia padecida desde hacía años. En la carta también se hace referencia a las *Cuatro piezas españolas para piano* que Manuel de Falla había compuesto en 1908. Tragó agradece a Falla la atención que ha tenido con él al enviarle un ejemplar de la obra. Este obsequio tiene especial significado, ya que se trata de la edición francesa de las *Cuatro piezas españolas*, realizada por la Durand & Fils en 1909. Falla quiere compartir con su antiguo maestro el logro que para él suponía ver publicada la obra en París, después de dos años de serias dificultades económicas y de férrea lucha por ver reconocida su labor compositiva. Aunque Falla dedica las *Cuatro piezas españolas* a Isaac Albéniz, en agradecimiento a la amistad y ayuda prestada durante estos difíciles años en París, este ejemplar de la obra tiene escrita en su portada la siguiente dedicatoria manuscrita a Tragó: “Para el maestro don José Tragó en testimonio de gran afecto y admiración. Manuel de Falla. París 8 Enero 908”<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 30-VIII-1906. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>325</sup> Portada de la partitura *Pièces espagnoles pour piano* de Manuel de Falla que el compositor envió a Tragó, editada por Durand & Fils en 1909. En un primer momento la partitura se encontraba en el



En la carta Tragó hace referencia al estreno de esta obra por el pianista catalán Ricardo Viñes<sup>326</sup> en la Sociedad Nacional de Música el 27 de marzo de 1909. “[...] Recibí sus piezas españolas que le agradezco; y a propósito de ellas le felicito, pues he leído que hace pocas noches las tocó Viñes en la Sociedad Nacional, y que gustaron mucho. Que sea enhorabuena! [...]”<sup>327</sup>. A continuación Tragó comunica a Falla la triste noticia del fallecimiento de Ruperto Chapí, acaecida el 25 de marzo, un mes después del

---

domicilio particular de las hijas de José Tragó. Actualmente forma parte del legado de José Tragó al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La dedicatoria de Falla lleva la fecha del 8 de enero de 1908, un año antes de que se editara la partitura. Este dato parece deberse a un error del compositor al escribir la dedicatoria.

Existe otro ejemplar de la misma portada de la edición francesa de las *Pièces espagnoles pour piano* que contiene unos divertidos versos que Falla dedica a Joaquín Turina. Falla realizó esta dedicatoria el mismo día que la de Tragó, sin embargo en esta ocasión la fecha es correcta: 8 de enero de 1909. “Manuel Falla, el gaditano/ con sus más altos respetos,/ dedica este mamotreto,/ a Turina el sevillano./ Ya sabes tú bien, Joaquín,/ que estas cuatro piececillas,/ no son más que impresioncillas/, sin pies, cabeza ni fin./ Y en ellas por consiguiente/ no hay “de la musique ni plan/ ni même des jolis coins”/, como dice Don Vicente/. Paris, 8 de enero de 1909”. La imagen de la portada manuscrita está publicada en el libro de Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a través de su epistolario*, Madrid, Alpuerto, 1982, p.42

<sup>326</sup> Ricardo Viñes fue una de las personas que más ayuda prestó a Falla durante su estancia en París. Falla encontraría en él un punto de apoyo para vincularse con la vanguardia musical parisina.

<sup>327</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 11-IV-1909. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

estreno de su ópera *Margarita la Tornera* en el Teatro Real<sup>328</sup>. Este hecho había causado gran impacto en la sociedad madrileña, tanto por lo inesperado del suceso como por el gran peso que había tenido Chapí en la actividad musical durante los últimos años “[...] Habrá V. sabido que el pobre Chapí murió a los pocos días de estrenar su ópera *Margarita la Tornera*. Pobrecillo! Es una lástima, porque es hombre que valía y era relativamente joven [...]”<sup>329</sup>.

Otro de los asuntos de los que Tragó trata en esta carta guarda relación con un piano de cola del compositor. Tragó no aporta más datos sobre este tema aunque posiblemente se tratase de un asunto de índole económica. “[...] Cuando escriba V. a su Padre, hágame el favor de decirle se tome la molestia de venir una mañana por casa, pues tengo que hablarle acerca del asunto del piano de cola de Vd. [...]”<sup>330</sup>. Es probable Tragó hubiera ayudado económicamente a la familia Falla durante sus años de estancia en Madrid, ya que en esta época atravesaba una difícil situación financiera. Un testimonio que puede corroborar esta hipótesis es un documento firmado por el padre de Falla en el que hace constar que ha recibido un préstamo de Tragó: “He recibido del Sr. D. José Tragó la suma de Cincuenta pesetas, en calidad de préstamo, dejándole en garantía una acción de la Sociedad Minera “Santa Bárbara” y para resguardo de ambos le firmo el presente por duplicado en Madrid 19 de Febrero de 1912. José María de Falla. Conforme José Tragó”<sup>331</sup>.

Falla regresa a España en 1914 como consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial. A su llegada a Madrid, Falla decide visitar a su maestro, pero se da la circunstancia de que Tragó se hallaba ausente de su domicilio madrileño por estar pasando las vacaciones en El Escorial. Tragó, en una carta fechada en octubre de 1914, pide disculpas a Falla por no haberle escrito con más asiduidad, y enterado de la infructuosa visita le propone que se reúnan en El Escorial.

---

<sup>328</sup> El estreno de *Margarita la Tornera* en el Teatro Real tuvo lugar el 24 de febrero de 1909. Luis G. Iberní en su monografía sobre Ruperto Chapí comenta el gran impacto que causó en los medios de comunicación la muerte de Chapí. “En el ámbito de la música ni Chueca, ni Albéniz, ni Sarasate, ni Fernández Caballero, ni desde luego, Barbieri o Arrieta, hicieron llenar tantas y tantas páginas en los medios escritos, muchas de ellas acompañadas de fotografías”. Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, p. 532

<sup>329</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 11-IV-1909. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

“Mi querido amigo: Lo menos que dirá V. de mí, y con razón, es que soy un grosero, pues que ni siquiera contesté a la cariñosa carta que me envió desde París cuando se disponía a regresar a esta, mientras dura esa guerra fatal.

A los pocos días de recibir la suya marché a pasar una temporada a El Escorial; por eso, cuando vino V. a casa ya no estaba yo.

Llevo, mi querido Falla, una temporada muy mala de nervios, de dolores de cabeza, etc. Esto hace que sea perezoso en escribir, y que no cumpla a veces con las personas como debiera y yo desearía.

Dispéñeme, pues, y venga por aquí, puesto que me acuerdo mucho de V. y deseo verle y hablar un rato de sus cosas [...]”<sup>332</sup>.

El año 1919 marca el final del periodo de madurez creativa de Falla. La muerte de su padre en el mes de febrero y de su madre en julio de este mismo año, supone un duro golpe para el compositor. Falla se hallaba en Londres preparando el estreno en esa ciudad de *El sombrero de tres picos* cuando fallece su madre. Esta fatal coincidencia impidió al compositor estar presente en el estreno, celebrado el 22 de julio de 1919, y ser partícipe del éxito de crítica y público que la obra había logrado. A raíz de estos tristes acontecimientos Falla decide trasladarse a Granada, en donde vivirá acompañado de su hermana. Tragó escribe una carta a Falla en la que le manifiesta todo su pesar ante tan dolorosa pérdida.

“El Escorial 7 de agosto 1919.= Calle de San Conrado (El Plantel Hotel).

Sr. D. Manuel Falla

Mi querido amigo. En esta me encuentro desde mediados del mes pasado descansando un poco pues buena falta me hace, si bien este descanso no contribuye a mejorar el estado de mi salud que deja siempre que desear.

Como aquí apenas ni leo los periódicos, ha llegado muy tarde a mi conocimiento la noticia de la nueva y grande desgracia que pesa sobre V. y tanto le aflige en estos momentos: ayer recibí el recordatorio que me envió a casa y que he recibido aquí. Claro está que de todos modos pensaba escribirle.

Realmente en poco tiempo ha recibido dos golpes fatales siendo *éprouvé*<sup>333</sup> con la pérdida de los seres que más se quiere: los Padres. No teniendo hijos este es [el] dolor moral más grande que se pueda experimentar. Todos hemos pasado por eso, mi querido amigo, y sólo el tiempo es el que mitiga todas las penas que sufrimos en este bajo mundo, en este planeta de paso y de dolor.

Ya sabe que tomo parte activa en sus cosas y que deploro su desgracia bien sinceramente. Contrastes de la vida. Su éxito de Londres amargado por la pérdida de su buena madre (q.e.p.d.)... Haga presente mi sentido pésame a sus hermanos y con todo mi dolor un abrazo para V. de su spre. verdadero amigo J. Tragó”<sup>334</sup>.

La correspondencia entre Tragó y Falla continúa siendo fluida durante el último periodo creativo del compositor. En estos años encontramos numerosas cartas que

---

<sup>332</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 14-X-1914. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>333</sup> *éprouvé* (francés): puesto a prueba, doloroso, sufrido

<sup>334</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 7-VIII-1919. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

contienen felicitaciones enviadas por ambos músicos en el día de sus respectivas onomásticas. Falla escribe todos los años a su maestro para felicitarle el día de San José, y Tragó le corresponde escribiéndole una felicitación por San Manuel el 1 de enero.

Durante el año 1928 Tragó escribe a Falla en diversas ocasiones. En una de sus cartas comenta a Falla su pesar por no haberle visto, pues había acudido al concierto del pianista ucraniano Alexander Brailowsky (1896-1976). “Muy querido amigo: Cuanto sentí no verle el otro día cuando pasó V. por aquí. La tarde que vino a verme no estábamos por haber ido al concierto de Brailowski. ¡Como ha de ser! [...]”<sup>335</sup>. Este intérprete era uno de los discípulos formados por el afamado pianista y pedagogo Theodor Leschetizky. Brailowsky tenía un conocimiento muy profundo de la obra de Chopin, ya que había ofrecido desde 1924, varios ciclos de conciertos dedicados a la obra del compositor polaco. Según el testimonio de Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó, hijas de José Tragó, Brailowsky mostró gran interés en conocer personalmente a Tragó y visitó al pianista en su domicilio particular de Madrid<sup>336</sup>.

En la década de los años 20 y comienzos de los años 30 Falla realizará numerosos viajes al extranjero con motivo de la programación de sus obras. El compositor es una figura con prestigio internacional cuya producción se escuchaba en países como Inglaterra, Francia, Italia o Estados Unidos. En 1928, Falla es motivo de homenajes y conciertos en París y recibe la Legión de Honor Francesa. Tragó, que solía estar al tanto de los logros de su antiguo alumno, felicita a Falla por el éxito obtenido. “[...] Y ahora, ahí van todas mis efusivas felicitaciones por sus éxitos por esos mundos de Dios. Por el que acaba de obtener en París y por todos los que obtenga y obtendrá en una vida que para V. la deseo muy larga y llena de gloria y de provecho [...]”<sup>337</sup>. En esta misma carta Tragó trata un tercer tema relativo al ingreso de Adolfo Salazar en la Real Academia de Bellas Artes. Falla tenía una estrecha amistad con el crítico y compositor Adolfo

---

<sup>335</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 22-IV-1928. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>336</sup> M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez guarda un cariñoso recuerdo del día que Brailowsky visitó a Tragó en su domicilio. Según su testimonio, mientras Brailowsky esperaba a Tragó en una de las habitaciones del domicilio, M<sup>a</sup> Asunción que por entonces era muy niña, se divertía jugando con los cordones de los zapatos de éste atándolos y desatándolos.

Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez también recuerdan las numerosas visitas que realizaba Manuel de Falla al domicilio. Carmen Tragó comenta que Falla halagaba su belleza infantil, diciéndole a su padre: “Maestro, esta niña me la tiene usted que reservar”.

<sup>337</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 22-IV-1928. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694



Salazar<sup>338</sup>, y pide a Tragó, miembro de la sección de música desde 1907, que apoye la candidatura de Salazar. Sin embargo, Tragó ya había comprometido su voto a favor de Castell Urquiola<sup>339</sup>, lo que le impidió acceder a la petición de Falla. Tragó en esta ocasión no pudo corresponder a la solicitud de Falla; sin embargo al año siguiente suscribiría la candidatura de Manuel de Falla, y daría todo su apoyo a su discípulo para que fuera elegido miembro de la corporación<sup>340</sup>.

“[...] Y vamos ahora al tercer punto que motiva esta carta y que para mí es bien doloroso por no poder complacer en esta ocasión. Me recomienda V. con verdadero interés y cariño al Sr. Salazar para la vacante del pobre Sr. Garrido en la Academia, y yo le hubiera complacido con la mejor voluntad y con todo el interés que me inspiran todas sus cosas, sino hubiera estado ya comprometido de antemano con el Sr. Castell, persona a la que me ligan afectos de una antigua amistad. Así se lo manifesté a los Sres. Salvador y Salazar. Crea V. que lo siento muchísimo por V. pero ya comprenderá que no tengo más remedio que cumplir la palabra empeñada. Perdóneme usted [...]”<sup>341</sup>.

Tragó trata en esta carta un último asunto, que se refiere a la posibilidad de pasar una temporada en Granada. Falla había propuesto a Tragó en numerosas ocasiones que fuera a visitarle a Granada. Sin embargo, Tragó nunca llegó a realizar este viaje, quizás por problemas de salud o debido a su edad avanzada.

“[...] ¡Ya lo creo que iría de buena gana a pasar una temporada larga en Granada. Mucho me convendría una ausencia larga de Madrid: nuevos aires, nuevas gentes, y quitarme de muchas chinchorrerías y muchas cosas... Mi mujer está dispuesta a ir adonde yo quiera, y con gusto, pero hay el temor de levantar una casa y no saber si nos irá bien en el punto que hayamos escogido; si nos sentará bien, sin conocer a nadie, etc, etc. Estas son las dudas. Por lo demás, iríamos a Granada mejor que a otro sitio cualquiera. En fin, ya veremos! Dios sobre todo! [...]”<sup>342</sup>.

---

<sup>338</sup> Federico Sopena comenta que en el Archivo Falla se conservan hasta cinco carpetas con la correspondencia de Adolfo Salazar, que se inicia en 1915. Es una correspondencia tan numerosa que resultaba en cierta manera agobiante para Falla contestarla. Sopena, Federico: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988, p. 209

Salazar fue un gran defensor en sus escritos y críticas de la música de Falla. Sin embargo, esta acérrima defensa crispó a los músicos madrileños, ya que Salazar pretendía que no existiesen casi más músicos que Falla y su discípulo Ernesto Halfter. Esta situación estuvo a punto de causar en 1925 un distanciamiento en la vieja amistad que existía entre Falla y Turina. Turina aconseja a Falla que influya para disminuir la tirantez entre su grupo de Madrid, formado por Salazar, Arbós, Halfter y los músicos progresistas y la otra vertiente del mundo musical madrileño integrada por Conrado del Campo, Pérez Casas, Vives, los zarzuelistas etc. Turina achaca la frialdad con la que se recibiera *El Retablo* en 1924 en la Sociedad Filarmónica de Madrid, a lo que denomina “torpeza medieval” de Salazar: “porque creo yo que para ensalzar a sus protegidos no es necesario insultar a nadie”. Pérez Gutiérrez, Mariano: *Falla y Turina a través de su epistolario*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 78

<sup>339</sup> Ángel María Castell Urquiola (1865-1938). Académico de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes desde 1928 hasta 1938. Su recepción académica tuvo lugar el 27 de junio de 1928. En ella pronunció el discurso titulado “Reflexiones sobre música” que fue contestado por Joaquín Larregla.

<sup>340</sup> Ver capítulo 8. Tragó académico de Bellas Artes.

<sup>341</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 22-IV-1928. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>342</sup> *Ibidem*.

Meses más tarde, Tragó vuelve a escribir otra carta en la que da las gracias a Falla por haberle enviado un ejemplar del *Concierto para clave y cinco instrumentos* que el compositor gaditano había comenzado en octubre de 1923, y no había terminado hasta poco antes de que la clavecinista Wanda Landowska lo estrenase en Barcelona en noviembre de 1926. En la carta Tragó también comenta a Falla su reciente jubilación como profesor del Conservatorio en septiembre de 1928.

“Mi muy querido amigo:

He recibido su interesante concierto para clave o piano, cuerda o madera, que ha tenido V. la amabilidad de enviarme. Excuso decirle que me encerraré y lo estudiaré con gran cariño. Sabrá V. que los años (los míos) pasaron y que ya he sido jubilado en mi clase del conservatorio. Todo llega en este mundo, hasta la hora de morirse. Y nada más. Consérvese bueno, muchas felicidades y ya sabe le quiere, abraza y admira su fiel viejo amigo José Tragó”<sup>343</sup>.

En la década de los años 30 el estado de salud de Falla comienza a empeorar. Falla padece problemas de visión que le obligan a guardar reposo, y ello obliga a las personas de su entorno a contestar a su abundante correspondencia. Tragó tiene conocimiento de estos problemas de salud y escribe de nuevo al músico por medio de una carta dirigida a su hermana M<sup>a</sup> del Carmen.

“Srta. M<sup>a</sup> del Carmen de Falla.

Muy distinguida amiga:

Recibí su atenta carta y con ella la postal que me enviaba para el Sr. Rosenthal<sup>344</sup>. Se la entregué al mismo tiempo que le hice saber los motivos que impidieron a su hermano de V. ocuparse de él durante su estancia en Granada. Mucho agradezco su tarjeta.

Lo más enojoso ahora es la indisposición de su hermano Manuel, que es de esperar sea pasajera. Tal vez el exceso de trabajo haya contribuido a ello. Esperemos que con el régimen de quietud y aislamiento sus nervios se tonificarán y volverá pronto a su estado normal.

He padecido yo tanto de los nervios, de preocupaciones, etc, que sé un poco lo que es eso y lo lamento doblemente. En fin, quiera Dios que pronto se restablezca por completo.

Salúdele de mi parte muy cariñosamente con toda mi admiración, y me es muy grato poderme ofrecer de Vd. affmo. amigo q. b. s. p. José Tragó”<sup>345</sup>.

La llegada de la Segunda República el 14 de abril de 1931 fue recibida con prudente alegría por Manuel de Falla. Sin embargo, no había cumplido el gobierno provisional un mes de vida cuando fueron incendiados edificios eclesiásticos por anticlericales que consideraban el poder de la Iglesia como el más grave problema

<sup>343</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 10-XII-1928. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>344</sup> Probablemente se trate del pianista polaco Moritz Rosenthal (1862.1946).

<sup>345</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 2-III-1930. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

español. Falla, que era un hombre de profundas creencias católicas, vive con dolor desde Granada la quema de conventos en mayo de 1931. Así, cursa inmediatamente un telegrama que él encabeza junto a las firmas de otras personalidades como Ramón Pérez de Roda, Francisco González Méndez, José M<sup>a</sup> Berriz, Eusebio Borrado, José Segura, Hermenegildo Lanz y Emilio García Gómez. El telegrama va dirigido al Presidente de la República Niceto Alcalá Zamora con fecha 14 de mayo de 1931: “Grupos no numerosos han estado dos días cometiendo en la ciudad toda clase de sacrilegios, atropellos de domicilios de religiosos e insultos a sus personas, sin eficaz intervención autoridades. A. V. respetuosamente como representante supremo del Poder, acudimos con nuestra información y nuestra indignada protesta”<sup>346</sup>. Esta situación hace que Falla renuncie a los intentos de homenajes que su amigo Fernando de los Ríos, ministro durante la República, promovió en su honor. Tragó envía una carta a Falla en la que aplaude esta manera de proceder del compositor. Tanto Tragó como Falla eran personas muy creyentes y veían con preocupación la presencia del anticlericalismo en la sociedad española. Ello explica que Tragó mostrase a Falla su sentimiento de adhesión ante la renuncia del compositor a participar en un acto que el Ayuntamiento de Sevilla había organizado en su honor.

“Madrid 12 de Junio, 1932.

Sr. D. Manuel de Falla.

Mi querido amigo:

El otro día leí en los periódicos (y hoy veo su retrato en *El Debate*), la renuncia de V. a su homenaje en su honor que proyectaba el ayuntamiento de Sevilla por no permitirle su aceptación [de] sus ideas religiosas.

Muy bien, Falla.

Cuando tanto se persigue a Dios; cuando se quiere desterrar el crucifijo de escuelas y hospitales, mal puede un verdadero cristiano católico aceptar homenajes que a Dios no se le rinden.

Gracias a Él, que aún se encuentran personas que gallardamente saben sustentar y declarar sus sanas ideas, aún siendo agradecidos a las personas que se proponen honrarles. ¡¡Bravo!!

Un abrazo de su spre. admirador. José Tragó”<sup>347</sup>.

El paso del tiempo sigue deteriorando la salud de Falla. El compositor agobiado de trabajo y con una aguda sensibilidad hacia el ruido, decide pasar dos estancias en Mallorca, en 1933 y 1934, para recuperar la tranquilidad perdida y conseguir unas condiciones propicias para componer. Tragó escribe a Falla y le comenta que considera

---

<sup>346</sup> Sopeña, Federico: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988, p. 157

<sup>347</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 12-VI-1932. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

acertada su decisión de trasladarse por una temporada a la isla. Además le recomienda que visite a un antiguo discípulo suyo llamado José Balaguer.

“[...] Me dice que salía con su hermana para Palma en busca de salud y tranquilidad. Buena elección. Magnífico país y magnífica naturaleza!. Dichoso usted. Yo pasaría también con gusto un mes en ese hermoso país. Por cierto que yo tengo ahí a un antiguo discípulo, Dn. José Balaguer, hombre bueno, religioso, complaciente y de gran posición social. Pienso escribirle recomendándole a V. para cualquier cosa que se le ocurra, pues podrá serle muy útil y no será óbice para la paz y tranquilidad que V. necesita y quiere [...]”<sup>348</sup>.

Falla conservaría siempre un profundo sentimiento de gratitud hacia Tragó y también hacia todos los profesores que contribuyeron a su formación musical. Este agradecimiento queda demostrado en el testamento de Falla. En él, el compositor pide como última voluntad que se haga un sufragio a favor de las personas que él considera sus maestros, bienhechores y amigos fieles, nombrando entre ellos a José Tragó y Felipe Pedrell.

“[...] Añádanse todavía otros, de uno modo general, por las almas de quienes fueron mis demás confesores, mis maestros, mis bienhechores y mis amigos fieles, con especial mención de quienes me iniciaron o procuraron perfeccionar en el cumplimiento de mi oficio, comenzando por don Clementi Parodi (mi buen maestro de primera enseñanza), por Sor Eloísa Galluzzo, que en unión de mi muy querida madre me inició en la música, así como por don Felipe Pedrell y don José Tragó, todos fieles cristianos y aptos, por consiguiente, para que la misericordia de Dios y la intercesión de Nuestra Señora hagan eficaces los sufragios ofrecidos por el descanso eterno de sus almas [...]”<sup>349</sup>.

El magisterio de Tragó en Manuel de Falla vinculó de alguna manera la escuela de piano de Chopin con la música del compositor gaditano. Tragó se había impregnado del pianismo chopiniano y de Kalkbrenner durante su formación en el Conservatorio de París con Georges Mathias. Es probable que Tragó inculcara su entusiasmo por Chopin a su Manuel de Falla. De hecho, Falla incluía frecuentemente obras del compositor polaco en sus primeros conciertos. La música de Chopin estuvo presente en la obra compositiva de Falla. La *Mazurca* y el *Nocturno*, dos de sus composiciones juveniles para piano, no solo recurren a dos formas pianísticas estrechamente relacionadas con el músico polaco, sino que incluyen muchos de los procedimientos compositivos chopinianos más característicos. La obra de Chopin aparece como materia prima que Falla emplea en composiciones como la coral *Balada de Mallorca*, o la ópera cómica

---

<sup>348</sup> Carta de José Tragó a Manuel de Falla del 27-II-1933. Correspondencia Falla-Tragó. Archivo Manuel de Falla. Carpeta 7694

<sup>349</sup> Testamento de Manuel de Falla. Fechado el 4 de agosto de 1936. Sopeña, Federico: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988, p. 245

*Fuego Fatuo*. La influencia chopiniana se manifiesta también en la técnica pianística de Falla. Roy Howat ha analizado las digitaciones que Falla anotó en *Pagodas* y *La soirée dans Grenade*, composiciones pertenecientes a la colección *Estampas* de Debussy. Este investigador cree que las digitaciones de Falla muestran una técnica con la mano muy abierta en la tradición de Chopin, lo que constituye quizás un reflejo de sus estudios con Tragó<sup>350</sup>.

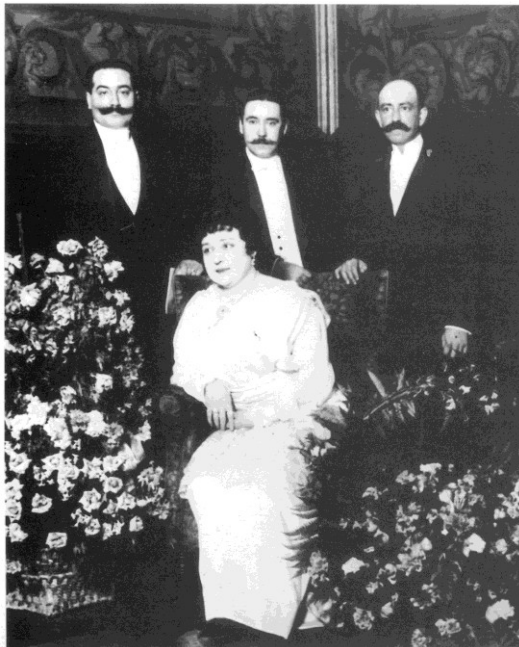
Tragó no solo inculcó en su discípulo el estudio de la obra y la técnica chopiniana, sino que completó su formación mostrándole las directrices para interpretar otras composiciones, muchas de ellas pertenecientes al repertorio romántico. Falla estudió junto a Tragó las obras de Beethoven, Weber, Schumann, Moszkowski, Liszt, Grieg, Bach y Scarlatti entre otros. Falla demostró una gran disposición para la interpretación pianística. Sin embargo, las dificultades que existían para desarrollar en España una carrera como virtuoso determinaron que el músico andaluz se decantara hacia la faceta compositiva. Su obra para piano es poco prolífica, a diferencia de otros compositores coetáneos que centraban su producción en música para este instrumento a solo o acompañado del canto. No obstante, Falla tendría siempre muy presente el piano en toda su música. El compositor gaditano creará sus obras a través del piano, instrumento que le servirá como vehículo para expresar su pensamiento musical.

Joaquín Turina fue otro insigne discípulo de Tragó. La biografía de este compositor sevillano guarda en sus primeros años un curioso paralelismo con la de Manuel de Falla. Ambos nacieron en Andalucía; se iniciaron en la música en sus ciudades de nacimiento para posteriormente trasladarse a Madrid. Una vez en la capital perfeccionaron su formación pianística con José Tragó; allí ofrecieron conciertos en los que estrenaron algunas de sus primeras composiciones musicales, y se revelaron ante el público como pianistas excepcionales. Sin embargo, tanto Manuel de Falla como Joaquín Turina decidieron orientar su carrera musical hacia la composición y viajaron a París en busca de nuevos horizontes artísticos. A su regreso de la capital del Sena, el Ateneo madrileño les rindió un homenaje el 15 de enero de 1915, como muestra de admiración hacia los dos músicos que regresaban triunfantes de París. En dicha celebración tuvo lugar un concierto en el que intervinieron Falla y Turina interpretando sus composiciones junto a

---

<sup>350</sup> Howat, Roy: “La influencia de Chopin en el París del Cambio de Siglo”, en *Falla-Chopin la música más pura*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1999, p. 41

la soprano Luisa Vela. De este homenaje ha quedado como recuerdo una fotografía que merece mencionarse, ya que en ella se encuentran tres laureados discípulos de Tragó: Falla, Turina y Miguel Salvador, presidente en aquellos años de la sección de música del Ateneo<sup>351</sup>.



Joaquín Turina había iniciado sus estudios musicales en Sevilla con Enrique Rodríguez, profesor de prestigio que había tenido como discípula a la infanta María Luisa Fernanda. Él es quien le enseña solfeo y más adelante le familiariza con el teclado del piano. El muchacho muestra tan notables disposiciones para la música que la familia decide que prosiga sus estudios musicales con Evaristo García Torres, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. Con él continuará sus estudios pianísticos y abordará el estudio de la armonía y el contrapunto, bases académicas para la composición.

“Con ánimo de ser pianista únicamente y dedicarme, tal vez, a otra carrera, comencé mis estudios de piano con don Enrique Rodríguez, profesor muy acreditado en Sevilla, [...] Este señor empezó a notar mis aptitudes para el instrumento y con él asistía, al poco tiempo, a las casas donde se hacía música y en las que me animaban a continuar seriamente”<sup>352</sup>.

En 1902 Turina se trasladó acompañado por su padre a Madrid. El joven compositor emprendía el viaje con la intención de perfeccionar su pianismo y hacerse

---

<sup>351</sup> Miguel Salvador, Joaquín Turina, Manuel de Falla y Luisa Vela tras el homenaje a Falla y Turina celebrado en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915. Fotografía publicada por Suárez Pajares, Javier (ed.): *Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*. Madrid, SGAE, 1995, p. 90

<sup>352</sup> Testimonio de Turina recogido en Morán, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, p. 26-28

huevo en el ambiente musical madrileño. Turina albergaba la esperanza de que a su llegada a Madrid conseguiría estrenar su ópera *La Sulamita*, así como encontrar un profesor que le ayudase a profundizar en la disciplina compositiva. Ambos propósitos no se cumplieron por lo que Turina decidió formarse por su cuenta en la composición. Sin embargo, sucede algo bien diferente en el estudio del piano. Turina decide profundizar en sus conocimientos pianísticos de la mano de José Tragó, asistiendo a clase de manera particular desde finales de 1902.

“Mis estudios en Madrid. Completamente desorientado en materias de composición, consulté con Pedrell, con Bretón y con Chapí, resolviendo seguir solo mis estudios. En cambio, para el piano, me puse bajo la dirección de don José Tragó, quien, con Pilar de la Mora, compartía el cetro de la enseñanza pianística en Madrid. Daba las clases en su casa de la calle de Recoletos. Tanto en técnica como en interpretación, Tragó se apoyaba en la tradición clásica”<sup>353</sup>.

Turina nos ofrece una opinión muy significativa sobre su maestro en el cuaderno *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*; manuscrito en el que figuran autografiadas 190 personas. El compositor menciona el prestigio que había adquirido Tragó como profesor en aquellos años, así como su sana rivalidad con la profesora Pilar Fernández de la Mora en el conservatorio.

“28.- Don José Tragó. Figura eminente en el mundo musical madrileño. Alejado del virtuosismo pianístico cuando le conocí, estaba considerado como profesor insuperable en esta época. Durante mi primera estancia en Madrid, di clases particulares con él.  
53.- Pilar Fernández de la Mora. Pianista sevillana y gran profesora. Graciosa y simpática, era rival de Tragó en el Conservatorio, en donde intrigaba cuanto podía”<sup>354</sup>.

Tal como nos cuenta Turina, Tragó en aquellos primeros años del nuevo siglo había prácticamente abandonado su carrera virtuosística para dedicarse a la enseñanza. Sin embargo, Turina recuerda la etapa de virtuoso de su maestro, ya que tuvo la oportunidad de conocerle anteriormente en Sevilla durante el concierto que éste había ofrecido en la Sala Piazza el 17 de abril de 1897. Tragó se había trasladado a la capital hispalense con el motivo de ofrecer dos conciertos en los auditorios sevillanos más importantes de aquella época: la sala Piazza y el Teatro San Fernando<sup>355</sup>. Joaquín Turina recordaba de esta manera la grata impresión que el pianista madrileño le había producido:

---

<sup>353</sup> Turina, Joaquín: *Cuadros y escenas a través de mi vida*. Manuscrito. Archivo Joaquín Turina de Madrid.

<sup>354</sup> Turina, Joaquín: *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Cuaderno manuscrito. Archivo Joaquín Turina de Madrid.

<sup>355</sup> Los conciertos ofrecidos por José Tragó en Sevilla están tratados en el capítulo 5.

“[...] Aún duraba su brillante carrera de “virtuoso” cuando le oí, por primera vez, en la Sala Piazza de Sevilla. La impresión que en mí hizo su manera de interpretar la “Sonata en si bemol”, de Chopin, fue tal, que, a pesar de los años transcurridos, no he podido olvidar nunca aquella memorable noche de arte [...]”<sup>356</sup>.

“[...] En una de sus excursiones le conocí, tocando una Sonata de Chopin, en la sala Piazza de Sevilla, audición que nunca pude olvidar, tal fue la impresión que me hizo [...]”<sup>357</sup>.

Un mes antes, el 14 de marzo de 1897, un jovencísimo Joaquín Turina había realizado su debut en Sevilla en la misma sala Piazza. En aquella velada, Turina había interpretado una *Fantasia de Thalberg sobre el Moisés de Rossini*, que le había proporcionado aplausos entusiastas del público y de la crítica local.

Ya en Madrid, el músico sevillano se presenta por primera vez ante el público de la capital el 14 de marzo de 1903, seis años después de su debut en Sevilla. El concierto tiene lugar en el Salón de Actos del Ateneo y para la ocasión Turina interpreta obras muy del gusto de la época como la *Pastoral* y el *Capricho* de Scarlatti, la *Sonata n.º 21* de Beethoven, la *Nouvellete* de Schumann amén de otras composiciones suyas de juventud como *La danza de los Elfos*, *Variaciones populares* y *Gran polaca*. Es probable que Tragó hubiera ayudado a Turina en la preparación y el estudio de las obras de este concierto, ya que entre ellas figuran piezas que tanto Tragó como los concertistas coetáneos habían incorporado en sus programas. El entusiasmo del público y de la crítica madrileña ante el concierto es unánime. No obstante, el afamado crítico Cecilio de Roda realiza un comentario más sincero en el que a la vez que elogia el mecanismo pianístico de Turina, achaca al intérprete una falta de personalidad propia en su interpretación.

“Tiene un mecanismo magnífico, excelente, impecable; creo que no le queda ninguna dificultad por vencer, ni en agilidad, ni en igualdad de dedos, ni en seguridad y precisión de muñeca. [...] El defecto principal que le encuentro es hijo de haber estudiado demasiado. Toca como discípulo, sin una espontaneidad ni un arranque; lógico es que así sea siendo tan joven aún. Si oye mucha música y buena, acabará de formarse el músico, como ya está formado el pianista, y modificará seguramente alguna de sus interpretaciones”<sup>358</sup>.

Probablemente Turina decidió seguir los consejos de Cecilio de Roda y prosiguió su formación pianística con Tragó. Éste transmitió a su discípulo los conocimientos

---

<sup>356</sup> Turina, Joaquín: “El maestro Tragó”, *El Debate*, año XVIII, n.º 6048, 2-XII-1928, p. 4

<sup>357</sup> Turina, Joaquín: “El ilustre maestro Tragó falleció ayer en Madrid”, *El Debate*, año XXIV, n.º 7521, jueves 4-I-1934, p. 14

<sup>358</sup> Roda, Cecilio de: “Ateneo: Concierto de piano por don Joaquín Turina”, *La Época*, 17-III-1903, p. 1. Citado por Alfredo Morán en el libro *Joaquín Turina a través de sus escritos*.



adquiridos en el Conservatorio de París basados en la tradición clásica, aunque también le mostró las nuevas tendencias musicales que se habían desarrollado en la capital francesa. Turina encontró en Tragó al profesor que encauzaría su excepcional dominio del mecanismo pianístico, para mostrarle la percepción y el análisis de todos los elementos que componían la verdadera interpretación pianística.

“[...] No era Tragó solamente un gran pianista o profesor de piano; era, además, un gran músico. El piano se puede enseñar automáticamente, desde un punto de vista puramente técnico. En Tragó encontramos el artista que desmenuza y analiza ante el discípulo la obra pianística, mostrando todo lo que hay de sentimiento, de fondo musical, de expresión humana, que el compositor quiso poner o quiso reflejar en sus páginas. Y esta es la gran labor pedagógica suya y a ella se debe el florecimiento que alcanzó en su época el arte de tocar el piano; arte muy por encima de la técnica escueta, fruto de la paciencia y del machaquear ante el teclado [...]”<sup>359</sup>.

“[...] aunque alejado del público, ha hecho de su profesión un sacerdocio, reflejando su alma de artista en sus discípulos, grabando en ellos, por decirlo así, el estilo de su arte, la manera como él siente la interpretación de las obras, huyendo de los efectos de mal gusto y poniendo por encima de todo la musicalidad verdadera, el sentido lógico de la interpretación. Pero, además del pianista, hay en Tragó el músico, que sigue con interés la evolución moderna del arte, que asiste puntualmente a los conciertos de nuestras Sociedades y sabe colocar en su verdadero sitio las diversas tendencias que se entrecruzan y luchan en el nada tranquilo campo de la música. Sus conceptos y opiniones son siempre interesantísimos, sin que aparezcan nunca las afirmaciones fosilizadas tan propias de los Conservatorios, ni tampoco las ideas demoleadoras de los exaltados en arte [...]”<sup>360</sup>.

A finales de 1903 Turina recibe la triste noticia del fallecimiento de su padre en Sevilla. Esta circunstancia obliga al compositor a regresar a su ciudad natal y abandonar Madrid durante unos meses para pasar junto a su madre el invierno. En este lapso de tiempo Turina interrumpe sus clases con Tragó, que reanuda a su vuelta en la primavera de 1904. Durante esta ausencia, Tragó escribe a su discípulo para expresarle su sentido pésame por la muerte de su padre.

“Madrid 20 marzo 1904.

Sr. Dn. Joaquín Turina.

Mi estimado amigo:

Recibí su atenta carta en la que me notificaba la triste noticia del fallecimiento de su Sr. Padre de V. que en paz descanse.

No contesté antes a la suya por no saber sus señas. Mucho siento la inmensa desgracia que acaba V. de experimentar con la pérdida de su buen Padre.

Siento muy de veras la pena tan grande como justificada que le aflige en estos momentos y desde aquí le envío la expresión de mi más sentido y sincero pésame, rogándole al mismo tiempo lo haga extensivo a su Sra. madre.

Mucho celebraré que sus cosas se arreglen para poder tener el gusto de verle pronto por aquí.

<sup>359</sup> Turina, Joaquín: “El ilustre maestro Tragó falleció ayer en Madrid”, *El Debate*, año XXIV, nº 7521, jueves 4-I-1934, p. 14

<sup>360</sup> Turina, Joaquín: “El maestro Tragó”, *El Debate*, año XVIII, nº 6048, 2-XII-1928, p. 4

Entre tanto, y con motivo de la triste circunstancia que motiva esta carta, consérvase bueno y sabe es siempre suyo affmo. amigo y s. s. J. Tragó<sup>361</sup>.

Tras su formación en Madrid, Turina decide viajar a París en 1905, allí comenzaría a dar clases de piano con Moszkowsky para más adelante matricularse en la Schola Cantorum. Julio Gómez considera que el aprendizaje de Turina con el pianista ruso no resultó especialmente relevante para su formación: “Si como compositor, su aprendizaje en París hubo de beneficiarle extraordinariamente, como pianista poco añadieron las lecciones de Mozkowsky a lo que llevaba perfectamente aprendido en la clase de Tragó”<sup>362</sup>. La estancia de Turina en la capital francesa finalizaría en 1913, tras concluir los estudios en la Schola Cantorum. Ese mismo año regresa a Madrid y decide inscribirse en las oposiciones a dos plazas de armonía y de piano vacantes en el Conservatorio de Madrid. Los ejercicios de ambas pruebas se celebran durante el mes de abril de 1914. Ante la coincidencia de fechas, Turina se ve obligado a preparar las dos oposiciones a la vez. A pesar del esfuerzo realizado, Turina no obtiene ninguna de las dos plazas. La cátedra de piano que había quedado vacante a la muerte de Joaquín Malats es adjudicada a Manuel Fernández Alberdi; y la oposición de armonía se suspende por supuestas irregularidades en el proceso. A pesar de este resultado Turina agradecerá años más tarde el apoyo y consejo que Tragó le había prestado en aquellos momentos.

“[...] porque este hombre, [...] se hacía querer de cuantos le trataban; más aún de sus discípulos, los cuales buscaron sus consejos cuando ya pasaban de veteranos. Recuerdo el caso de un concurso<sup>363</sup> celebrado en el Conservatorio, en el que Manuel de Falla fue guiado por Tragó; y también unas oposiciones, celebradas hacia 1914, en las que busqué yo los consejos del maestro venerable y venerado [...]”<sup>364</sup>.

Deberían pasar casi dos décadas para que Turina formase parte del claustro del Conservatorio madrileño. En junio de 1931 Turina fue designado Catedrático de Composición de este establecimiento. Con motivo del nombramiento los músicos madrileños organizaron una “cena andaluza” en su honor en el Hotel Inglés. A la celebración acudieron personalidades del mundo musical como Víctor Espinós, Arturo Saco del Valle, Regino Sainz de la Maza, Enrique Fernández Arbós, José Cubiles, Julia

---

<sup>361</sup> Carta de José Tragó a Joaquín Turina. Archivo Joaquín Turina de Madrid.

<sup>362</sup> Iglesias, Antonio: *Escritos de Julio Gómez. Recopilación y comentarios*, Madrid, Alpuerto, 1986, p. 279

<sup>363</sup> Se refiere al premio Ortiz y Cussó obtenido por Manuel de Falla en abril de 1905

<sup>364</sup> Turina, Joaquín: “El ilustre maestro Tragó falleció ayer en Madrid”, *El Debate*, año XXIV, nº 7521, jueves 4-I-1934, p. 14

Parody, Adolfo Salazar, José María Guervós, José Balsa, Julio Gómez... Entre las muchas adhesiones se encontraba la de su antiguo maestro José Tragó, que ya anciano escribía a Turina estas entrañables palabras:

“Sr. D. Joaquín Turina.

Mi muy querido amigo:

Leo en la prensa, que hoy se celebra en el hotel Inglés a las 9 ½ de la noche un banquete homenaje en su obsequio con motivo de haber sido nombrado profesor de composición del Conservatorio de música con la categoría de catedrático numerario. La noticia me llena de alegría y satisfacción por ese acto tan simpático y tan merecido por V., aunque no deje de empañar algo esa alegría al considerar que las circunstancias del momento motivadas por un reciente luto de familia me impedirán asistir a él.

Usted ya sabe, mi querido amigo, todo lo que me interesa lo que se refiera a su persona; que me adhiero con el alma a ese homenaje, y que sino en presencia, en espíritu desde mi rincón, levanto mi copa y brindo por su salud y por todas las satisfacciones que yo le deseo en este mundo y que tanto se merece. Nuestros saludos a su simpática Sra. cuyos p.b., y V. sabe lo que le quiere y admira su incondicional y viejo amigo que le abraza. José Tragó. Hoy 12 Novbre., 1931”<sup>365</sup>.

Turina recordaría siempre con especial cariño a su antiguo profesor. En 1928 el compositor sevillano dedicó un artículo a Tragó con motivo de su jubilación. El escrito se publicó en *El Debate*, periódico donde Turina ejerció la crítica musical desde 1926 hasta la desaparición del mismo en 1936. En sus frases queda patente la admiración de Turina hacia el veterano intérprete, pedagogo y amigo.

“[...] Es tanta la veneración que por él tengo; su bondad y hombría de bien merecen tal respeto; recuerdo con tanto cariño sus consejos y lecciones en aquellos años, en los que la ilusión por dominar un arte tan difícil y complejo formaba la base de mi vida, que, al coger la pluma para hablar de Tragó como el último de sus discípulos, siento una honda e infinita emoción. [...]

Los discípulos de Tragó pasan de mil.

Entre ellos hay nombres ilustres, artistas discretos y la inevitable masa amorfa de los que quisieron ser pianistas y no pudieron. Seguramente en Madrid se encontrará un centenar de discípulos que, cualquiera que sea su rango artístico, conservarán en su corazón el recuerdo del gran maestro, quien, como padre bondadoso, guió sus pasos en el difícil y tortuoso camino del arte, ayudó con sus sabios consejos a subir la empinada cuesta de la gloria y se esforzó por hacer de ellos verdaderos músicos. Estos discípulos deben una ofrenda a su maestro en estos momentos, ante los cuales, al declararle oficialmente anciano, aunque su espíritu se conserve joven, el insigne Tragó puede decir con legítimo orgullo: “He cumplido con mi deber de artista”. Ofrecámosle, todos juntos, un homenaje de respeto y de cariño y, al mismo tiempo, tan fraternal y tan efusivo, que en nada se parezca a los fríos homenajes oficiales, ni al vulgar banquete con que “se obsequian” los pseudo-artistas. Mucho más que eso merece nuestro gran maestro don José Tragó [...]”<sup>366</sup>.

<sup>365</sup> Carta de José Tragó a Joaquín Turina. Archivo Joaquín Turina de Madrid

<sup>366</sup> Turina, Joaquín: “El maestro Tragó”, *El Debate*, año XVIII, nº 6048, 2-XII-1928, p. 4

## 9.4. LOS ÚLTIMOS AÑOS

La llegada de la jubilación en 1928, no supuso para Tragó el final de su etapa docente, puesto que el pianista continuaría durante años su labor pedagógica como profesor particular. Como reconocimiento a toda una trayectoria dedicada a la enseñanza, los discípulos, compañeros y admiradores del pianista, le organizaron un homenaje en el Círculo de Bellas Artes de Madrid<sup>367</sup>. La celebración tuvo lugar el 5 de diciembre de 1929, en la nueva sede que la institución cultural había inaugurado tres años antes en la calle Alcalá. A ella acudieron muchos de los discípulos de Tragó, algunos de ellos ya convertidos en renombrados artistas como Joaquín Turina, Julia Parody o Enrique Aroca. También quisieron estar presentes los miembros del claustro de profesores del conservatorio y su director Antonio Fernández Bordas, que como representante del centro musical dedicó un sentido a discurso a Tragó durante la celebración. Otras de las personalidades asistentes al acto fueron el Conde de Romanones, como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y en el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Eduardo Callejo de la Cuesta, en representación del gobierno del general Primo de Rivera.

Durante el homenaje los asistentes obsequiaron a Tragó con un álbum de pergamino en el que figuraban numerosas firmas tanto de los presentes como de otras personas ausentes, que mostraban su adhesión y reconocimiento al pianista<sup>368</sup>. Entre las firmas que encontramos escritas en el pergamino se hallan las de discípulos de diversas promociones como la de Alfonso Pinilla<sup>369</sup> (primer premio en 1887), Fernando Carnicer Illa (primer premio en 1888), Remedios Selva Torre (primer premio en 1895), Valentín Larrea Iturbe y José Balaguer Vallés (primeros premios en 1896), Ángel Peñalva Téllez (primer premio en 1897), Pilar Zubiaurre Aguirrezábal (primer premio en 1900), José

---

<sup>367</sup> Probablemente el homenaje se celebró en el Comedor de la Quinta Planta, uno de los más grandes y elegantes de España con capacidad para albergar hasta 600 comensales en banquetes. José Luis Temes en su libro sobre el Círculo de Bellas Artes, describe de esta manera el local: “[...] toda la planta, diáfana, era un restaurante con capacidad cotidiana para unos 200 cubiertos, pero en disposición de banquetes, parece que llegó a albergar hasta 600 comensales. Estaba rodeado perimetralmente por una gran cristalería desde la que se divisaba todo Madrid y sus afueras. Equipado con la entonces mejor tecnología de cocinas, contaba con vajilla de plata de Meneses para 2000 comensales, con sus servicios auxiliares, todos ellos con la Minerva del Círculo grabada en incrustación [...]”. Temes, José Luis: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*, Madrid, Alianza, 2000, p. 292

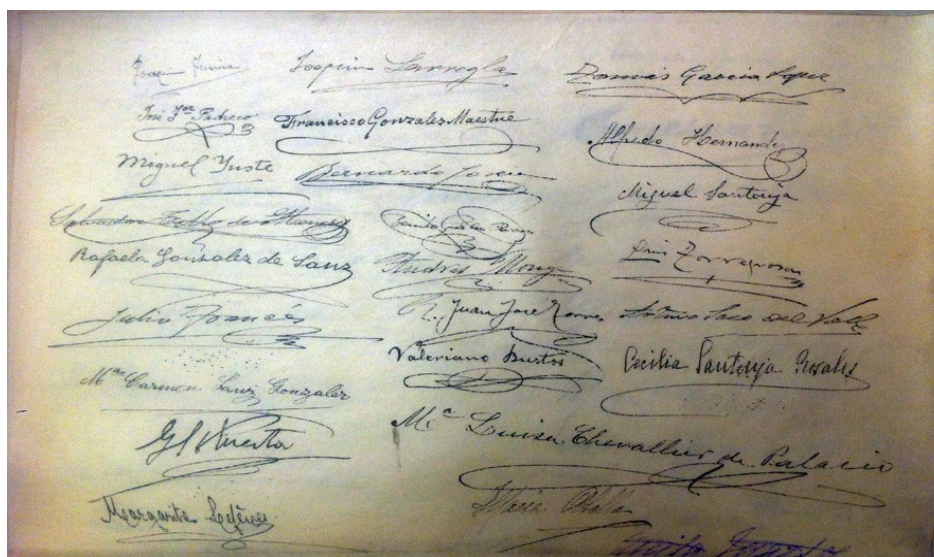
<sup>368</sup> Hemos podido consultar este álbum de firmas gracias a la amabilidad de Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas de José Tragó que conservan este pergamino en su domicilio particular

<sup>369</sup> José Tragó guardaría una estrecha relación con Alfonso Pinilla, ya que además de ser uno de sus discípulos más antiguos, fue testigo de su boda con Carmen Rodríguez Yáñez en 1913. Ver capítulo 3.1.

Balsa (primer premio en 1904), Julia Parody y Francisco Fuster (primeros premios en 1905), Enrique Aroca (primer premio en 1912), M<sup>a</sup> del Pilar Torregrosa (primer premio en 1920), María Álvarez Somohano (primer premio en 1923) y Javier Alfonso (primer premio en 1924). También aparecen las adhesiones de alumnos que se dedicaron a la composición como Joaquín Turina o María Rodrigo, o a la crítica musical como Carlos Bosch y Miguel Salvador. Las firmas de estos críticos se añaden a la de otras personalidades del periodismo musical como Adolfo Salazar, José Borrell o José Ramón Gomis, que aunque no habían sido discípulos de Tragó, mostraban de esta manera su testimonio de admiración al maestro. En el pergamino figuran también las firmas de muchos de los docentes del conservatorio que habían sido compañeros de Tragó a lo largo de los años, como el profesor de piano Joaquín Larregla, Francisco González Maestre (flauta), Miguel Yuste (clarinete), Matilde Torregrosa (solfeo), Luis Torregrosa (oboe), Domingo Juan José Torres (contrabajo), Arturo Saco del Valle (conjunto vocal e instrumental), Valeriano Busto (trompa), Ignacio Tabuyo (canto y declamación lírica), Emilio Serrano (composición), Rogelio Villar (música de salón), José Forns (estética e historia de la música), Bartolomé Pérez Casas (armonía), Tomás García López (trompeta y cornetín), Nieves Suárez (declamación práctica), Andrés Monge (piano), Venancio Monge (piano), Enriqueta Dutrieu (piano), Pilar Blasco (solfeo), Alfredo Hernández (solfeo), María Luisa Chevallier (solfeo), María Abella (solfeo), Salvador Tello de Meneses (violín), Julio Francés (violín), América Peñaranda (solfeo) y Miguel Santonja (armonía); y de otros alumnos del centro como los violinistas Dolores Palatino y Rafael Miguiro. Completaban las adhesiones las firmas de diversos representantes de instituciones culturales españolas como la del Conde de Romanones, como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes y amigo personal de Tragó; o de miembros directivos de entidades musicales como la Unión de directores y pianistas de España, la Asociación de Cultura Musical, la Orquesta Filarmónica de Madrid, la Orquesta Sinfónica de Madrid y Unión Musical Española.

Presentamos a continuación dos imágenes pertenecientes al libro de firmas entregado a José Tragó con motivo de su homenaje. La primera de ellas es la ilustración que figura en la portada del álbum; mientras que la segunda corresponde a una de las

hojas del pergamino, en la que aparecen las firmas de varios miembros del claustro de profesores del conservatorio de Madrid<sup>370</sup>.



El homenaje a Tragó tuvo una importante repercusión en la vida cultural madrileña, puesto que varios periódicos de la capital se hicieron eco de esta celebración.

<sup>370</sup> Las firmas que figuran en la lámina seleccionada son las de Joaquín Turina (discípulo y compositor), Joaquín Larregla (profesor numerario de piano), Tomás García López (profesor numerario de trompeta y cornetín), Francisco González Maestre (profesor numerario de flauta), Alfredo Hernández (profesor interino de solfeo), Miguel Yuste (profesor numerario clarinete), Bernardo García (profesor numerario trombón), Miguel Santonja (profesor supernumerario armonía), Salvador Tello de Meneses (profesor supernumerario violín), Benito García de la Parra (profesor numerario de armonía), Luis Torregrosa (profesor numerario de oboe), Rafaela González de Sanz (profesora supernumeraria de solfeo), Andrés Monge (profesor supernumerario de piano), Julio Francés (profesor supernumerario de violín), Juan José Torres (profesor supernumerario de contrabajo), Arturo Saco del Valle (profesor numerario de conjunto vocal e instrumental), Valeriano Bustos (profesor numerario de trompa), María Luisa Chevallier de Palacio (profesora supernumeraria de solfeo), Margarita Lefèves (discípula), María Abella (profesora supernumeraria de solfeo), Anita Martos (profesora numeraria de declamación práctica).

*La Época* comenta el desarrollo del acto, nombrando algunas de las personas que con motivo de la ocasión, pronunciaron palabras de admiración hacia el pianista.

“Ayer se celebró en el Círculo de Bellas Artes el acto de entregar al ilustre maestro don José Tragó el álbum que le han dedicado sus discípulos y admiradores, con motivo de su reciente jubilación en el Conservatorio.

Fue un simpático acto, que constituyó un justo homenaje a la persona y a la obra del maestro.

Se sirvió un “lunch”, sentándose al lado del señor Tragó el conde de Romanones, el ministro de Instrucción Pública, el director del Conservatorio, señor Fernández Bordás, y varias distinguidas damas. Ofreció el agasajo el señor Bordás, quien pronunció sentidas palabras, en nombre de los discípulos más antiguos del maestro, entre los cuales se cuentan él mismo, Manuel de Falla, Fúster, Balsa, Margot Lefevés, Pilar Torregrosa, Julia Parody, Luisa Menárquez y tantos artistas más, ya consagrados.

El vicepresidente del Círculo saludó al maestro Tragó en nombre de los socios de dicha entidad, y acto seguido habló el conde de Romanones, en representación de la Academia de Bellas Artes, de la cual es presidente, y a cuya sección de música pertenece el agasajado.

El ministro de Instrucción Pública hizo presente la adhesión del elemento oficial al acto, y finalmente, el maestro Tragó dio las gracias en breves y sentidas palabras.

La señora de Medina ofreció entonces al maestro el álbum en pergamino, que contiene cerca de quinientas firmas y que está encerrado en artística carpeta<sup>371</sup>.

Joaquín Turina, que había sido uno de los asistentes a la celebración, dedica en *El Debate* un entrañable artículo hacia su antiguo profesor. Turina destaca las virtudes que Tragó mostró a lo largo de su largo periodo docente, como su paciencia, su tenacidad y su disciplina; pero sobre todo elogia su bondad personal, cualidad que supo transmitir a sus alumnos.

“Brillantísimo ha sido el homenaje al gran maestro Tragó. Más de trescientas personas ocupaban el comedor del Círculo de Bellas Artes. Presidió el acto el señor ministro de Instrucción pública, representando al Gobierno, teniendo a su lado en la mesa presidencial a las señoras de Tragó, de Medina, de don Javier Marañón, a la señorita de Parody, al conde de Romanones, al señor Fernández Bordás, al vicepresidente del Círculo y al señor Borrell.

El veterano y glorioso maestro don José Tragó contemplaba emocionadísimo aquella espontánea manifestación de cariño, que culminaba su larga carrera de trabajos y de luchas. Tragó ha tenido la vocación de la enseñanza. Su tenacidad y paciencia a través de tantos años en el Conservatorio tenían que producir forzosamente un gran número de discípulos, y estos discípulos, que hoy forman legión, han conservado de su maestro indudablemente el recuerdo de sus consejos, de su disciplina, de su arte para enseñar. Sin embargo, algo más grande ha sobrenadado en estas imágenes retrospectivas: la bondad, propulsora del afecto y del cariño. Esta bondad es la que les ha estimulado, junta con la admiración al excelso músico, para rendir a su maestro, en unión con sus compañeros de la Academia y del Conservatorio y también de sus infinitos amigos, un testimonio de veneración y de afecto. Los que la fama consagró, los que luchan por llegar, los que han quedado ignorados en el tremendo batallar del arte, todos se han unido en esta ocasión, demostrando con ello que la ingratitud humana no es tan negra como la pintan. Bien hubieran podido decir a Tragó, recordando la famosa frase que Beethoven estampó al comienzo de su “Misa Solemne”: “Sale del corazón y es preciso que vaya al corazón”.

Muchos académicos de San Fernando, casi todo el Claustro de profesores del Conservatorio; la Sinfónica, representada por los señores Corvino y Camero; el vicepresidente, secretario y vocal

---

<sup>371</sup> “En el Círculo de Bellas Artes. Homenaje al maestro Tragó”, *La Época*, año LXXXI, nº 28061, viernes 6-XII-1929

de la Sección de Música del Círculo, directivos de la Cultural y de la Filarmónica, discípulos y admiradores, dieron ambiente de efusión y cordialidad a la fiesta. Fernández Bordás hizo un conciso resumen de la triunfal carrera de Tragó; el vicepresidente del Círculo pronunció breve discurso; el conde de Romanones, con su habitual gracejo, habló como presidente de la Academia, y cerró la serie de discursos el señor Callejo en nombre del Gobierno. Tragó, muy emocionado, dio las gracias en sentidas palabras. La señora de Marañón le hizo entrega de los pergaminos firmados<sup>372</sup>.

Como recuerdo del homenaje ha llegado hasta nosotros esta fotografía de la celebración<sup>373</sup>. En ella aparece Tragó acompañado de un numeroso grupo de alumnos, compañeros y admiradores asistentes al acto. El pianista se encuentra sentado junto a varias personalidades como el Ministro de Instrucción Pública, el Conde de Romanones, el director del conservatorio Antonio Fernández Bordas y Joaquín Turina. Acompañada por el Conde de Romanones y Fernández Bordas se encuentra sentada la mujer de Tragó, Carmen Rodríguez Yánez, con la que el pianista estaba casado desde 1913.



<sup>372</sup> Turina Pérez, Joaquín: "Homenaje a Tragó", *El Debate*, año XIX, nº 6363, viernes 6-XII-1929, p. 5. El diario *ABC* menciona cómo muchos de los asistentes al concierto del pianista Roberto Casadesús, organizado por la Asociación de Cultura Musical, se daban cita para asistir al homenaje a Tragó. "[...] Muchos de los concurrentes se daban cita para esta tarde, a las seis, en el Círculo de Bellas Artes, a fin de sumarse al homenaje al insigne maestro Tragó". A.M.C. "Informaciones Musicales", *ABC*, año XXV, nº 8406, jueves 5-XII-1929, p. 43

<sup>373</sup> La fotografía se encuentra en la Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial



Tragó falleció en Madrid el 3 de enero de 1934 a consecuencia de una aortitis aguda. El pianista moría en su domicilio de la calle Serrano, dejando para siempre a su esposa y a sus tres hijas menores de edad<sup>374</sup>. La noticia de su muerte tuvo un importante impacto social, debido al gran prestigio de Tragó como intérprete y pedagogo. Durante su larga trayectoria como docente, Tragó se había convertido en una referencia de la escuela pianística española. Había formado a varias generaciones de discípulos, que a su vez habían transmitido las enseñanzas de su maestro por múltiples lugares de la geografía española y extranjera. Prueba de ello es que la noticia traspasó el ámbito madrileño, y apareció en periódicos de otras provincias y en publicaciones europeas. Varios de los críticos musicales de la época, dedicaron artículos a la memoria del maestro. En ellos rememoraban los aspectos más relevantes de su biografía, su larga trayectoria docente y su añorada carrera virtuosística.

Uno de los alumnos que quiso dedicar un sentido recuerdo a su maestro fue Joaquín Turina. El compositor y crítico escribió en *El Debate* un artículo en el que expresaba con estas palabras el profundo pesar que le causaba la pérdida de su antiguo profesor.

“Un gran músico, don José Tragó, acaba de morir. Con él acaba toda una gloriosa época del piano. Se calcula que sus discípulos suman la cifra de 2.160, entre los cuales me encuentro yo. Al perder al maestro, que para nosotros era como un padre, siento una emoción infinita; porque este hombre, de recios y sanos sentimientos, de profundas raíces religiosas, se hacía querer de cuantos le trataban [...]”<sup>375</sup>.

<sup>374</sup> Partida de Defunción. Registro civil de Madrid./ Registro civil de Madrid.-DISTRITO DE BUENAVISTA./ En la villa de Madrid, a las diez y quince del día cuatro/ de Enero de mil novecientos treinta y cuatro ante Don Francisco / Ruz y Díaz ----- Juez municipal----- / y Don Mario Serrataco de Boet Secretario----- / se procede a inscribir la defunción de Don José Tragó y Arana. / de setenta y siete años natural de Madrid /provincia de Idem hijo de Don Nicolás / y de Doña Antonia, difuntos / domiciliado en la calle de Serrano / número cinco piso segundo de profesión / Profesor de Piano y de estado casado don Doña Carmen Rodríguez y Yáñez de cuarenta y cinco / años, domiciliada en la casa mortuoria, dejando / tres hijas menores llamadas Carmen, María y Antonia. / falleció en su domicilio el día----- / de ayer a las ocho / consecuencia de aortitis aguda según / resulta de la certificación facultativa y / reconocimiento practicado, y su cadáver habrá de recibir sepultura en el Cementerio / de San Justo. / Esta inscripción se practica en virtud de manifestación de Don / Tomás Domech Rodríguez mayor de edad, / que habita Rodríguez San Pedro doce. / consignándose además que otorgó testamento en Madrid / ante el Notario Don Alejandro Arizcuu, ignorando la fecha, / habiéndola presenciado como testigos Don José Dupuy Rodríguez / y Don Clemente Sancho Yllana mayores de / edad y vecinos de esta capital . / Léida esta acta se sella con el del juzgado y la firman el señor Juez, con los testigos y manifestante, certifico.

<sup>375</sup> Turina, Joaquín: “El ilustre maestro Tragó falleció ayer en Madrid”, *El Debate*, año XXIV, nº 7521, jueves 4-I-1934, p. 14

En el artículo Turina recuerda la trayectoria de Tragó como brillante alumno de los conservatorios de Madrid y París, y su carrera concertística en Francia y España. Comenta cómo la enseñanza de Tragó no se limitaba al estudio de la obra desde un punto de vista exclusivamente técnico, sino que intentaba profundizar en todos los aspectos de la obra musical. Turina ensalzaba también el interés de Tragó por conocer las novedades del repertorio y por escuchar a los nuevos talentos de la interpretación pianística; ya que a pesar de su avanzada edad, el pianista conservaba la buena costumbre de asistir regularmente a los conciertos.

“[...] Entre los infinitos discípulos de Tragó hay artistas eminentes, pianistas discretos y la inevitable masa amorfa que no falta nunca en los Conservatorios. Muchos de estos discípulos organizaron, en el momento de su jubilación, un gran homenaje que se celebró en el Círculo de Bellas Artes, al finalizar el año 1929. Aquel homenaje emocionó profundamente al maestro, viéndose rodeado de sus más caros alumnos: centenares de artistas, pianistas, compositores, directores de banda, críticos, todas las manifestaciones del arte de la música rindieron pleitesía al que había sido su maestro de piano aunque el rodar de la vida les hubiese desviado hacia otras actividades.

En los últimos años Tragó, viejecito aunque siempre animoso, vivía tranquilamente, asomándose a los conciertos alguna que otra vez para oír la obra nueva, para escuchar a uno de sus antiguos alumnos, para descubrir alguna cualidad en el concertista que se presentaba por primera vez en Madrid. Le vi por última vez en uno de los recientes conciertos de Iturbi.

- ¿Qué le ha parecido, maestro?- le pregunté.

- Me gusta, me gusta- respondió, con su habitual optimismo.

De pronto la noticia fatal me sobrecoge, sin tener antecedente ninguno de su enfermedad. Descanse en paz el gran artista y el hombre bueno, que ha muerto como siempre vivió: santamente [...]<sup>376</sup>.

Su antiguo compañero en el conservatorio Julio Gómez, dedica un artículo a la memoria de Tragó en *El Liberal*. Considera a Tragó como uno de los mejores profesores de piano de España; destacando la calidad de sonido y la severidad que caracterizaban las interpretaciones de sus discípulos. Julio Gómez recuerda con cariño los tiempos en los que en los concursos de piano del conservatorio, se establecía una noble rivalidad entre los alumnos de José Tragó y los de Pilar Fernández de la Mora.

“Otro maestro que nos deja. Hace algunos años dejó de enseñar en el Conservatorio nacional, porque el Estado burocrático retira automáticamente a los catedráticos que han cumplido setenta años. En las disciplinas artísticas, aún más que en las científicas, la actividad pedagógica, que a la fuerza tiene que considerarse como secundaria si se la compara con la producción o la interpretación, debía reservarse a la edad proveya. Porque si en el florecer de la personalidad, apenas transpuesta la juventud, el artista, en lugar de producir libremente, se dedica a la enseñanza, la pérdida para el arte es segura y la ganancia muy problemática.

En el caso de Tragó, que desde muy joven dedicó sus mejores esfuerzos a la labor didáctica, el arte español ganó mucho, porque pianistas hay muchos; pero maestro como Tragó hay poquísimos. Pero el perjudicado fue él, que trocó una vida de triunfos, una carrera brillante de

<sup>376</sup> Turina, Joaquín: “El ilustre maestro Tragó falleció ayer en Madrid”, *El Debate*, año XXIV, nº 7521, jueves 4-I-1934, p. 14

concertista internacional, por la apartada existencia del maestro, que solamente disfruta de los aplausos indirectamente, por medio de sus discípulos.

Después de haber estudiado en nuestro Conservatorio, donde fue niño prodigio, admirado de sus profesores, pasó a ampliar sus estudios al Conservatorio de París, que por entonces era el sueño dorado de nuestros músicos. Encontró allí un maestro inmejorable para sus disposiciones y su temperamento en Georges Mathias, gran pianista, que había sido uno de los mejores discípulos de Chopin. Y en aquel ambiente, saturado aún del gran pianismo trascendental de los románticos, de Chopin, Liszt, Thalberg y otros astros de segunda magnitud, se formó su espíritu, en el que siempre esos maestros tuvieron culto. Pero también los grandes clásicos, desde Bach a Beethoven, fueron comprendidos e interpretados por Tragó de modo insuperable. Cuando ingresó en la Academia de Bellas Artes, su discurso versó sobre la historia del piano, y allí cantó con entusiasmo sus convicciones y su fe: para él los libros santos eran “El clave bien temperado”, de Juan Sebastián Bach, y las treinta y dos sonatas de Beethoven.

La delicadeza de su temperamento y una fundamental falta de ambición le apartaron de la farandulesca vida del concertista; pero nunca dejó de estudiar y colaboró con entusiasmo en varias de las tentativas que en Madrid se han hecho para aclimatar la afición a la música de cámara desde tiempo de Monasterio.

Pero la labor de maestro anuló en él todos los demás aspectos de la actividad, y en ella ha dejado una huella profunda. Todos los discípulos de Tragó se distinguen por la excelente calidad del sonido y por la severidad de sus interpretaciones. No queremos nombrar a ninguno, por no caer en omisiones lamentables.

Hubo un tiempo en el Conservatorio en el que lo principal de su vida estaba reconcentrado en las clases de piano: la de Tragó y la de su compañera, digna y noble rival, Pilar Fernández de la Mora. Los concursos de fin de curso eran entonces verdaderas fiestas artísticas, en las que había siempre pasión noble y vivificadora.

Desde su jubilación, el maestro Tragó se dedicaba solamente a la vida familiar y no salía de casa nada más que para asistir a las sesiones de la Academia de Bellas Artes o a algún concierto de excepcional importancia. La última vez que le hemos visto fue en uno de los conciertos de Iturbi en la Comedia. La audición del concierto de Mozart, puso en los ojos del maestro llamaradas de entusiasmo.

La escuela de tocar el piano de Tragó ha de perpetuar entre nosotros su memoria y la pureza de sus ideales, de sus convicciones, será un perdurable ejemplo. Descanse en paz el ilustre maestro”<sup>377</sup>.

Víctor Espinós, compañero de Tragó en la Academia de Bellas Artes y fundador de la Biblioteca Musical Circulante del Ayuntamiento de Madrid, dedicó al pianista un artículo en *La Época*. En él agradecía la aportación que Tragó había hecho a los fondos de la biblioteca, pues había donado una importante parte de su biblioteca particular a la institución. Entre los libros que Tragó había entregado a la Biblioteca Musical Circulante figuraban algunas de sus propias composiciones, y varias partituras que había adquirido durante sus años de estudios en París. Actualmente podemos consultar estas partituras en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid<sup>378</sup>, heredera de la antigua biblioteca fundada por Víctor Espinós.

<sup>377</sup> Gómez, Julio: “El maestro Tragó”, *El Liberal*, año LVI, nº 19698, viernes 5-I-1934

<sup>378</sup> Aunque en el momento de la donación no se catalogó el Legado Tragó, se sabe que muchas partituras proceden de la biblioteca particular de Tragó gracias a que en la encuadernación figuran las iniciales de José Tragó; y también a que en las páginas figura el sello con el nombre de José Tragó y la antigua dirección de la calle Recoletos nº 19.

“[...] Bajo la suave, paternal e inteligentísima férula de Tragó, han pasado muchos centenares y aún miles de alumnos, que hoy sentirán el dolor de ver rota una relación de gratitud artística y personal.

Tragó obtuvo el primer premio de piano a los trece años, en la clase de Compta – otro gran pedagogo-, continuando luego sus estudios con Mathias, discípulo de Chopin. En los medios musicales franceses hízose pronto notar el joven pianista español, que allí ganó también el primer premio, y, con él, un magnífico Erard.

Tragó fue un concertista eminente. Recordamos aún la emoción con que sus auditorios seguían aquellas versiones límpidas, llenas de luz y de amor, en conciertos que cada año ofrecía. A los últimos, en el teatro Español, tuvimos la suerte de asistir. Su alta figura, un poco desgarbada, de modesto y recogido continente, adquiría de pronto pretigios insospechados frente al teclado. Su sonido era perfecto y su técnica la misma claridad. Por otra parte, sabía exigirse a sí mismo la exégesis respetuosa, pero implacable, que imponía a sus alumnos, siempre con fuerza persuasiva, frente a las partituras. Parece inútil decir que hace bastantes años, y como hemos insinuado, la existencia de Tragó se cifraba en la enseñanza, sobre la que ejerció una influencia que sería bueno perdurase, y en su asistencia- muy poco prodigada- a las fiestas musicales.

Había sucedido en la cátedra de piano a Power y fue contemporáneo y émulo de Pilar Fernández de la Mora: las dos grandes potencias del aprendizaje del piano en estos últimos tiempos. ¡Los tiempos heroicos de la lucha por el primer premio de piano en el Conservatorio!

No hace mucho fue Tragó objeto de un sentido homenaje con cariño- con motivo de su jubilación- por parte de un gran núcleo de discípulos y admiradores. Fue en el Círculo de Bellas Artes, y tuvo la agri dulce poesía de estas apoteosis finales... Tragó, ese día, vio muchas veces sus ojos llenos de lágrimas.

Desde entonces veíase bajar la fuerza y desmejorarse el aspecto físico del ilustre maestro. Su sonrisa de hombre bueno iluminaba su rostro, cada vez menos expresivo, aunque siempre noble y franco.

No sabíamos de su enfermedad; pero no nos sorprende el triste suceso.

La Biblioteca Musical Circulante del Ayuntamiento de Madrid, guarda el nombre venerado de Tragó entre los de sus favorecedores más afectuosos.

El insigne maestro hizo donación, a la hora de fundar nosotros el citado instituto de cultura, de un gran acervo de partituras y música docente.

Descanse en paz el gran pedagogo de arte y el ejemplar cristiano, que a la hora de las póstumas vanidades, no ha querido que de él se dijera sino que era “José Tragó Arana, terciario franciscano”<sup>379</sup>.

Muchos otros periódicos madrileños se hicieron eco de la noticia y comentaron algunos de los acontecimientos más importantes de la biografía del pianista. El periódico *Luz* menciona el prestigio que Tragó había adquirido tanto en la faceta docente como en la interpretativa.

“[...] A los recitales de Tragó acudía todo el mundo filarmónico. Las obras magnas de Beethoven, Liszt, Schumann Schubert, Chopin, etc., eran interpretadas de manera que alcanzaba lo maravilloso.

En la enseñanza conquistó, tanto por su admirable maestría como por su bondadoso carácter, muchas simpatías y sanas amistades [...]”<sup>380</sup>.

*El Siglo Futuro* destaca las interpretaciones que Tragó hacía de los autores románticos.

“[...] Se alejó de las lides concertistas hace tiempo; pero indirectamente veíamos su maestría en los discípulos, que se elevaron a cerca de dos mil. [...] Todos los buenos melómanos

<sup>379</sup> Espinós, Víctor: “Un gran pianista que desaparece. Ha muerto el maestro Tragó”, *La Época*, año LXXXVI, n° 29346, viernes 5-I-1934

<sup>380</sup> *Luz*, año III, n° 624, jueves 4-I-1934, p. 7

recordarán que Tragó fue uno de los más espirituales y fieles intérpretes de Liszt, Chopin y Schumann [...]”<sup>381</sup>.

Para el diario *Informaciones*, con Tragó desaparecía un pianista que había sabido aplicar el pensamiento romántico tanto a sus interpretaciones como a su manera de vivir.

“[...] Más tarde se traslado a París, donde ganó el primer premio de piano de aquel Conservatorio, siendo discípulo de Mathias, discípulo a su vez de Chopin. Por eso el maestro, al recibir directamente las enseñanzas del glorioso polaco, por su época y, sobre todo, por su temperamento, fue un pianista romántico, y también fuera de la música lo era, porque en él pudo siempre el corazón, desinteresado más que el cerebro calculador [...]”<sup>382</sup>.

El periódico *El Sol* elogia también las cualidades de José Tragó como persona, e indica algunos de los datos biográficos del pianista.

“[...] Las inmejorables cualidades de su carácter le granjearon la estimación y el respeto de todos cuantos con él tuvieron relación alguna, y juntamente por la bondad de su espíritu como valía era querido y admirado de todos [...]”<sup>383</sup>.

*El Heraldo de Madrid* dedica un breve espacio a esta noticia. En ella menciona al igual que otros de sus colegas, los momentos más relevantes de la vida artística de Tragó.

“En Madrid, donde naciera, y a los setenta y ocho años, ha fallecido el gran pianista D. José Tragó. Desde su infancia mostró las aptitudes que habían de conquistarle nombre ilustre. Estudió en el conservatorio con el maestro Compta sus primeros cursos de piano. A los veinte años alcanzó el Gran Premio del Conservatorio de París. A partir de entonces puede decirse que se inició su brillante carrera tan pródiga en triunfos”<sup>384</sup>.

*La Nación* recuerda las interpretaciones de Tragó junto a Sarasate, y ensalza algunos rasgos característicos de su carácter como la modestia.

“Don José Tragó, el hombre bueno, cariñoso y que como pianista fue aclamado con entusiasmo por su arte puro, era un gran músico. [...] Se dedicó al concierto y obtuvo éxitos resonantes en compañía del ilustre Sarasate. Tragó entró en el conservatorio con todos los honores y allí desarrolló una labor pedagógica enorme. [...] Su virtud principal fue la modestia. A pesar de sus méritos inmensos, el gran músico vivió sin exhibiciones ni reclamos, dedicado exclusivamente al arte [...]”<sup>385</sup>.

<sup>381</sup> *El Siglo Futuro*, año XXVII, nº 8106, jueves 4-I-1934, p. 3

<sup>382</sup> *Informaciones*, año XIII, nº 3684, jueves 4-I-1934, p. 5. La misma noticia aparece publicada en el periódico *Ahora*, año V, nº 965, viernes 5-I-1934, p. 21

<sup>383</sup> *El Sol*, año XVIII, nº 5118, viernes 5-I-1934, p. 4

<sup>384</sup> *El Heraldo de Madrid*, año XLIV, nº 14955, jueves 4-I-1934, p. 6

<sup>385</sup> *La Nación*, año X, nº 2507, jueves 4-I-1934, p. 12

*La Voz* destaca su faceta docente como maestro de músicos tan importantes como Manuel de Falla.

“Para los que no somos aún demasiado viejos, D. José Tragó representaba el maestro del piano, el maestro en limpio sentido pedagógico. Entre los escolares de música, D. José Tragó significaba el nombre del profesor de piano por antonomasia. Pero D. José Tragó fue también un concertista reputado, cuyos recitales en la sociedad musical de la pasada centuria eran esperados y oídos con gran interés [...]”<sup>386</sup>.

El diario *ABC* hace mención a la enfermedad nerviosa que el pianista venía padeciendo desde hacía años. Tragó sufría desde hacía muchos años neurastenia, dolencia que fue una de las causas por las que el pianista decidió abandonar su carrera concertística. Debido a esta enfermedad, Tragó solía veranear en balnearios de aguas termales, en los que recibía tratamiento para calmar sus problemas nerviosos. En la reseña publicada por el periódico *ABC* también se menciona el prestigio que había alcanzado Tragó tanto en la interpretación como en la docencia, siendo su clase una de las más solicitadas del conservatorio. Además, el *ABC* coincide con otros periódicos en señalar como rasgos característicos del carácter del pianista, la bondad y la modestia.

“[...] Este admirable pianista, alejado hace tiempo de las lides concertísticas, en las que alcanzó gran prestigio aquende y allende las fronteras, falleció en la mañana de ayer, rodeado de su amantísima familia; y cuando nada hacía creer en un triste fin, pues, aunque se lamentaba con frecuencia de los quebrantos de su salud, es lo cierto que desde hace años se le tenía por enfermo imaginario, ya que, felizmente, no se confirmaban sus augurios pesimistas, que le hicieron abandonar la muy larga serie de sus éxitos triunfales.

Había nacido en Madrid el año 1856, y en nuestro Conservatorio hizo con el maestro Compta los estudios pianísticos de su carrera. A los veinte años ganó el Gran Premio de Piano del Conservatorio de París, y desde entonces puede decirse que comenzaron sus andanzas por España y el extranjero, unas veces formando cuarteto con violinistas como Arbós, y otras como concertista de piano, cuando eran soberanos del arte pianístico del Antonio Rubinstein y los Planté, de quienes fue fervoroso admirador y en cuyas purezas de dicción y grandeza de expresión modelo las que él hizo reglas de técnica y de espiritualidad.

Los recitales de Tragó eran solicitados por doña María Cristina y por el mundo filarmónico, que acudía a los teatros o salas donde actuaba el gran maestro en la seguridad de oír versiones inmaculadas y maravillosas de las obras magnas de Beethoven, Schumann, Schubert, Liszt, Chopin, etc.

Ganó una de las clases de piano del Conservatorio, y se dedicó a la enseñanza con entusiasmo y fe de iluminado. El elemento escolar procuraba ser discípulo del insigne maestro, y es que, además de su saber, poseía una bondad infinita. Además, su modestia la hacía adorable [...]”<sup>387</sup>.

<sup>386</sup> *La Voz*, año XV, n° 4064, jueves 4-I-1934, p. 4

<sup>387</sup> *ABC*, año XXX, n° 9563, jueves 4-I-1934, p. 17

La prensa catalana también anunció el fallecimiento de Tragó. Varios periódicos de Barcelona recogen en sus páginas los comentarios de las publicaciones madrileñas. Así, el diario *Renovación*<sup>388</sup> se hace eco de la noticia publicada por el *ABC*; y *El Noticiero Universal*<sup>389</sup> de Barcelona inserta en sus columnas los comentarios del periódico madrileño *Luz*. La noticia de la muerte de Tragó tuvo una importante repercusión en el extranjero. Al mes siguiente del fallecimiento, algunas de las principales revistas musicales francesas y un diario suizo se hicieron eco del suceso, recordando la labor de Tragó en la formación de importantes compositores españoles como Manuel de Falla o Joaquín Turina. El crítico Henri Collet dedicó un breve comentario en la publicación musical *Le Ménestrel*. “On annonce la mort du célèbre pianiste et professeur au Conservatoire de Madrid José Tragó. On lui doit des disciples aussi renommés que Falla, Turina, Alberdi, Aroca, Balsa, Fuster”<sup>390</sup>. También fue breve la reseña dedicada por la publicación francesa *La Semaine Musicale et théâtrale* “On annonce la mort de José Tragó, pianiste et professeur au Conservatoire de Madrid (Manuel de Falla fut l’un de ses disciples)”<sup>391</sup>; o la del periódico suizo la *Gazette de Lausanne* “En Espagne vient de mourir le fameux pianiste et professeur au Conservatoire de Madrid, José Tragó. Il fut le maître de de Falla et de Turina”<sup>392</sup>. La compilación de todas estas reseñas periodísticas fue posible gracias al interés de la viuda de Tragó, que encargó a una agencia de noticias madrileña llamada “La información periodística” la recopilación de los recortes de prensa que hicieran referencia a su esposo<sup>393</sup>.

En la tarde del 4 de enero de 1934 fueron enterrados los restos mortales de José Tragó en el Cementerio de San Justo de Madrid<sup>394</sup>. Por la mañana se había celebrado en

<sup>388</sup> *Renovación*, Barcelona, año I, nº 61, 5-I-1934, p. 9

<sup>389</sup> *El Noticiero Universal*, Barcelona, año XLVII, nº 15640, sábado 6-I-1934, p. 10

<sup>390</sup> Mollet, Henri: “Le mouvement musical à l’Etranger. Espagne”, *Le Ménestrel*, 96<sup>e</sup> année, nº 5, vendredi 2-II-1934, p. 44. “Se anuncia la muerte del célebre pianista y profesor del Conservatorio de Madrid José Tragó. A él se debe discípulos tan renombrados como Falla, Turina, Alberdi, Aroca, Balsa, Fuster”.

<sup>391</sup> *La Semaine Musicale et théâtrale*, 17<sup>e</sup> année, nº 19, 9-II-1934, p. 483. “Se anuncia la muerte de José Tragó, pianista y profesor del Conservatorio de Madrid (Manuel de Falla fue uno de sus discípulos)”.

<sup>392</sup> *La Gazette de Lausanne et journal suisse*, nº 48, dimanche 18-II-1934, p. 4. “En España acaba de morir el famoso pianista y profesor del Conservatorio de Madrid José Tragó. El fue el maestro de Falla y de Turina”.

<sup>393</sup> Los recortes periodísticos recopilados por la viuda de Tragó se encuentran en la Biblioteca del Real Coliseo de Carlos III de El Escorial. No obstante, hemos tenido que comprobar y datar muchos de estos recortes de prensa en hemerotecas españolas y francesas. Otros periódicos provinciales que mencionan el fallecimiento de Tragó son *El Defensor* de Albacete, *El Pueblo* de San Sebastián y *La Gaceta* de Salamanca. También se informa de la muerte de Tragó en *La Razón* de Buenos Aires.

<sup>394</sup> Cementerio de la Archicofradía Sacramental de San Miguel, Santa Cruz, Santos Justo y Pastor y San Millán

memoria del fallecido un funeral en la iglesia parroquial de Santa Bárbara. Al acto religioso acudieron un gran número de admiradores, compañeros y discípulos del pianista. La prensa comenta que en la presidencia del duelo se encontraban Juan Cano Trueba, cuñado<sup>395</sup> de Tragó, Antonio Fernández Bordás como director del conservatorio, Joaquín Larregla, como antiguo compañero del conservatorio y de la Academia de Bellas Artes; y dos de sus discípulos más queridos, Alfonso Pinilla, uno de sus primeros discípulos y amigo personal del maestro, y Enrique Aroca. A ellos se unieron en el sepelio el académico Landecho en representación de la Real Academia de Bellas Artes, y muchos de sus compañeros y alumnos.

“[...] El sepelio constituyó una verdadera manifestación de duelo. Asistió con cruz alzada el clero parroquial de Santa Bárbara, y en la presidencia del duelo figuraron, además de las personas que quedan citadas al hablar del funeral celebrado por la mañana, el Sr. Landecho, en representación de la Academia de Bellas Artes, y entre la concurrencia figuraban casi todos los académicos compañeros de Tragó, artistas, hombres de ciencia, literatos, alumnos del Conservatorio y nutrida representación de todas las clases sociales”<sup>396</sup>.

Días más tarde, el 22 de enero, los discípulos organizaron una misa de Réquiem en memoria de Tragó en la iglesia de San Manuel y San Benito de la calle Alcalá. Acompañaron a los familiares en la celebración muchos de los discípulos y compañeros de Tragó, como Fernández Bordás, Larregla, Arbós, Turina, Aroca, Balsa, Pinilla, el crítico Carlos Bosch, y compositores como José María Franco y Busca de Sagastizábal. Durante la misa Bernardo de Gabiola, antiguo alumno y compañero de Tragó en el conservatorio, quiso rendir un homenaje al maestro ejecutando varias piezas al órgano. Para la ocasión Gabiola escogió el *Tercer coral* de César Franck, la *Tocata y Fuga en Re menor* de Bach, y el final de la *Sinfonía* de Vierné.

---

Padrón 916

PAPELETA DE ENTERRAMIENTO

El cadáver del señor don *José*

*Tragó Arana*

ha sido enterrado en *la privilegiada*

*n.º 52* del patio

de *Ntra. Sra del Perpetuo Socorro*

a las *cuatro y media* de la tarde

Madrid, *4* de *Enero* de 1934

El Secretario,

Antonio Alonso Bernal

Parroquia de *Sta. Bárbara* = *4* tarde

<sup>395</sup> Diplomático casado con una hermana de la esposa de Tragó.

<sup>396</sup> “Noticias necrológicas. Entierro de D. José Tragó”, *ABC*, año XXX, nº 9564, viernes 5-I-1934, p. 44



“[...] En el centro de la iglesia se levantaba un túmulo, tras del cual se sentó la presidencia del duelo, en la que figuraban el Sr. Cano, familiar del finado; el Sr. Fernández Bordás, director del Conservatorio; el Sr. Pinilla, discípulo predilecto y gran amigo del ilustre muerto; los maestros Larregla, Arbós, Turina, Aroca y Balsa, y el Sr. Pérez Zúñiga, presidente de la Asociación de Cultura Musical. Entre los concurrentes figuraban los académicos de Bellas Artes conde de Casal, Landecho y Castell; los profesores del Conservatorio ya citados y Lancho y García Parra; los Sres. Bosch, maestro Franco, Martínez Bullé, maestro Busca de Sagastizábal, Redón y otros muchos. La concurrencia femenina también fue numerosísima y en ella figuraron la señora viuda y dos de las hijas de Tragó”<sup>397</sup>.

Joaquín Turina también nos informa de este acto desde las columnas del periódico *El Debate*, transmitiéndonos con sus palabras la emoción y sencillez que caracterizaron la celebración.

“Ayer, en la iglesia de San Manuel y San Benito, se celebró la misa de Réquiem que, por el alma de don José Tragó, organizaron sus discípulos. Presidieron el acto, don Joaquín Larregla, en representación de la Academia de San Fernando, y don Antonio Fernández Bordás como director del Conservatorio. Asistió la viuda e hijas del difunto maestro, nutrido grupo de académicos y profesores del Conservatorio y tantos discípulos y amigos, que llenaban por completo la iglesia. El insigne Gabiola, discípulo también de Tragó, quiso ofrendarle las galas de su arte, interpretando tres grandes obras al órgano. Las armonías de César Franck, en toda su majestuosa amplitud, llenaron el templo, con las bellezas de uno de sus corales; después, fue la polifonía de Bach, en la magnífica “Tocata y Fuga en re menor”; por último, el “Final” de la sinfonía de Vierné, trozo brillante, cerró la parte musical. El piadoso acto, en su severa sencillez, fue de una gran emoción”<sup>398</sup>.

Las funciones religiosas en memoria de Tragó se celebraron en diversas parroquias madrileñas y de otras provincias españolas, como la parroquia de Santo Domingo de Monforte de Lemos, localidad de donde era originaria su viuda, o la de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. La abundancia de misas en memoria del difunto obedecía a la profunda religiosidad que profesaba Tragó en los últimos años de su vida. Prueba de ello era su pertenencia a la congregación seglar de los Terciarios Franciscanos, orden con la que había tenido una importante vinculación a través de su director espiritual el padre Legísima. Con estas celebraciones en su recuerdo, la familia cumplía la última voluntad de José Tragó, que en su testamento declaraba ser cristiano Católico Apostólico Romano, y dejaba a elección y voluntad de su esposa la clase de entierro, funeral y misas que se celebraran por el eterno descanso de su alma<sup>399</sup>.

---

<sup>397</sup> *ABC*, año XXX, nº 9579, martes 23-I-1934, p. 43. La misma noticia aparece en *La Época*, año LXXXVI, nº 29361, martes 23-I-1934

<sup>398</sup> Turina, Joaquín: “Noticias Musicales. En sufragio de Tragó”, *El Debate*, año XXIV, nº 7537, martes 23-I-1934, p. 8

<sup>399</sup> “[...] En Madrid a diecinueve de Febrero de mil novecientos treinta y uno, siendo las diecisiete horas y quince minutos.

“Rogad a Dios en caridad por el alma del señor

DON JOSÉ TRAGÓ Y ARANA

TERCIARIO FRANCISCANO

**Que falleció el día 3 de enero de 1934**

Habiendo recibido los auxilios espirituales y la bendición de Su Santidad

**R. I. P.**

Su director espiritual, R. P. Legísima (franciscano); su desconsolada esposa, doña Carmen Yáñez; sus hijas, Carmen, María y Antonia, y demás familia.

**SUPPLICAN a sus amigos le encomienden a Dios Nuestro Señor.**

Las misas Gregorianas, que comenzarán el 7 del mes corriente de febrero, a las once de la mañana, en la iglesia de San Pascual (Recoletos); las también Gregorianas que se dicen, en la parroquia de Santo Domingo, de Monforte de Lemos, y en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza; todas las que se celebren el próximo día 3 de febrero en San Manuel y San Benito, en San Francisco el Grande, en el Monasterio de El Escorial y en San Vicente, de Monforte de Lemos; la de las siete de la mañana, en los días del 3 al 22 en la iglesia de las Esclavas de María (Almagro, 46), en la capilla del Pilar de la S. I. C. de San Isidro y en el Oratorio del Olivar; la de diez y la diez y media del día 3 de cada mes en San Francisco el Grande; la de once del mismo día 3 todos los meses del año, en la S.I.C. de San Isidro; la Exposición de S. D. M. los días 3 de todos los meses en el Oratorio del Caballero de Gracia, días 14 en San Manuel y San Benito, y 19 de cada mes de las iglesias parroquiales de Aldea Quemada, Dehesas Viejas, El Campillo, Carcher, Ita, Padilla, Llanos del Barco, Brihuega y Olmos de Esqueva, se aplicarán por el eterno descanso del finado.

Sus eminencias el Nuncio de Su Santidad, Arzobispo de Toledo y Burgos, y Obispos de Jaén, Córdoba, Madrid- Alcalá y Badajoz, tienen concedidas indulgencias en la forma acostumbrada<sup>400</sup>.

---

Ante mí, don Alejandro Arizcun y Moreno, Abogado y, por oposición, Notario de los Ilustres Colegios de esta Capital, con vecindad y residencia en la misma.

Comparece.

Don José Tragó Arana, mayor de edad, casado, Jubilado, vecino de esta Corte, con domicilio en la calle de Serrano, número cinco [...] Y teniendo, a mi juicio y al de los testigos que después se expresarán, la capacidad legal e intelectual necesarias para testar, ordena su última voluntad, con arreglo a las siguientes Cláusulas

Primera: Declara ser cristiano Católico Apostólico Romano y deja a elección y voluntad de su esposa, la clase de entierro, funeral, misas y demás sufragios que hayan de celebrarse por el eterno descanso de su alma.

Segunda: declara también ser natural de Madrid, hijo legítimo de Don Nicolás y Doña Antonia, ambos difuntos y que se halla casado en primeras nupcias con Doña Carmen Rodríguez Yáñez, de cuyo matrimonio tiene tres hijas llamadas Carmen, María de la Asunción y Antonia.

Tercera: Desea que al ocurrir su fallecimiento se paguen todas sus deudas legítimas y manifiesta que en este momento no tiene ninguna y que no deberá aceptarse como bueno, ningún recibo o documento privado que se presentarse, suponiéndoselo extendido o firmado por él, sin comprobar la legitimidad de la presunta firma y la certeza de la deuda u obligación que se consigne.

Cuarta: Lega a su esposa Doña Carmen Rodríguez Yáñez, en usufructo y con relevación de prestar fianza, el tercio de libre disposición de su herencia, [...] y la nuda propiedad de dicho tercio de libre disposición la lega por partes iguales a los hijos que dejare el testador, en los cuales se consolidará el usufructo con la nuda propiedad al fallecimiento de su citada esposa.

Quinta: En el remanente de sus bienes, derechos y acciones, instituye y nombra por sus únicos y universales herederos, a sus hijas Carmen, María de la Asunción y Antonia Tragó y Rodríguez y, a los demás hijos e hijas que en lo sucesivo tuviere de legítimo matrimonio, por partes iguales [...]

Presente a este acto el Señor otorgante, con los testigos instrumentales, que le ven, oyen, entienden y conocen, mayores de edad, de esta vecindad y sin excepción legal para serlo, según aseguran, Don Moisés García Rives, Don Juan Alonso Carrasco, y Don Miguel González y González; y leído íntegramente, por mí, el Notario, en alta voz, este testamento, previa renuncia que todos hacen al derecho de que les entero a leerlo por sí, presta el primero su consentimiento, manifestando que el contenido de este documento, es la fiel expresión de su última y deliberada voluntad y firma con los testigos. Y yo, El Notario doy fe [...]. Fragmento del Testamento de José Tragó, propiedad de Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Arana.

<sup>400</sup> Esquela del fallecimiento de José Tragó aparecida en *El Debate*, año XXIV, nº 7546, viernes 2-II-1934, p. 5

Con el fallecimiento de José Tragó finalizaba la existencia de una de las más brillantes figuras del piano español. Recordado por todos sus admiradores como “EL INOLVIDABLE MAESTRO”<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Testimonio de Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hijas del pianista.

## CAPÍTULO 10. ANÁLISIS DE LA OBRA COMPOSITIVA DE JOSÉ TRAGÓ.

La faceta de José Tragó como compositor es la menos conocida. Quizás esta situación se debe a la pequeña cantidad de partituras que el pianista compuso, y a la escasa difusión que realizó de sus propias creaciones musicales. La obra compositiva de Tragó apenas figuró en el repertorio de sus interpretaciones públicas, ni tampoco fue utilizada asiduamente por el autor como obra de estudio para sus discípulos en el Conservatorio de Madrid.

Hasta el momento hemos catalogado quince obras musicales compuestas por Tragó, aunque es probable que hubiese realizado más. Creemos que su producción pudo haber sido más amplia de lo que se ha conservado en los diversos archivos consultados, puesto en la prensa aparecen referencias a composiciones de Tragó que no hemos logrado localizar. Así, la *Correspondencia Musical*<sup>402</sup>, menciona que en el concierto celebrado en la Sala Érard de París el 26 de abril de 1881, Tragó tocó unas *Variaciones sobre un tema vasco* de su composición, que no hemos encontrado todavía. Por otra parte advertimos el interés de Tragó en hacer una ordenación de su propio catálogo compositivo. Ello explica que figure en la portada de varias partituras el número de opus escrito por el propio compositor; como por ejemplo en la composición titulada *Ternezas: Capricho elegante para piano*, catalogada por Tragó como la obra número 2, o en la mazurca *Premier amour*, numerada por Tragó como la partitura opus 3. Sin embargo, parece que la preocupación de Tragó por sistematizar su catálogo desapareció con el paso del tiempo; y por ello en las partituras posteriores no consta ningún número de opus.

La falta de datos referentes a la fecha de composición de algunas de las partituras nos ha impedido realizar una catalogación exhaustiva de las obras en base a un criterio cronológico. Mientras que algunas de las composiciones de Tragó muestran datos precisos sobre su año de composición, otras solamente nos permiten datar su fecha de un modo aproximado. El catálogo compositivo está formado por siete obras manuscritas y ocho composiciones editadas. Varias de las composiciones manuscritas contienen su fecha de creación escrita por el propio autor. Sin embargo, hemos

---

<sup>402</sup> *La Correspondencia Musical*, año 1, nº 17, miércoles 27-IV-1881, p. 7

encontrado otras partituras manuscritas en las que no figura este dato cronológico, omisión que nos impide datar estas obras de manera precisa. Diversas casas editoriales madrileñas como las de Antonio Romero, José Campo y Castro, Almagro y Cía, la Sociedad Didáctico Musical, y la editorial bilbaína de Louis E. Dotésio, publicaron varias composiciones del pianista madrileño. Esta circunstancia nos indica que algunas de las partituras de Tragó tuvieron una difusión importante, siendo incluso algunas de ellas reimprimadas en ediciones posteriores. En varias de estas obras, el número de plancha del impresor ha sido una referencia que nos ha ayudado a la datación del año de publicación. Por el contrario, otras composiciones aportan muy poca información sobre su fecha de edición, y por ello se ha tenido que recurrir a datos más inexactos como la dirección de la casa editorial, para poder enmarcar la fecha de edición en un determinado periodo cronológico.

Ante estas dificultades para configurar el catálogo de Tragó siguiendo un orden diacrónico, hemos decidido configurar el catálogo en función de los géneros musicales en los que se enmarcan las composiciones. De esta manera el catálogo compositivo de Tragó se divide en tres secciones: **obras para piano, obras para canto y piano y obras para solfear**. Al catálogo de la obra compositiva hemos añadido, un catálogo referente a la obra teórica del autor, y un tercer catálogo en el que se expone la relación de métodos de piano de otros autores que fueron revisados, ordenados y digitados por Tragó con una clara finalidad didáctica. Así el catálogo de Tragó queda estructurado en tres grandes bloques que hacen referencia a su obra compositiva, a su obra teórica y a su obra didáctica para piano, junto a dos lecciones de solfeo.

### **10.1. OBRAS PARA PIANO**

El catálogo de obras para piano de Tragó está compuesto de once partituras<sup>403</sup>. La mayoría de ellas fueron realizadas en el último tercio del siglo XIX, adentrándose algunas en la primera década del siglo XX. La primera partitura que hemos fechado es la titulada *Vals Brillante*, obra de juventud, compuesta en 1872, cuando el autor tenía dieciséis años de edad. El traslado a París en 1875 animó a Tragó a proseguir su labor compositiva en la capital francesa. Fruto de este periodo es la mazurca *Premier amour*

---

<sup>403</sup> Consultar una información más detallada sobre estas partituras en el catálogo del autor en el Ver apéndice

(1874-1876), comenzada en Madrid y finalizada en París, la mazurca *Illusion* (París, 1877), o la habanera *Écoute moi* (París 1881). Mencionamos a continuación las obras para piano compuestas por Tragó atendiendo a una ordenación cronológica:

- *Vals brillante para piano*. 1872. Manuscrito del autor
- *Ternezas. Capricho elegante para piano*. Op. 2. [187-?]. Manuscrito del autor.
- *Premier amour. Mazurka elegante para piano*. Op. 3. 1876. Manuscrito del autor.
- *Illusion. Mazurka pour le piano*. 1877. Manuscrito del autor.
- *Ecoute moi. Danse havanaise pour le piano*. 1881. Manuscrito del autor
- *Mazurka melódica*. [1888]. Música impresa.
- *Tarantela para piano*. [188-?]. Música impresa. Autografía.
- *Zortzico para piano*. [189-?]. Música impresa
- *Un recuerdo. Nocturno para piano*. [18-?]. Manuscrito del autor.
- *Mazurka para piano*. [190-?]. Música impresa. Autografía.
- *Romanza sin palabras para piano*. [190-?]. Música impresa. Autografía.

La obra pianística de José Tragó se enmarca en el contexto de las composiciones para piano creadas en España en el siglo XIX. Se pueden contemplar dos vertientes en este repertorio: El *piano de concierto* y el *piano de salón*. La primera de ellas prestaría una mayor dedicación hacia la música de las salas de concierto y por lo tanto a los pianistas profesionales. El segundo estilo destina su atención a la música de salón, y en consecuencia al público de pianistas y aficionados en general, a los que se surte de piezas de menor dificultad<sup>404</sup>. La burguesía y las clases medias acomodadas habían motivado la aparición de esta literatura musical de salón destinada a los aficionados, que era cultivada en los dos lugares más importantes destinados a la música en el siglo XIX: la casa del burgués y el salón romántico.

Las obras compuestas por José Tragó estarían mayoritariamente incluidas dentro de la segunda categoría que corresponde al piano de salón. A pesar de pertenecer a la segunda tipología, algunas de ellas contienen dificultades de ejecución y rasgos de

---

<sup>404</sup> Vázquez Tur, Mariano: “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”, en *Revista de Musicología*, Vol. XIV (n<sup>os</sup>. 1-2, Enero-Septiembre 1991), Valencia; Sociedad Española de Musicología, 1992, p. 231.

virtuosismo que las alejan de la sencillez característica de las partituras para piano de salón. Tal es el caso del capricho para piano titulado *Ternezas*.

Entre las composiciones de Tragó, no se ha encontrado hasta la fecha ninguna obra de carácter concertístico, de grandes dimensiones, como sonatas, allegros de concierto, scherzos, o conciertos para piano y orquesta. Esta característica ratifica la preferencia del pianista hacia la composición de pequeñas formas, que permiten una mayor libertad en la elaboración de su estructura y requieren menor conocimiento en la técnica de la composición.

La obra de Tragó participa de las características del repertorio de piano internacional representado por el romanticismo europeo, que tuvo su mayor auge en las décadas de 1830 y 1840. Las composiciones de este músico están formadas en su mayoría por música pianística en forma de danzas. Son piezas breves, expresivas, en las que predomina el elemento melódico; y poseen la libertad característica de las pequeñas piezas para piano.

Como consecuencia de esta influencia de las corrientes pianísticas internacionales, observamos en el catálogo de Tragó obras tituladas *nocturno, romanza, vals, capricho*; a imitación de las composiciones de los grandes autores de piano europeos. Esta adscripción de Tragó a las características del repertorio internacional de piano, puede deberse, entre otros factores, a la estancia del músico en Francia durante su formación musical. Muchos pianistas españoles completaron su formación en tierras galas, y a su regreso, traían consigo influencias europeas que combinaban con rasgos nacionales. En el caso de Tragó, la escuela chopiniana inculcada por su maestro Mathias, sería la influencia más evidente en la obra del músico madrileño, así como también la de las pequeñas piezas pianísticas compuestas por Schumann o Mendelssohn.

La obra pianística compuesta por Tragó está formada en su mayor parte por piezas de salón, de corte romántico. Dentro de este repertorio de música de salón podemos diferenciar dos categorías. La primera de ellas estaría formada por las denominadas *danzas de salón* como el vals y la mazurca, mientras que la segunda la constituirían otras piezas también propias del repertorio del piano de salón como el

nocturno, el capricho o la romanza sin palabras. Un tercer grupo de composiciones estaría compuesto de obras basadas en elementos populares hispanos. En él se incluyen partituras inspiradas en rasgos de la música popular nacional como el zortzico y la habanera, basándose el primero de ellos en elementos de la música folklórica del País Vasco, y la segunda en la música proveniente de América que fue asimilada por la cultura española. También debemos incluir en este último grupo de composiciones pianísticas basadas en elementos populares a la *Tarantela para piano*, obra inspirada en la música popular italiana.

<b>Obra para piano de José Tragó</b>	
<b>Obras de música de salón</b>	
A. Danzas de salón	<i>Vals brillante para piano</i> . 1872 <i>Premier amour. Mazurka elegante para piano</i> . 1876 <i>Illusion. Mazurka pour le piano</i> . 1877 <i>Mazurka melódica</i> . [1888] <i>Mazurka para piano</i> . [190-?]
B. Otras piezas de salón	<i>Un recuerdo. Nocturno para piano</i> . [18-?] <i>Ternezas. Capricho elegante para piano</i> . [18-?] <i>Romanza sin palabras para piano</i> . [190-?]
<b>Obras basadas en elementos populares</b>	
A. Música popular española	<i>Écoute moi. Danse havanaise pour le piano</i> . 1881 <i>Zortzico para piano</i> . [189-?]
B. Música popular foránea	<i>Tarantela para piano</i> . [188-?]

### 10.1.1. Obras de música de salón

#### 10.1.1.1 Danzas de salón

En la producción compositiva de Tragó figuran varias creaciones que se pueden inscribir dentro de la categoría de *danzas de salón*. Tragó compone cinco obras en esta tipología musical, que están representadas por dos pequeñas formas pianísticas: el vals y la mazurca.

El *Vals Brillante para piano* es hasta el momento la única obra del catálogo compuesta en esta forma de danza. Se trata de una partitura manuscrita en la que figura como fecha de composición el año de 1872. Es una obra de juventud, que el autor compuso a los dieciséis años, cuando éste todavía vivía en su residencia familiar de



Madrid. Tragó creó esta partitura dos años después de haber sido galardonado con el Primer Premio del Conservatorio de Madrid, en una etapa de transición en la que había ya finalizado su formación pianística con Compta y preparaba su ingreso en el Conservatorio de París. Esta partitura es hasta la fecha la obra más antigua que hemos localizado de todo el catálogo de Tragó. En su portada figura junto al título de la obra y la fecha de composición una dedicatoria manuscrita del autor hacia su padre. Con ella Tragó manifestaba el afecto que sentía hacia su progenitor, y la gratitud hacia éste por el apoyo que le había prestado en los comienzos de su carrera pianística.

La partitura no ha sido editada hasta el momento, lo que nos sugiere que su difusión ha sido muy escasa. Hemos localizado esta obra junto a otras partituras del autor en los fondos de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Esta obra forma parte de un corpus de partituras que Tragó donaría a esta institución años más tarde. Entre las obras musicales legadas por Tragó figuran algunas de sus composiciones, y también partituras, en su mayor parte para piano, de otros autores que formaban parte de su biblioteca particular. Una de las causas que impulsó a Tragó a realizar esta donación fue su amistad con el fundador de la Biblioteca, Víctor Espinós, compañero del pianista en la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y promotor de la iniciativa de fundar una biblioteca musical que permitiese acceder al estudio de la música a las clases menos favorecidas del Madrid de principios del siglo XX.

Las características musicales del *Vals Brillante para piano* se ajustan a la tipología formal de los valeses para piano del romanticismo. El vals se había convertido en el baile de salón más popular del siglo XIX; aunque se asociaba fundamentalmente a Viena, había sido cultivado por los compositores coetáneos de toda Europa como Hummel, Schubert, Johann y Josef Strauss, Chopin o Brahms. En España, diversos compositores como Masarnau, Power, Ocon, Quesada o Guelbenzu, escribieron valeses para piano. En la época de composición del *Vals Brillante*, Tragó acababa de terminar sus estudios oficiales en el Conservatorio de Madrid con Compta, y proseguía su formación recibiendo algunos consejos de Juan M<sup>a</sup> Guelbenzu. Es probable que la influencia del magisterio del pianista navarro alentase a Tragó a componer una partitura en forma de vals.

El *Vals Brillante para piano* está escrito en la tonalidad de Re b Mayor. Está compuesto en compás de 3/4, tiempo en el que tradicionalmente se suelen escribir la mayor parte de los valeses, aunque en realidad esta danza se debería escribir en un compás binario como el 6/8, pues lo que se considera un compás es solamente un tiempo del mismo. El *Vals Brillante* presenta una estructura poliseccional en la que se presentan cinco temas musicales diferentes. Entre ellos se intercala un tema A con diversas variaciones, que a modo de estribillo sirve de enlace entre el comienzo, el desarrollo y el final de la partitura. Véase el esquema de la obra:

## "Vals brillante"

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
[V]	Re b M [V]	Introducción. Tranquilo	C	1	INTRODUCCIÓN
				5	
I	Re b M [I]	Vivace- Tempo di vals	$\frac{3}{4}$	10	A
				18	
				26	
				33	
				40	
				48	
				56	
				62	
V	La b M	Gracioso		70	B
				78	
				86	
				94	
I	Re b M	Jugueteando		102	A'
				110	
				118	
				126	
IV	Sol b M	Muy retardando		134	C
				142	
				150	
				158	
Rel. m. IV	Mi b m			166	D
IV	Sol b M			174	
				182	C'
				190	
I	Re b M			198	A'
				206	
				214	
				222	
b VI	La M (= Si bb M)			230	E
				238	
				246	
Rel. m. b VI	Fa # m			254	

I	(=Sol b m)				
	Re b M	A tempo	264	a <sub>1</sub>	A''
			272	a <sub>2</sub> '	
			280	a <sub>3</sub> ''	
			288	a <sub>4</sub> ''	
		Final. Piu vivace y con brio	295	CO <sub>1</sub>	CODA
			303-		
			310	CO <sub>2</sub>	

Las secciones temáticas del *Vals Brillante* están precedidas de una introducción en el compás de 4/4 en tiempo lento, que contrasta tanto en ritmo como en velocidad con el vals que sigue a continuación en tempo *vivace*. Al final de la obra Tragó utiliza una coda conclusiva, que al igual que la introducción, suele ser una sección muy frecuente en los valeses.

Las melodías que Tragó presenta en este vals se ajustan a un fraseo simétrico y clásico de frases de 8 compases que se mantiene en la mayor parte de la composición. Estas frases se suelen agrupar en grupos de cuatro configurando una sección temática. En dicho conjunto de frases, la primera y tercera frase son muy similares, mientras que la segunda presenta un pequeño contraste con la primera, y la cuarta sirve de frase conclusiva del periodo musical. Solamente la introducción y algunas frases musicales aisladas que sirven de transición a una nueva sección de la composición constan de fraseo irregular, formado de frases de 4, 5, 7 y 10 compases. La regularidad, simetría y la articulación de las frases musicales en 8 compases serán una característica común de la mayor parte de las partituras del catálogo de Tragó.

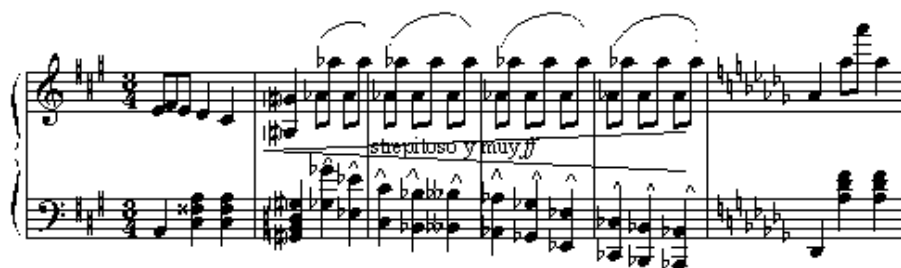
En el *Vals Brillante* la melodía se acompaña por un diseño rítmico ostinato que se ajusta al modelo tradicional del vals. Este acompañamiento está formado por tres figuras por compás, siendo la primera grave y las otras dos en textura acórdica que prolongan la armonía durante el compás. De esta manera la armonía de la pieza se articula generalmente en torno a un acorde por compás, la base de éste se oye en el primer tiempo, y el resto de notas aparece en las dos partes siguientes.

La estructura armónica general de la obra presenta secciones armónicas que coinciden con los grupos temáticos de la pieza. Las modulaciones de la partitura se producen a tonalidades cercanas como la tonalidad de la dominante (La b M), o de la

subdominante (Sol b M). Dentro de una sección armónica Tragó suele hacer pequeñas modulaciones a las tonalidades relativas, tal es el caso de Mi b m (relativo menor de la subdominante sol b M), o de Fa # m = Sol b m (relativo menor de La M = Si bb M, sexto grado descendido un semitono, con el que Tragó inicia la última sección temática de la obra que anticipa la aparición final del tema A). La armonía de esta pieza se sustenta en general con los acordes de los grados tonales de gran importancia estructural como la tónica o la dominante. El compositor emplea en ocasiones puntuales algunos acordes cuya función es ornamental, que sirven enriquecer la armonía. También crea esporádicamente la sensación de inestabilidad tonal en pasajes como los nueve compases que configuran la introducción. En ellos Tragó elabora un pasaje armónico que se articula sobre el acorde de dominante, y reserva la aparición de la tónica para el compás 10 en el que se produce la aparición del tema A.

	Introducción									Tema A
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Armonía	V 7 +	VII/ II	VII/ III	V7 +	Progres. Cromática	V7 +	V7 +	V7 +	V7 +	I
Fraseo	i <sub>1</sub>					i <sub>2</sub>				a <sub>1</sub>

En las transiciones entre secciones suele emplear los ciclos de quintas y los pasajes cromáticos para enlazar una sección con otra. A veces estos cromatismos les sirven para modular a través de enarmonías a tonalidades lejanas. Este es el caso del fragmento que presentamos a continuación. En él se produce una modulación por enarmonía desde Fa # m hacia Re b M a través de la doble funcionalidad del primer acorde del compás 260. Este acorde puede interpretarse como dominante de la dominante de Fa # m, o bien como dominante de Re b M, si enarmonizamos sus notas con la tonalidad de Re b M. A continuación, Tragó incluye cuatro compases en los que la mano izquierda realiza un descenso cromático, cuya finalidad es la de servir de enlace con la sección A'' en la tonalidad de Re b M en el compás 263.



*Vals Brillante. Cs. 259-263*

La textura empleada por Tragó en el *Vals Brillante para piano* es en su totalidad homofónica. Hay un empleo importante de la textura acórdica y sobre todo de las octavas que refuerzan los pasajes melódicos. Tragó emplea las octavas en la melodía de los diversos temas de la composición y también en pasajes cromáticos. La coda final es un pasaje homofónico octavado en ambas manos, con el que el autor pretende conseguir una sensación de final brillante y de fuerte sonoridad. Este empleo de las octavas con profusión, nos indica que Tragó trataba de utilizar en sus obras procedimientos característicos de la composición pianística del romanticismo, puesto que los pasajes en octavas era uno de los medios que hacían posible al compositor adecuar la música a las capacidades técnicas de los nuevos pianos construidos en el siglo XIX. Tragó también refuerza la sonoridad de su composición con abundantes matices, signos de articulación y expresiones que ayudan al intérprete a imprimir cierto carácter a su ejecución como “*marcato il canto, animato, jugueteando, tranquilo, strepitoso*”. En algunos de los pasajes de octavas aparece el término “*martellato*”, que indica al pianista la intención del compositor de conseguir un sonido percusivo en la ejecución de las octavas y los acordes.

El catálogo de Tragó de danzas de salón para piano se completa con cuatro mazurcas. Esta danza de origen polaco había logrado un gran desarrollo en el repertorio pianístico europeo, especialmente gracias a Chopin, quien había compuesto a lo largo de su vida cerca de sesenta mazurcas. Muchos de los compositores nacionales de piano se sumaron a la tendencia compositiva europea y escribieron numerosas mazurcas. Esta tipología de danza se convirtió en de las formas musicales más desarrolladas del repertorio pianístico español del siglo XIX. Fue frecuente la presencia de alguna mazurca en los cuadernos de música de salón tan demandados por los pianistas aficionados; bien como pieza independiente o asociada a otras danzas como la polca, apareciendo así la polca-mazurka.

Tragó compuso dos de sus mazurcas para piano durante su etapa de estudios en París; mientras que las dos restantes fueron publicadas años más tarde en Madrid. La primera de ellas lleva el título en francés de *Premièr[sic] amour*, acompañado del subtítulo en castellano, *Mazurca elegante para piano*. En su portada figura la catalogación del autor, que numera a esta composición como la obra número tres. Esta obra se conserva manuscrita en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid y

hasta el momento no ha sido objeto de ninguna edición. En la partitura, Tragó indica datos referentes al lugar y la fecha de composición. Según la letra manuscrita del autor, la obra fue iniciada en Madrid el 6 de diciembre de 1874, y terminada casi dos años más tarde en París, el 14 de febrero de 1876, día de San Valentín. La circunstancia de finalizar en ese día la partitura quizás haya sido uno de los motivos que inspiraron al autor el título de esta mazurca. Otro de los datos que aparece en la portada es una dedicatoria a su padre, al que también había dedicado el *Vals Brillante* y el nocturno para piano *Un Recuerdo*.

La mazurca *Premier amour* está compuesta en la tonalidad de Fa M. Está precedida de una introducción virtuosística de carácter listziano que contrasta con la sección escrita en tiempo de mazurca. A excepción de la introducción, la mazurca presenta características musicales que la clasifican en el repertorio del piano de salón. La mazurca *Premier amour* está escrita en el compás de 3/4, siguiendo el modelo tradicional de esta danza en ritmo ternario, cuyo principal acento recae sobre los tiempos débiles y más especialmente sobre el segundo. Presenta una estructura poliseccional en la que se exponen cuatro temas musicales diferentes. El tema principal A aparece en varias ocasiones a lo largo de la composición, realizando la función de estribillo que cohesiona las diversas secciones temáticas. La presencia del estribillo nos indica que la estructura de la pieza se asemeja al vals anterior, que Tragó enmarca en medio de una introducción virtuosística y una coda final en la que abundan los pasajes en octavas.

## "Premier amour"

### Mazurka elegante para piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
<b>Región de Fa M (I)</b>	[Fa M] (V)	Introducción – Tempo giusto	$\frac{3}{4}$ 0	i <sub>1</sub>	INTRODUCCIÓN
			9	i <sub>2</sub>	
			13	i <sub>3</sub>	
	Fa M Re m Fa M	Tempo de Mazurca	23 31 39 47	a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> a <sub>3</sub> a <sub>4</sub>	A
<b>Región de Do M</b>	Do M Do m /Do M	Brillante	55 63	b <sub>1</sub> b <sub>2</sub>	B

(V)			71	b <sub>3</sub>		
	La b M / Do M		79	b <sub>4</sub>		
Región de Fa M (I)	Fa M	Primo tempo	87	a <sub>1</sub>	A'	
	Re m		95	a <sub>2</sub>		
	Fa M		103	a <sub>3</sub>		
	Re m / Fa M		111	a <sub>4</sub> '		
Región de Re b M (b VI)	Re b M	Elegante	119	C <sub>1</sub>	C	
			127	C <sub>2</sub>		
			133	C <sub>3</sub>		
			141	C <sub>4</sub>		
			147	C <sub>5</sub>		
			155	C <sub>6</sub>		
		La M / Re b M	Stringendo un poco	163	d <sub>1</sub>	D
		La M		172	d <sub>2</sub>	
		Re b M / La M		180	d <sub>3</sub>	
		Mi M / Do M / La M		186	d <sub>1</sub> '	
		Re b M		194	d <sub>2</sub> '	
			Gracioso et bien rythmé	200	C <sub>3</sub> '	C'
			208	C <sub>4</sub> '		
			214	C <sub>5</sub> '		
	La M / Re b M		222	C <sub>6</sub> '		
	Fa M		230	C <sub>7</sub>		
Región de Fa M (I)		Primo tempo	236	a <sub>1</sub>	A''	
			244	a <sub>2</sub>		
		Re m / Fa M	251	a <sub>3</sub>		
			260	a <sub>4</sub> ''		
			269	a <sub>5</sub>		
			Final. Piu vivo et brillante	278	CO <sub>1</sub>	CODA
			286	CO <sub>2</sub>		
			295-			
	Re b M / Fa M		301	CO <sub>3</sub>		

Podemos dividir a su vez la mazurka en tres bloques temáticos. El primer conjunto de temas estaría integrado por la exposición de los temas A B y A'. En esta sección se presentan regiones tonales cercanas. El tema A está compuesto en la tonalidad principal de Fa M; el tema B en el tono de la dominante (Do M), y nuevamente aparece el tema A' con ligeras variaciones en la tonalidad principal de Fa M. Dentro de estas tres regiones tonales, Tragó utiliza pequeñas modulaciones a las tonalidades relativas u homónimas para lograr una mayor variedad en la armonía de la pieza. El segundo conjunto de temas está compuesto por los temas C, D y la repetición del tema C'. El autor pretende introducir en la parte central de la composición una sección que contraste tanto en los temas melódicos como en la armonía. Toda esta sección se estructura entorno a la tonalidad de Re b M, sexto grado bemol de la

tonalidad principal, que enriquece la estructura armónica de la composición. Esta sección central es la de mayor libertad compositiva de la obra. Se producen modulaciones a tonalidades lejanas a través de enarmonías entre acordes. Por ejemplo, el procedimiento de modulación por enarmonía se utiliza para las frecuentes transiciones que hay en esta sección entre las tonalidades de Re b M (5 b) y de la La M (3 #); ya que por ejemplo el acorde de tónica de Re b M (Re b, Fa, La b), es enarmónico parcial del tercer grado de La M (Do #, mi, Sol #). Tras esta sección central contrastante, aparece de nuevo el tema A. El retorno del tema A da comienzo a la última sección temática de la obra, escrita en Fa M, tonalidad principal de la obra.

La aparición de una sección central en una tonalidad contrastante es uno de los recursos que Tragó emplea frecuentemente en sus composiciones. Otra de las características habituales en las obras de este músico es el empleo de un fraseo regular estructurado principalmente en frases de 8 compases. En esta partitura las frases se agrupan formando periodos de tres frases en la introducción y en la coda; de cuatro frases, en la primera sección de la mazurka (ABA); y de cinco y seis frases en la segunda y tercera secciones de la mazurka (CDC' y A'').

La textura dominante en la composición es la homofónica. La melodía destaca sobre un acompañamiento en acordes que se ajustan al ritmo ternario propio de la mazurka. Los acordes también cobran protagonismo en algunos fragmentos melódicos realizados por la mano derecha. Este es el caso de la presentación del tema principal de la mazurka (tema A), en el que varios grupos de acordes portan la melodía en sus notas superiores. Al igual que en el *Vals brillante*, Tragó concluye la mazurka con una coda que utiliza muchos pasajes de octavas en ambas manos. El compositor afianza la textura homofónica propia de las piezas de piano de salón en los compases finales de la obra; y utiliza nuevamente el recurso de las octavas y el incremento de la intensidad sonora para lograr un carácter conclusivo.



## Premier amour

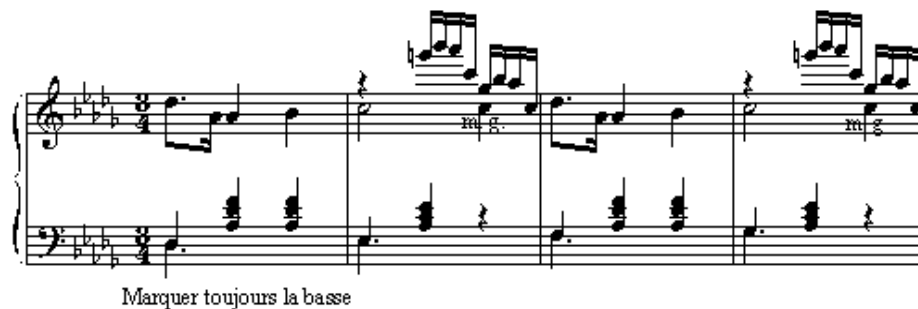
Tempo di Mazurka

Grazioso et Leggiero

Presentación del tema A. Primera frase melódica a). Cs. 23 -31

*Illusion* es la segunda de las mazurcas compuestas durante el periodo de formación en París. La obra se conserva manuscrita en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. En su portada aparecen varios datos como la fecha de composición escrita en francés, *Paris le 20 Janvier 77*, (20 de enero de 1877); y su antiguo título en español, *Fuego del alma*, que posteriormente el autor corrigió y cambió por *Illusion*. La partitura está dedicada a la dama francesa *Hélène Ponte de la Hoz*, persona sobre la que no hemos encontrado ningún testimonio que nos indique si Tragó tenía con ella algún vínculo familiar, profesional o sentimental.

Escrita en la tonalidad de Sol b M, la mazurca *Illusion* es una obra de gran colorido melódico y armónico. Tragó utiliza frecuentemente notas de adorno como mordentes y apoyaturas para enriquecer los pasajes melódicos. Otros recursos que emplea para ornamentar la melodía son los grupos de semicorcheas que acompañan a la melodía principal del “tema B” de la obra. Estas figuras crean una segunda voz que acompaña en el registro agudo del piano a la melodía principal tocada por la mano derecha. El compositor se sirve también en esta obra de otros recursos ornamentales como los pasajes cromáticos en figuraciones rápidas o el empleo de grupos de valoración especial de numerosas figuras que recuerdan al rubato chopiniano.



Mazurka "Illusion". Semicorcheas que adornan la melodía del tema B. Cs. 48-51

La ornamentación melódica va acompañada en esta partitura de una armonía muy rica en modulaciones. El compositor estructura la obra alrededor de cuatro regiones tonales. La partitura comienza en la región tonal de Sol b M, tonalidad principal de la obra. La composición parte de una tonalidad inicial rica en alteraciones (6 bemoles), que obliga al intérprete a pulsar asiduamente las teclas negras del piano. A continuación Tragó presenta una sección en la tonalidad de La M (3 #), en la que se exponen los temas de la sección central de la partitura. Encontramos la relación de la tonalidad de La M con la tonalidad principal de Sol b M a través de la enarmonía de La M con Si bb M. Tragó modula por tanto al tercer grado descendido un semitono de la tonalidad principal y logra crear un contraste armónico en la sección central de la partitura, recurso compositivo que empleaba habitualmente. Tras esta sección en el tercer grado bemol, la obra vuelve a recuperar la estabilidad tonal con una región tonal en la dominante (Re b M), que da paso a una sección final en la tonalidad principal de Sol b M. Dentro de estas grandes regiones tonales se producen numerosas modulaciones y flexiones a tonalidades distantes en el sistema de quintas gracias al empleo de las enarmonías; o enlaces entre las regiones tonales a través de pasajes cromáticos en notas rápidas y compases de transición sobre la dominante.

La mazurca *Illusion* posee una estructura poliseccional en la que escuchamos cinco temas musicales diferentes. En dicha estructura se observa una relativa simetría, que se articula en torno a una sección central en la que aparecen los temas D y E, y que continúa a lo largo de la pieza con la repetición del tema B y del tema A.  
(Introducción A, B A' C D E D' B'A'' Coda)

# "Illusion"

## Mazurka pour le piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>			
<b>Región de Sol b M (I)</b>	Sol b M	Introducción – Lentement	$\frac{3}{4}$ 1	i <sub>1</sub>	INTRODUCCIÓN			
				9		i <sub>2</sub>		
	Mazurca			17	a <sub>1</sub>	A		
				24	a <sub>2</sub>			
				32	a <sub>3</sub>			
				40	a <sub>4</sub>			
	Re b M Do # m / Re b M			48	b <sub>1</sub>	B		
				56	b <sub>2</sub>			
				64	b <sub>3</sub>			
				72	b <sub>4</sub>			
	Sol b M			80	a <sub>1</sub> '	A'		
				88	a <sub>2</sub> '			
				96	a <sub>3</sub> '			
				104	a <sub>4</sub> '			
	Sol M / Sol b M			111	c <sub>1</sub>	C		
				116	c <sub>2</sub>			
<b>Región de La M = Si bb M (b III)</b>	Si m Si m / La M /Transición cromática			122	c <sub>3</sub>			
				134	d <sub>1</sub>			
	La M Fa # m / La M			142	d <sub>2</sub>	D		
				150	d <sub>3</sub>			
	Plus animé			158	d <sub>4</sub>	E		
				166	e <sub>1</sub>			
				174	e <sub>2</sub>			
				182	e <sub>3</sub>			
Fa M / La M			190	e <sub>4</sub>	D'			
			198	d <sub>1</sub> '				
			206	d <sub>2</sub> '				
Transición cromática			213	d <sub>3</sub> '				
			<b>Región de Re b M (V)</b>	Re b M / Fa M / Re b M	Reprise	220	b <sub>1</sub> '	B'
						228	b <sub>2</sub> '	
La m / Re b M			236	b <sub>3</sub> '				
			244	b <sub>4</sub> '				
Si m			252	b <sub>5</sub>				
Transición sobre el V			260	b <sub>6</sub>				
<b>Región de Sol b M (I)</b>	Sol b M	Primo tempo	268	a <sub>1</sub>	A''			
			276	a <sub>2</sub> ''				
			284	a <sub>3</sub> ''				
			292	a <sub>4</sub> ''				
La M / Sol b M			300	CO <sub>1</sub>	CODA			
			308	CO <sub>2</sub>				
			316	CO <sub>3</sub>				
			324- 331	CO <sub>4</sub>				

*Illusión* comparte con la mazurca *Premier amour* algunas características como la estructura poliseccional, la utilización del compás de  $\frac{3}{4}$  característico del ritmo de la mazurca de salón y el fraseo regular en frases de ocho compases. La mazurca *Illusion* se articula en periodos más regulares que su antecesora, puesto que la mayoría de los temas, e incluso la coda se estructuran en periodos melódicos de cuatro frases. La textura predominante es la homofónica, en la que la melodía de la mano derecha destaca sobre el acompañamiento acórdico que realiza la mano izquierda. No obstante, la profusión de adornos consigue una discreta polifonía a dos voces en algunos fragmentos melódicos. Tragó también utiliza la escritura a varias voces en ocasiones en la mano izquierda para remarcar las notas del primer tiempo del compás en la voz grave, que realizan movimientos ascendentes o descendentes por grados conjuntos o por saltos de quintas.

Ya instalado definitivamente en España, Tragó compone las otras dos mazurcas que forman parte de su catálogo. La *Mazurka Melódica* fue impresa por el editor Antonio Romero en 1888. La difusión de esta obra se realizó en el mismo año a través de la revista musical *La Ilustración Musical Hispano Americana*, publicación que repartió como obsequio la composición a sus suscriptores. Creemos que esta composición corresponde a un encargo que la revista musical realizó a Tragó, ya que sus rasgos estilísticos la enmarcan dentro de la música de salón, que demandaba un numeroso público de pianistas aficionados. *La Ilustración Musical Hispano Americana* repartió en dos entregas la composición. Las cuatro primeras páginas de la partitura formaban parte de un anexo al número 19 publicado el 30 de octubre de 1888. Con el número siguiente del 15 de noviembre de 1888 fueron entregadas las dos últimas páginas, que iban acompañadas de un comentario biográfico sobre el autor del periodista Manuel García de Otazo. La publicación de la *Mazurka Melódica* a través de la prensa musical, convirtió a esta obra en una de las más difundidas de todas las composiciones de Tragó.

Esta pieza comparte con las otras mazurcas compuestas por Tragó características comunes, como por ejemplo la utilización de la estructuras con ciertas analogías. En esta ocasión, Tragó presenta tres temas melódicos, de los cuales el primero de ellos se repite con algunas variaciones a lo largo de la obra y funciona como elemento de cohesión entre las secciones musicales. Al igual que las mazurcas precedentes, esta obra

posee una introducción lenta que contrasta en el tiempo con la sección en tempo de mazurca que sigue. En la introducción Tragó utiliza grupos repetidos de tres notas de adorno en los registros agudos del piano. Para su interpretación el pianista indica al intérprete que utilice ambas manos en el registro agudo del piano con el fin de atacar mejor las articulaciones propuestas.

## Mazurka melódica

La *Mazurka Melódica* concluye también con una coda en tempo muy rápido. La textura de esta última sección es muy homofónica y, al igual que en otras composiciones del autor, contiene pasajes en octavas y de acordes en ambas manos. El fraseo de la pieza es muy simétrico, utilizando las agrupaciones de ocho compases para la mayor parte de las frases musicales. La melodía de la composición se ajusta al ritmo ternario del compás de  $\frac{3}{4}$  en el que está escrita toda la obra. La melodía suele seguir un patrón rítmico de seis corcheas en cada compás que se adapta sin dificultades al esquema de tres acordes en la mano izquierda, típico de las danzas de salón. Para dar variedad a la melodía de esta pieza, Tragó coloca con frecuencia mordentes al principio de los grupos de corcheas; o disuelve los valores de las notas principales de la melodía en otros más pequeños, utilizando floreos y notas de paso. En algunos episodios melódicos elabora una textura polifónica a dos voces en la mano derecha, destacando un canto en valores más largos, frente a otras notas que pasan a ejercer una función de acompañamiento. No obstante, en su mayor parte esta pieza es un claro ejemplo de la textura homofónica que destaca una melodía en la mano derecha, frente a los grupos de tres acordes que ejecuta en cada compás el acompañamiento de la mano izquierda.

## Mazurca melódica

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	Mi b m	Introducción Tempo di Mazurca	$\frac{3}{4}$ 1	i <sub>1</sub>	INTRODUCCIÓN
			10	a <sub>1</sub>	A
			18	a <sub>2</sub>	
			26	a <sub>3</sub>	
			34	a <sub>4</sub>	
III	Sol b M		42	b <sub>1</sub>	B
I-IV	Mi b m / La b M		49	b <sub>2</sub>	
I-V	Mi b m (Zona cadencial V)		57	b <sub>3</sub>	
I	Mi b m		60	a <sub>1</sub> '	A'
			68	a <sub>2</sub> '	
			76	a <sub>3</sub> '	
			84	a <sub>4</sub> '	
VI	Si M= Do b M		92	c <sub>1</sub>	C
I	Mi b m		100	c <sub>2</sub>	
VI	Do b M		108	b <sub>1</sub> '	B'
IM / VI / IV / IM	Mi b M / Do b M / La b M / Mi b M		115	b <sub>2</sub> '	
V	(Zona cadencial V)		123	b <sub>3</sub> '	
IM	Mi b M		127	a <sub>1</sub> ''	A''
			135	a <sub>2</sub> ''	
		Piu vivace	142-		CODA
			150	CO <sub>3</sub>	

Nuevamente Tragó escoge una tonalidad rica en bemoles para estructurar la armonía de la composición. La obra está escrita en la tonalidad de Mi b m (6 b), que Tragó emplea fundamentalmente en los compases del tema A. El compositor utiliza otros temas melódicos para realizar modulaciones a tonalidades cercanas. De esta manera, presenta el tema B en la tonalidad relativa de Sol b M, que dará paso a la tonalidad de La b M (IV), para regresar nuevamente a la tonalidad principal de Mi b m. Sin embargo, vuelve a utilizar una zona armónica contrastante en la sección central de la partitura. Tragó compone el tema C de la obra en la tonalidad de Si M (5#), que enarmonizada con Do b M, se convierte en la tonalidad del sexto grado. El tema C también contrasta en otros parámetros como la textura, que en la mano izquierda está

íntegramente formada por acordes arpegiados, mientras que la melodía de la mano derecha utiliza valores más largos que el resto de la obra. La sección C da paso al retorno de la tonalidad principal y a la repetición del tema B en Do b M. Por último, Tragó decide utilizar la tonalidad de Mi b M (homónimo mayor de la tonalidad principal) para escribir la última aparición del tema A y la Coda, aplicando una mayorización del tema principal en los compases finales de la partitura.

La *Mazurka para piano* es la última de las obras compuestas por Tragó en esta forma musical. Su finalidad es principalmente didáctica, ya que el autor creó esta obra con el objeto de que sirviera de obra de estudio a los alumnos del Conservatorio de Madrid. Se trata de una autografía publicada por la Sociedad Didáctico Musical. Las autografías eran obras manuscritas cuya impresión conservaba las grafías de la escritura original, y descartaba por lo tanto, los caracteres musicales de imprenta. Los profesores del conservatorio participaron en la creación de varias colecciones de autografías destinadas a la práctica de la lectura a primera vista de obras para piano o solfeo. La repentización de obras para piano era una de las pruebas obligatorias en los exámenes y concursos del Conservatorio de Madrid. La obra que en el examen se proporcionaba a los alumnos para su repentización, solía ser una partitura manuscrita compuesta por uno de los profesores del centro. Ello explica que este tipo de publicaciones intentase conservar la grafía de las partituras manuscritas, con el fin de acostumbrar a los estudiantes a leer todo tipo de escrituras musicales. La *Mazurka para piano* forma parte de la colección titulada *Lectura Musical. Obras originales manuscritas para piano y solfeo*, que la Sociedad Didáctico Musical publicaba en entregas. La partitura de Tragó se ubica en la entrega número 29, en la que figura junto a la *Mazurka para piano* un *Estudio –Impromptu para piano* del profesor de piano Javier Jiménez Delgado. De esta manera, la editorial ofrecía la posibilidad de adquirir paulatinamente las entregas de este método de lectura a primera vista, o bien comprar ya encuadernadas las 36 entregas que constituían la colección completa<sup>405</sup>.

<sup>405</sup> En la guarda posterior de la entrega que contiene la partitura se anuncian varias de las obras publicadas por la Sociedad Didáctico Musical para piano y solfeo. Entre ellas figura la *Lectura Musical* de la que se informa de la siguiente manera:

“LECTURA MUSICAL.- Obras originales (manuscritas), indispensables para la lectura a primera vista. Obra de texto; 36 entregas.  
 En cuadernos de tres, correlativas; cada cuaderno..... 2,50  
 La colección completa, encuadernada en rústica.....26  
 Ídem íd. íd. ....29”

Resulta complicado determinar con exactitud la fecha de publicación de la *Mazurka para piano*, aunque creemos que esta partitura fue publicada en la primera década del siglo XX, durante los primeros años de actividad de la Sociedad Didáctico Musical. Esta sociedad era una cooperativa de profesores del conservatorio que publicaron obras didácticas como métodos de solfeo, de piano, de repentización, o teorías de la música. Su funcionamiento era un tanto irregular ya que estas obras no figuran registradas en el Boletín de la Propiedad Intelectual, lo que nos impide datar con precisión la partitura de Tragó a que aludimos.

El único dato que nos permite obtener una aproximación a la fecha de edición es la dirección de la Casa Editorial que se hizo cargo de la distribución de estas partituras. La Casa Editorial y Almacén de Música de José Campo y Castro editó y distribuyó en Madrid estas publicaciones de la Sociedad Didáctico Musical. En la partitura de Tragó aparece un sello de la editorial Campo y Castro en el que se encuentra escrita la dirección de la calle Espoz y Mina 9 de Madrid. Tenemos constancia de que el establecimiento de la editorial estuvo ubicado en este lugar desde 1874 hasta 1907. Este dato corrobora la posibilidad de que la partitura se publicara en los primeros años del siglo XX, o bien que hubiese sido compuesta durante los últimos años del siglo XIX.

La *Mazurka para piano* tuvo una importante difusión no sólo en Madrid, sino también a nivel nacional. Prueba de ello, es que hemos localizado ejemplares de la partitura en varias bibliotecas madrileñas y también en el Archivo Canuto Berea de la Diputación de la Coruña. Esta amplia difusión se debe a que los métodos publicados por la Sociedad Didáctico Musical servían de obras de estudio tanto en el Conservatorio de Madrid como en otros centros de enseñanza españoles.

La finalidad didáctica de la partitura influye en las características musicales de la obra. Tragó compone esta mazurka con el objeto de ser destinada a un ejercicio de lectura a primera vista, circunstancia que obliga al compositor a eliminar pasajes que supongan excesiva dificultad para una ejecución repentizada, y a incluir otros recursos pianísticos que el autor considera que el alumno debe trabajar.

Entre los elementos que facilitan la repentización de esta partitura se encuentra la estructura formal de la pieza, que se ajusta estrictamente a la forma rondó. En esta



oportunidad, Tragó elimina la introducción y la coda presentes en anteriores mazurkas, para exponer desde el primer momento un tema A que se repite con pequeñas variaciones tres veces en la composición. El fraseo de la obra sigue también un planteamiento muy preciso. Todas las frases de la composición constan de ocho compases, a excepción de la frase  $c_5$  de doce compases, que sirve de transición entre el tema C y la última aparición del tema A. Tragó articula toda la obra a través de semifrases de cuatro compases, que mayoritariamente se agrupan en frases binarias de ocho compases, (cuatro compases de antecedente y cuatro de consecuente), a excepción de la frase  $c_5$ , cuya estructura es ternaria. Además, cada tema musical se compone de periodos simétricos de cuatro frases musicales, a excepción del tema C que consta de cuatro frases más una de transición. Estas características dan como resultado una estructura que utiliza la simetría, la homogeneidad y la repetición como factores que facilitan la repetición de la partitura.

## "Mazurka para piano"

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS. 1*</u>	<u>CS. 2*</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	Re m	Tempo di Mazurka	$\frac{3}{4}$ 1	1	a <sub>1</sub>	A
			9	9	a <sub>2</sub>	
			17	1	a <sub>1</sub>	
			25	9	a <sub>3</sub>	
III (Rel M)	Fa M	Brillante	33	20	b <sub>1</sub>	B
			41	28	b <sub>2</sub>	
			49	36	b <sub>3</sub>	
			57	44	b <sub>4</sub>	
I	Re m	Tempo 1°	65	52	a <sub>1</sub>	A'
			73	60	a <sub>2</sub> '	
			81	52	a <sub>1</sub> '	
			89	70	a <sub>3</sub> '	
VI [Rel m VI]	Si b M [Sol m]	Dolce	97	78	c <sub>1</sub>	C
VI	Si b M		105	86	c <sub>2</sub>	

III m I	Fa m Re m	Tempo 1°	113	94	C <sub>3</sub>	
			121	94	C <sub>4</sub>	
129	106	C <sub>5</sub>				
141	118	a <sub>1</sub> '	A''			
149	126	a <sub>2</sub> ''				
157	134	a <sub>1</sub> ''				
165- 173	142- 149	a <sub>3</sub> ''				

\* CS. 1. Numeración absoluta de compases. En el cómputo se excluyen los signos de repetición de la partitura  
\* CS. 2. Numeración de compases atendiendo a los signos de repetición de la partitura original

El tempo y la armonía de la composición son otros elementos que restan dificultades a la interpretación de la obra. Tragó elige para la elaboración de esta obra el compás de  $\frac{3}{4}$  típico de la mazurka, y estructura el desarrollo de toda la composición en el ritmo ternario de este compás. Tragó no introduce secciones que marquen un gran contraste rítmico o de tempo, mientras que por ejemplo en otras mazurkas, el tema A estaba precedido de una introducción en tempo lento con melodías ricas en adornos y figuraciones rápidas. No obstante, la partitura posee cambios dinámicos que imprimen variedad en la pieza y que suelen coincidir con la aparición de las diversas secciones temáticas.

Respecto a la armonía empleada, observamos que la tonalidad principal de la pieza (re m), no entraña a priori grandes dificultades para su ejecución, ya que solamente tiene la alteración de un bemol. En este aspecto la *Mazurka para piano* contrasta con otras mazurkas del autor como *Illusion* o la *Mazurka melódica* que partían de una tonalidad inicial de 6 bemoles. Por otra parte, observamos que tanto la *Mazurka para piano* como las otras tres mazurkas del autor están compuestas en una tonalidad que utiliza bemoles. Esta característica inscribe a estas obras de Tragó dentro del gusto de los compositores románticos por la utilización de tonalidades con bemoles o en modo menor.

Tanto la tonalidad principal como la estructura armónica de la pieza no suponen un especial problema para el intérprete. La armonía de la *Mazurka para piano* se articula en secciones tonales que suelen perdurar a lo largo de toda una sección

temática. Las modulaciones se producen entre tonalidades próximas como la del relativo mayor (Fa M); y en la sección C modula a la región del sexto grado (Si b M) que supone la adición de un bemol más a la armadura. La sección C, al igual que sucedía en anteriores obras del autor, es la que posee un mayor colorido armónico, pues en ella la armonía presenta una pequeña flexión a sol m, y un pasaje en fa m, que sirve de transición entre Si b M y el regreso a la tonalidad principal. El pasaje en fa m forma parte de la frase c<sub>5</sub> que enlaza el tema C con la última repetición del tema A. Este es uno de los fragmentos más difíciles de ejecutar de la obra, debido a varios factores como la inestabilidad armónica, la pérdida de la uniformidad en el fraseo, la profusión de signos de articulación y de cambios dinámicos; y el embellecimiento de algunos fragmentos melódicos a través de la utilización de figuras de breve duración. Este momento de tensión interpretativa se apacigua con el regreso final del tema A, en el que aparece un pasaje homofónico, de melodía sencilla ya conocido por el ejecutante.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and a crescendo ('cres') leading to a fortissimo ('f') dynamic. The second system continues with similar rhythmic patterns, including a triplet, and features dynamic markings of 'menos' (diminuendo), 'f', and 'dim'. The third system concludes with a 'dim' marking, a 'rit' (ritardando) section, and a return to 'Tempo 1°' (first tempo). The score is rich in articulation and dynamic contrast.

*Mazurka para piano. Cs. 106-121. Fragmento perteneciente a los últimos compases de la sección C (frase c<sub>5</sub>) y al retorno al tema inicial A'' (frase a<sub>1</sub>').*

Una de las principales dificultades que Tragó añade a la partitura son los signos de repetición. El compositor emplea los signos de primera y segunda vez y los dos puntos para indicar los fragmentos que el intérprete debe volver a tocar. Estos

fragmentos repetidos se corresponden con frases del tema A y el tema C, que si bien en principio no parecían albergar problemas interpretativos, con el empleo de las repeticiones se añade una importante dificultad a su ejecución. Por lo tanto, estamos ante una partitura que a pesar de adecuar sus características musicales a la finalidad didáctica para la que fue concebida, contiene dificultades interpretativas, como los signos de repetición o la grafía manuscrita, que solamente hacen asequible su ejecución a pianistas con un nivel avanzado de estudios.

#### **10.1.1.2 Otras obras de salón**

La obra pianística de Tragó relacionada con la música de salón, se divide en composiciones que siguen la estructura de danzas de salón como los valeses y las mazurcas, y otras piezas musicales que no pertenecen a la categoría de danzas como el nocturno, el capricho y la romanza. Hasta el momento, hemos localizado solamente una obra de Tragó correspondiente a cada una de estas tres formas: el nocturno *Un Recuerdo*, el capricho *Ternezas* y la *Romanza sin palabras*.

El *Nocturno para piano, Un Recuerdo*, en La b M, es una obra que se conserva manuscrita en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, lo que indica la escasa difusión que ha tenido la partitura hasta el momento. Aunque en el manuscrito no figura la fecha de composición, los rasgos estilísticos nos indican que puede tratarse de una obra escrita durante los inicios de la actividad compositiva del autor. Quizás esta obra fue creada en el periodo de estudios en París con Mathias, ya que en ella se perciben muchos rasgos estilísticos que recuerdan a las obras de Chopin.

El nocturno para piano había sido creado por el compositor irlandés John Field (1782-1837); quien entre 1812 y 1835 había compuesto una serie de piezas de carácter íntimo y melancólico a las que dio el nombre de nocturnos. Estas composiciones de Field se caracterizaban por una línea melódica expresiva en la mano derecha en el estilo del *bel canto*, acompañada por acordes arpegiados en la mano izquierda. La forma creada por Field alcanzó un gran desarrollo durante las décadas de 1830 y 1840, gracias a la figura de Chopin. El pianista de origen polaco compuso una veintena de nocturnos, en los cuales conserva el esquema formal creado por Field, y enriquece aspectos expresivos como la melodía, la armonía, y los esquemas rítmicos del acompañamiento.

El nocturno *Un Recuerdo* presenta una estructura parecida al rondó en la que el compositor se sirve de la libertad que caracteriza a esta forma, para desarrollar el esquema formal de la obra. Tragó expone tres temas musicales distintos, el primero de ellos A, aparece cuatro veces en la obra con diversas variaciones, siempre en la tonalidad principal de La b M; mientras que los temas B y C se intercalan en la estructura en la tonalidad de Mi b M, dominante de la tonalidad principal. A diferencia de la riqueza armónica de los nocturnos chopinianos, el nocturno *Un recuerdo*, presenta un esquema armónico muy sencillo que se reduce prácticamente a un juego entre la tonalidad principal y la del tono de la dominante. La obra finaliza con una Coda en la tonalidad principal, en la que cuatro frases melódicas interpretadas por la mano derecha en octavas, sirven de brillante conclusión a la obra.

## "Un Recuerdo"

### Nocturno para piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	La b M	Lento / delicado	$\frac{3}{4}$ 1	a <sub>1</sub>	A
			9	a <sub>2</sub>	
V	Mi b M	Con pasione	17	b <sub>1</sub>	B
			25	b <sub>2</sub>	
I	La b M	A tempo / delicado	33	a <sub>1</sub>	A
			41	a <sub>2</sub>	
V	Mi b M	Con grazia. Cantando	49	c <sub>1</sub>	C
			57	c <sub>2</sub>	
I	La b M	A tempo / delicado	65	a <sub>1</sub> '	A'
			73	a <sub>2</sub> '	
V	Mi b M	Con fuoco	81	b <sub>1</sub> '	B'
	Mi b M /				
V/I	La b M		89	b <sub>2</sub> '	
		A compás	96	a <sub>1</sub> ''	A''

A tempo	104	a <sub>2</sub> ''	CODA
	111	CO <sub>1</sub>	
	116	CO <sub>2</sub>	
	122	CO <sub>3</sub>	
	125- 131	CO <sub>4</sub>	

El nocturno comparte algunas características con otras obras de Tragó como la utilización de una tonalidades con bemoles, característica tan del gusto romántico. En la obra Tragó escoge como tonalidad principal La b M (4 b), y modula exclusivamente a Mi b M, tonalidad que tiene tres bemoles. Sin embargo, esta uniformidad armónica, aleja al nocturno de Tragó de otras obras más ricas en colorido armónico, en modulaciones, en las que el autor se atreve a presentar secciones armónicas en tonalidades lejanas.

Otras características de esta obra comunes con otras partituras del catálogo de Tragó es la utilización del compás de  $\frac{3}{4}$  para sostener la estructura rítmica de la pieza. Tragó había compuesto danzas de salón, como las mazurcas o el vals en este compás. En el nocturno, Tragó vuelve a utilizar el  $\frac{3}{4}$ , aunque en ocasiones lo transforma en un  $\frac{9}{8}$ , sin que el cambio conste por escrito en la partitura. De la misma manera, tampoco señala como tresillos a los numerosos grupos de tres corcheas o seis semicorcheas que figuran por cada pulso del compás de  $\frac{3}{4}$ .

Tragó en esta obra juega con las combinaciones de ritmos binarios y ternarios que se producen entre la mano derecha y la izquierda. Obliga al intérprete a coordinar un grupo de dos corcheas en la mano derecha, con grupo de tres corcheas en la izquierda o viceversa. La monotonía armónica de la pieza se compensa con la diversidad rítmica que el compositor presenta en el acompañamiento. El tema A se articula sobre el característico esquema de tres corcheas en cada pulso del compás. Las corcheas configuran un acorde arpegiado que se desarrolla a lo largo de todo el compás en un amplio registro. Este tipo de acompañamiento crea un movimiento armónico lento, en el que las sonoridades están sostenidas por un pedal al inicio de cada compás. La utilización del pedal de esta manera, es característica del pianismo de Chopin. Con

este empleo del pedal se acrecienta la sonoridad tanto de la melodía como del acompañamiento, consiguiendo ciertos “efectos atmosféricos”, acordes con la sonoridad del piano romántico. Por otra parte, el tema B presenta un acompañamiento más percusivo, basado en la reiteración de tres acordes en cada tiempo; y por último el esquema rítmico del tema C está configurado por tres corcheas en el primer tiempo y dos negras para los tiempos segundo y tercero.

**Comienzo del tema A. Cs. 1-4**

**Comienzo del tema B. Cs. 17-20**

**Comienzo del tema C. Cs. 48-52**

En ciertos momentos de la partitura, como en las transiciones entre una sección temática y otra, Tragó emplea el *rubato chopiniano*. Para ello suele suspender el movimiento de la mano izquierda empleando figuras largas o silencios, mientras que en la mano derecha aparecen varios grupos de figuras breves, que en una tesitura aguda realizan movimientos ascendentes y descendentes por grados conjuntos. Para indicar el efecto de *rubato*, Tragó emplea en estos pasajes calderones, indicaciones de tempo y de

dinámica y términos como “a piacere”, o “ad libitum”, que muestran la libertad interpretativa que el autor confiere a estos pasajes.

**Transición entre las secciones B-A. C. 32**

\* *tr.* \* *tr.* \* *tr.* \*

Otro de los aspectos que podemos señalar de esta composición, es el empleo del recurso pianístico de las octavas con el fin de proporcionar variedad melódica a la obra. Tragó emplea las sucesiones de octavas partidas en la mano derecha, tanto en el tema B como en la tercera aparición del tema A. Además de las octavas partidas, Tragó escribe sucesiones de octavas simultáneas en la mano derecha, en aquellos fragmentos en los que quiere enfatizar la melodía, introducir una pequeña variación en la repetición de los temas melódicos, o acentuar la sensación conclusiva del pasaje. La aparición frecuente de sucesiones de octavas enfatiza la textura homofónica que predomina a lo largo de toda la composición.

*Ternezas, Capricho elegante para piano* es otra de las partituras del catálogo inspiradas en las formas pianísticas de salón. El único ejemplar de esta composición se conserva manuscrito y está numerado por el propio autor como la obra opus 2. Este dato nos ayuda a enmarcar la partitura en el periodo cronológico de la década de 1870, aunque en el manuscrito no figure la fecha de realización. Tragó debió escribir esta pieza entre 1872, año de composición de su primera obra *Vals brillante*, y 1876, fecha en la que finalizó la mazurka *Premier amour*, partitura catalogada por él mismo como opus 3. Por lo tanto, es muy probable que Tragó compusiera este capricho durante su periodo de estudios en París. Existen diversos rasgos estilísticos que relacionan esta obra con la escuela chopiniana, lo que corroboraría la hipótesis de que la composición fue escrita durante la formación con Mathias.

Tragó designa a su obra *Ternezas* con el subtítulo de *Capricho elegante para piano*. Esta denominación hace referencia a la categoría de piezas llamadas capricho,



que se caracterizan por una cierta libertad en la manera compositiva. El capricho sirve de expresión del ideal romántico de libertad, y esta característica lo relaciona con otras formas desarrolladas en este periodo como la fantasía, los impromptus, los divertimentos o las meditaciones, pequeñas formas pianísticas que no se ajustan a una estructura concreta.

Tragó aplica esta libertad propia de la forma capricho en elementos de la partitura como la dinámica, el desarrollo melódico, y sobre todo en la estructura armónica. Estas características convierten al capricho *Ternezas* en la partitura más virtuosística de todo el catálogo del compositor. La obra se presenta ante el intérprete como un cúmulo de dificultades interpretativas entre las que se encuentran, la abundancia de figuraciones rápidas y pasajes cromáticos, los frecuentes cambios en el tempo y los matices, o la sensación de inestabilidad armónica y las frecuentes modulaciones. Estas características alejan a la obra *Ternezas* de la sencillez propia del piano de salón, y la aproximan a la tipología de las obras para piano de concierto, aunque sus dimensiones sean más reducidas que otras composiciones del género concertístico.

Sin embargo, estos alardes técnicos y virtuosísticos se engloban dentro de una estructura relativamente sencilla. Tragó compone esta partitura utilizando un esquema tripartito A B A', que al igual que en otras de sus creaciones, está precedido por una breve sección de introducción, y concluye con una coda de 17 compases. Cada una de estas tres grandes secciones se compone de varios temas melódicos articulados en periodos de 2, 3, 4 y 5 frases musicales. La estructura melódica en esta partitura no es tan simétrica como en otras obras del catálogo; aunque predomina la frase musical de ocho compases. Tragó presenta en cada sección dos temas melódicos y finaliza tanto la parte A como la B, con unos compases de transición. En ellos emplea escalas cromáticas ascendentes y descendentes que sirven de enlace con la nueva tonalidad de la sección siguiente. Por último, la sección A' recapitula el tema inicial de la obra, aunque en la última sección presenta ligeras variaciones. Tragó modifica el "tema a" original, intercalando grupos de doce figuras breves que adornan con profusión la melodía.

La estructura melódica ABA' se corresponde con una gran estructura armónica tripartita, en la que las secciones primera y tercera se enmarcan dentro de la tonalidad principal de sol bemol mayor. Como contraste, la sección central está compuesta en si mayor, tonalidad lejana con una armadura de 5 sostenidos, que equivale enarmonizada a la de do bemol mayor (cuarto grado de la tonalidad principal). La diferencia temática y armónica entre las secciones estructurales de la pieza, se percibe también en los cambios de dinámica y tempo que el compositor introduce en la obra. Tragó escribe las secciones A y A' en el compás de 6/8 y en un tempo tranquilo, mientras utiliza el compás de 3/4 y una velocidad un poco más animada para la sección B. Este contraste de la sección central tanto en los aspectos melódicos, armónicos, como de tempo y dinámica, demuestran la intención del autor de englobar todos los elementos de la obra en una estructura tripartita ABA' conocida como forma lied.

		<u>TONOS</u>	<u>MOVIMI.</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTU.</u>				
<b>Región de Sol b M (I)</b>	I	Sol b M	Tranquilo	6/8	1	i <sub>1</sub>	INTRO			
	V/ I	Re b M - Sol b M		10	a <sub>1</sub>					
	I / (Sol b = Fa # V- Si m)- I	Sol b M / Si m- [Ciclo 5 <sup>as</sup> si-mi-la-re] Sol b M		18	a <sub>2</sub>					
				26	a <sub>1</sub>					
	Región de Si M = Do b M (IV)	I I- III I m		Si m / Re M / Si m Re M Sol b M  Sol b M / Fa # m Sol b M	Un poco animato	3/4		34	a <sub>3</sub>	A
								42	b <sub>1</sub>	
								50	b <sub>2</sub>	
								58	b <sub>3</sub>	
								64	a <sub>1</sub> '	
								72	a <sub>4</sub>	
80			a <sub>1</sub> '							
88			a <sub>5</sub>							
	96	Transición cromática	B							
	101	c <sub>1</sub>								
	109	c <sub>2</sub>								
	117	c <sub>3</sub>								
	122	c <sub>1</sub>								

		V/ V	Re b M= Do # M			130	C <sub>2</sub>	
		[1 <sup>er</sup> Ciclo 5 <sup>as</sup> ]	fa- Si M – mi-La M - Re b M			138	d <sub>1</sub>	
		[2 <sup>o</sup> Ciclo 5 <sup>as</sup> ]	fa-Si M –mi-La M- Re b M -Sol b M			150	d <sub>2</sub>	
						158	d <sub>3</sub>	
						167	Transición cromática	
		I	Sol b M	Primo tiempo		169	a <sub>1</sub> ''	A'
		I m- III b- I	[Fa # m]= Sol b m La M (Sol # VII = La b II) Sol b M	6/8		177	a <sub>2</sub> '	
		I	Sol b M			185	a <sub>1</sub> ''	
		b VI- I- b VI – I	Re M (= Mi bb M)- Sol b M Re M- Sol b M			194	a <sub>2</sub> '	
		I- [b II]- I	Sol b M – [Sol M]- Sol b M			202	e <sub>1</sub>	
						210	e <sub>2</sub>	
						218	CO <sub>1</sub>	CODA
						227-234	CO <sub>2</sub>	

La armonía de esta composición es uno de los parámetros que manifiestan la influencia de la escuela chopiana en Tragó. El compositor emplea una armonía muy rica con constantes cambios de tonalidad, que es una de las características musicales propias de las obras románticas. Tragó utiliza procedimientos típicos de Chopin como la modulación a tonalidades lejanas, o los cromatismos de paso para intensificar la sensación de inestabilidad tonal. En la primera región tonal de la obra, el autor modula desde la tonalidad inicial de sol bemol mayor, que tiene una armadura de 6 bemoles, a tonalidades con 2 sostenidos como re mayor y si menor. Los procedimientos que utiliza para lograr una transición entre estas tonalidades lejanas son los ciclos de quintas y la enarmonía entre sol bemol y fa sostenido; lo que le permite modular directamente desde tonalidades con bemoles a otras con sostenidos. Tragó emplea el fa sostenido como dominante de si m, en la modulación de sol bemol mayor a si menor, y posteriormente vuelve a enarmonizar fa sostenido con sol bemol para regresar desde re mayor a la tonalidad principal de sol bemol mayor. Otro procedimiento armónico que Tragó usa en esta obra es la utilización de un acorde como paso cromático entre dos regiones tonales. Este acorde resuelve sus notas de manera excepcional a través de movimiento de semitonos, que producen modulaciones inesperadas.

En la primera sección Tragó realiza la transición de la tonalidad de si menor a sol bemol mayor a través de un ciclo de dominantes, la última de las cuales resuelve de

manera excepcional sin dirigirse a la tónica. Tragó transforma por enarmonía las notas de esta dominante de sol mayor en un acorde de paso cromático, que resuelve en la dominante en segunda inversión de sol bemol mayor. De las cuatro notas del acorde de séptima de dominante de sol mayor, tres de ellas resuelven por movimiento de semitonos, mientras que el fa # permanece quieto enarmonizado en el siguiente acorde como sol b. A continuación, el acorde de dominante en segunda inversión de sol b mayor da paso a la dominante séptima y a la tónica de la tonalidad, y así se asienta la nueva modulación con la que se regresa a la tonalidad inicial de la obra.

Compás 39	Compás 40		Compás 41
<b># Fa = [b Sol]</b> <b>Do = [bb Re]</b> <b>La = [bb Si]</b> <b>Re = [bb Mi]</b>	b Sol b Re b Si b Re	b Do [b La] Fa b Re	b Sol b Re b Si b Sol
v 7 / Sol M = [ b VI / Sol b M]	V 6 4	V 7 +	I
Sol M	Sol b M		

En la segunda sección tonal en si mayor (5 sostenidos), se vuelve a utilizar el procedimiento de la enarmonía para modular. Ello explica que en esta sección central puedan aparecer cambios tonales tan bruscos como el paso de si mayor (5 sostenidos) a mi bemol menor (6 bemoles), o la transición de si menor (2 sostenidos) a re bemol mayor (5 bemoles). Podemos considerar que las tonalidades con bemoles tienen su equivalencia en una tonalidad de sostenidos enarmónica. De esta manera, la tonalidad de mi bemol menor será enarmónica de re sostenido menor, lo que la convierte en el tercer grado de la tonalidad principal; y re bemol mayor será enarmónico de do sostenido mayor, dominante de la dominante de si mayor. Para concluir esta sección central, Tragó emplea dos ciclos consecutivos de quintas modulantes que finalizan con el regreso a la tonalidad principal de la obra. Una vez establecido el final de la sección B en la tonalidad de sol bemol mayor, se inicia una progresión cromática ascendente de textura muy homofónica, formada a través de series de acordes en primera inversión. Este pequeño pasaje cromático sirve como transición para preparar la aparición de la sección conclusiva A' en la tonalidad de sol bemol mayor.

La utilización de la enarmonía como procedimiento de modulación nos muestra en la última sección la doble funcionalidad tonal de algunos acordes. Tragó vuelve a emplear acordes que enarmonizados parcialmente con el acorde siguiente, se resuelven a distancia de semitonos y funcionan como vínculo entre regiones tonales. Observamos el uso de este procedimiento en la modulación desde la mayor a sol bemol mayor en los compases 181-183, pertenecientes a la frase musical  $a_2'$ . En este pasaje, Tragó enarmoniza sol # con la bemol y enlaza el acorde de la sensible de la mayor, con el segundo grado de sol bemol mayor. El compositor utiliza en apenas seis compases seis cambios tonales para realizar la modulación: (sol bemol mayor, fa # menor, la mayor, re mayor, la mayor y de nuevo regresa a sol bemol mayor). Esta profusión de tonalidades en una única frase musical, produce un efecto de disminución del sentido tonal que es característico de la armonía romántica y que fue muy utilizado por Chopin como procedimiento compositivo.

C. 178	C. 179	C. 180	C. 181	C. 182	C. 183	C. 184	C. 185
I	I	V	V	VII = II (5ª dism.) <b>Re = Mi bb</b> <b>Si = Do b</b> <b>Sol # = La b</b>	(II M) = V/ V Mi b Do La b	V	I
Sol b M	Fa # m (enar)	La M	Re M	VII La M	<b>Sol b M</b>		

El colorido armónico perdura hasta los últimos compases de la composición. El autor utiliza tonalidades contrastantes al final de la obra como re mayor, que realiza la función de tonalidad del sexto grado bemol (re mayor = mi bb mayor). Para concluir, Tragó emplea la tonalidad de sol mayor, tono napolitano (II b), que aporta colorido a la armonía. Utiliza esta tonalidad napolitana para realizar al final de la obra una modulación por enarmonía entre Sol M = (La bb) y Sol b M. Las modulaciones con enarmonías en tonalidades separadas por semitonos empleando la tonalidad napolitana, mediante la dominante de la misma, fue un recurso armónico bastante utilizado por Chopin. Este procedimiento compositivo es una de las características que nos permiten relacionar a la obra de Tragó con la estética chopiniana.

Los elementos compositivos utilizados por Tragó en esta partitura, convierten al capricho *Ternezas* en una de las obras del catálogo más afines a la estética del piano del

romanticismo pleno de mediados del siglo XIX. El empleo de una tonalidad principal con gran número de bemoles, la múltiple funcionalidad de los acordes, el uso frecuente del cromatismo en las melodías, en los pasajes de transición entre secciones o en la armonía para crear resoluciones inesperadas; y la utilización de una melodía adornada con profusión a través de floreos, apoyaturas, retardos y notas de paso, son características que adscriben a esta partitura en la corriente pianística europea del romanticismo de la que formaron parte Chopin y Liszt.

La *Romanza sin palabras* en la bemol mayor, cierra el conjunto de composiciones de Tragó inspiradas en las piezas de piano de salón. Esta partitura forma parte de una colección de obras para piano y solfeo tituladas *Lectura Musical*, que la Sociedad Didáctico Musical publicó entre los últimos años del siglo XIX y los comienzos del siglo XX. A la misma colección pertenecen otras obras del catálogo del autor como la *Tarantela para piano* o la *Mazurka para piano*, de la que ya hemos tratado anteriormente. La partitura constituye la entrega número 15 de la colección, y está editada al igual que las demás obras de la serie en el formato de autografía. Este tipo de impresión pretendía imitar la escritura manuscrita de los compositores, con el objetivo de familiarizar a los estudiantes de piano con esta grafía más difícil de leer en un ejercicio de repentización. Estas características nos indican que la finalidad principal de la partitura era didáctica, y que probablemente estaría dirigida a aquellos estudiantes que tenían que hacer frente a un ejercicio de lectura a primera vista en los exámenes de piano.

Aunque la *Romanza sin palabras para piano* se inscribe dentro de una colección de obras didácticas para piano, posee rasgos estilísticos que le confieren gran valía como composición pianística, al margen de su función pedagógica. La partitura se inscribe dentro del género musical de la *romanza*, pequeña composición, inicialmente vocal y más tarde instrumental, que tiene su origen en el antiguo romance con música y en la balada popular. La expresión *Romanza sin palabras* fue introducida por Mendelssohn para designar un tipo de pieza para piano en un solo movimiento, en la que se desarrolla una melodía semejante a la de una canción con acompañamiento. Mendelssohn compuso cincuenta *Romanzas sin palabras* entre 1828 y 1845. Muchos compositores de finales de siglo imitarían estas composiciones, utilizando esta tipología musical para expresar sus sentimientos más íntimos. Mariano Vázquez Tur comenta que

de las 44 romanzas para piano de compositores españoles del siglo XIX localizadas, destacan por su gran lirismo las compuestas por Guelbenzu y Marcial del Adalid<sup>406</sup>. Dentro de esta relación de *Romanzas sin palabras* españolas se encuentra esta composición de Tragó, que en varias de sus características musicales demuestra una clara influencia de las romanzas originales de Mendelssohn.

La *Romanza para piano* compuesta por Tragó presenta una estructura ternaria, que se ajusta a la forma de los *lieder* (ABA'). Esta estructura es también la predominante en las romanzas de Mendelssohn, ya que estas piezas se caracterizan por una concisión formal que huye de los grandes desarrollos de otras estructuras como las de la sonata. Cada una de estas grandes secciones presentan varios temas melódicos que se articulan en frases de ocho compases, resultando un fraseo uniforme que facilita la repentización de la partitura. La inmovilidad en algunos elementos musicales como la estructura melódica, el proceso armónico y el empleo de ostinatos rítmicos en el acompañamiento, proporcionan a esta *Romanza sin palabras* una sonoridad que recuerda a las obras pianísticas de Schumann.

## "Romanza sin palabras"

### Para piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>COMPS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRU.</u>
I	La b M	Allegretto	2/4	1	A
			9		
V	Mi b M		17		
			25		
I	La b M		33		
			41		
III b	Do b M		49		B
Rel. m	La b m		57		
			63		
			71		
III b / Rel. m	Do b M / La b m		79		
			87		
IV	Re b M		95		
		103			
		111			
		119			
I	La b M	127			
(III b) / I	Do b m / La b M	136			

<sup>406</sup> Vázquez Tur, Mariano: "Romanza", *DMEH*, Vol IX, Madrid, SGAE, 1999, p. 372

		144	d <sub>4</sub> '	A'
		152	d <sub>8</sub>	
I	La b M	160	a <sub>1</sub>	
V	Mi b M	167	a <sub>2</sub>	
		175	b <sub>1</sub>	
		183	b <sub>2</sub>	
I	La b M	191	a <sub>1</sub>	
		199	a <sub>2</sub> '	
		207	c <sub>1</sub> '	
		215	c <sub>2</sub> '	
		223	c <sub>1</sub> ''	
		231	c <sub>2</sub> ''	
[III b] / I	[Do b M] / La b M	239	c <sub>5</sub>	
		247	d <sub>2</sub> '	
		254-261	a <sub>1</sub> '	

Tragó utiliza un ostinato rítmico de cuatro corcheas en cada compás para realizar el acompañamiento de la Romanza. Este esquema rítmico sustenta el discurso armónico de la pieza, ya que la nota fundamental del acorde aparece en la primera y tercera corcheas del compás, mientras que el tiempo de la segunda y cuarta corcheas lo ocupan las restantes notas del acorde. En otras ocasiones, la fundamental del acorde se mantiene durante todo el compás con la duración de una redonda, mientras que las tres corcheas restantes arpeggian las notas del acorde de ese compás. La utilización de un esquema rítmico constante de cuatro corcheas produce un movimiento armónico uniforme y en cierta manera lento, puesto que cada compás corresponde a las notas de un acorde o dos a lo sumo. Tragó logra dar variedad a esta aparente uniformidad rítmica y armónica con la utilización de descensos por grados conjuntos y notas tenidas en el bajo; o a través de cromatismos en los acordes del acompañamiento. Estos procedimientos habían sido empleados por Schumann muchos años antes en sus composiciones pianísticas.

La partitura contiene otros rasgos musicales que recuerdan a las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn. Quizás, el más llamativo es la disposición de la melodía en las notas de los registros más extremos de la composición, mientras que las notas centrales del piano se reservan para el acompañamiento. Ello obliga a utilizar los dedos extremos de la mano para interpretar la melodía. De esta manera, los dedos más frágiles deben interpretar las notas de la melodía, y por el contrario, los dedos más robustos ejecutan el acompañamiento. Al igual que en muchas de las romanzas de Mendelssohn, la melodía se circunscribe dentro del registro de soprano, mientras que el acompañamiento se desarrolla en una tesitura propia de un barítono. La traslación de las



características de la música vocal a la composición pianística exige que el pianista emplee ciertos recursos técnicos para conseguir el estilo cantabile propio de estas composiciones, y lograr así una diferenciación sonora entre la melodía y el acompañamiento. En esta obra, el intérprete debe tocar continuamente pasajes que exigen un movimiento de extensión de los dedos de la mano; pues se ve obligado a respetar las frecuentes notas tenidas y ligadas que contiene la partitura. Estos rasgos técnicos de la partitura nos indican que entre los objetivos didácticos de la misma figuran la práctica de pasajes que exijan una flexibilidad de las articulaciones de la mano, la adquisición de fuerza en los dedos frágiles como el anular y meñique de ambas manos; y el empleo del pedal para conseguir el efecto de ligado en aquellos fragmentos en los que la extensión de la mano no abarca las distancias escritas por el compositor.

Presentamos a continuación los primeros compases de la *Romanza sin palabras* de José Tragó, el comienzo de la *Romanzas sin palabras* op. 85 n° 2 de Mendelssohn y la primera de las pequeñas piezas para piano que integran las *Escenas de niños* de Schumann. Podemos observar ciertas semejanzas entre las tres partituras en elementos como el empleo de un ostinato rítmico en el acompañamiento, o la disposición de la melodía en los registros extremos del piano y del acompañamiento en los centrales.

#### Romanza sin palabras. J. Tragó

Allegretto

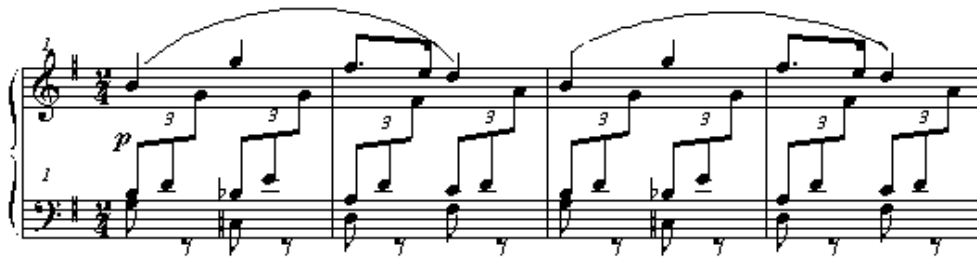


#### Romanza sin palabras. op. 85 n° 2. "El Adiós". F. Mendelssohn

Allegro agitato



Escenas de Niños. Op. 15 n° 1. R. Schumann



Por otra parte, la estructura armónica de la composición es otro factor que dificulta la ejecución de la obra, a pesar de su aparente estatismo. La *Romanza sin palabras* comienza en la bemol mayor, tonalidad con cuatro bemoles que ejemplifica nuevamente la preferencia de Tragó por la utilización de tonalidades con bemoles. El autor obliga al intérprete a comenzar la partitura con una armadura con cuatro alteraciones, que supone una dificultad añadida para la repentización de esta composición. No obstante, durante la primera sección de la obra, el movimiento armónico es bastante estático, ya que se producen sólo dos modulaciones y entre las tonalidades cercanas de la tónica (la bemol mayor), y la dominante (mi bemol mayor). Con la aparición de la sección central B, el ritmo armónico se acelera y se realizan más modulaciones. Comienzan a surgir en la partitura multitud de alteraciones que nos indican transiciones hacia tonalidades más lejanas, y con un amplio número de alteraciones como do bemol mayor y su relativo la bemol menor (siete bemoles). El colorido armónico de esta sección enriquece la composición de la obra, creando un contraste entre la sección central y las dos secciones extremas. Sin embargo, esta profusión de alteraciones supone un importante inconveniente para su interpretación, lo que nos indica que la partitura estaba dirigida a un alumnado con un nivel de conocimientos pianísticos elevado. De hecho, la posible repentización de esta composición, parece reservada a los alumnos de los últimos cursos del instrumento. Finalmente, la recapitulación del tema A en la última sección de la obra supone el regreso a la estabilidad armónica del comienzo de la obra. Al igual que sucede en otras partituras del catálogo, Tragó reserva una pequeña y colorista modulación de apenas dos compases (243-244) para un pasaje que precede a la conclusión de la obra. La flexión tonal se produce tan sólo unos compases antes del final de la partitura en la tonalidad principal. Tragó solía utilizar este procedimiento en muchas composiciones, si bien, en esta partitura emplea una modulación hacia la tonalidad del tercer grado bemolizado;

mientras que en otras obras como el capricho *Ternezas*, la modulación se realizaba en el tono napolitano, a imitación del estilo compositivo de Chopin.

### **10.1.2. Obras basadas en elementos populares**

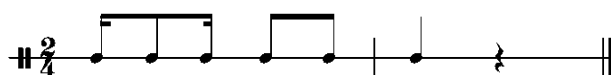
#### **10.1.2.1. Obras basadas en la música popular española**

Otro grupo de composiciones del catálogo está formado por obras basadas en aires populares españoles y foráneos. Tragó escribe dos obras basadas en elementos hispanos la *Habanera “Écoute moi”* y el *Zortico para piano*; y una composición inspirada en elementos del folklore italiano la *Tarantela para piano*.

La habanera “*Écoute moi*” se conserva manuscrita en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Fue compuesta en febrero de 1881 durante la estancia de Tragó en París. En su portada figura junto a la fecha de composición el título original de la obra en francés “*Écoute-moi. Danse havanaise pour le piano composée par José Tragó*”.

El término habanera designa una danza y forma musical presente en diferentes lugares de Hispanoamérica y en España. El origen de la habanera parece ser cubano, ya que toma su nombre de La Habana. Esta forma musical fue importada desde Cuba, hacia Europa gracias a las constantes idas y venidas de las flotas marítimas, especialmente las españolas. La presencia del pianista americano Gottschalk en las salas de concierto europeas contribuyó a la difusión de los ritmos y danzas americanos. Este pianista había residido varios años en París, ciudad a la que se había trasladado para cursar estudios musicales. Los conciertos que ofreció en las salas de concierto parisinas obtuvieron una gran repercusión, por lo que es posible que su pianismo dejara huella en el ambiente musical parisino e influyese en generaciones posteriores de pianistas formados en París como Tragó. En el siglo XIX muchos compositores europeos utilizaron la forma de habanera en sus creaciones. Entre ellos figuran un importante número de compositores franceses como Saint-Saëns, Debussy, Ravel; aunque quizás la más renombrada sea la compuesta por Bizet para su ópera *Carmen*, basada en la habanera del músico español Sebastián Iradier titulada “*El Arreglito*”. Es posible que la popularidad alcanzada por este género en el ambiente musical francés del XIX, animase a Tragó a componer su habanera para piano.

“Écoute moi” es una obra para piano que se ajusta a las características musicales propias de la forma habanera. Está escrita en el compás típico de la habanera, el 2/4, y su ritmo es binario y moderado, al igual que la mayoría de las piezas del género. Su acompañamiento sigue los esquemas rítmicos utilizados frecuentemente en la habanera. Tragó emplea dos diseños rítmicos básicos para la estructura del acompañamiento de la pieza. En los compases de introducción predomina un ritmo sincopado en el bajo. La estructura rítmica de estos compases está compuesto por el siguiente ritmo:



Seguidamente comienza el tiempo de habanera, articulado sobre el siguiente ostinato rítmico que prevalece durante la mayor parte de la composición:



El empleo de ambos ritmos es frecuente en las habaneras contemporáneas. El compositor enriquece el ritmo de la pieza intercalando elementos sincopados en la melodía y haciendo coincidir figuraciones ternarias con otras binarias entre la melodía y el acompañamiento.

## "Écoute moi"

### Danse Havanaise pour le piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENT.</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	si b m	Introducción Bien Rythmé	2/4	1	INTRO.
				9	
III (Rel M) I	Re b M si b m	A tempo	17	a <sub>1</sub>	A
			27	a <sub>2</sub>	
			35	b <sub>1</sub>	
			43	b <sub>2</sub>	
			51	a <sub>1</sub> '	
			59	a <sub>2</sub> '	
	progresión cromática		67	C <sub>1</sub>	B
			74	C <sub>2</sub>	
			83	puente	

[I]	[si b m]		93	a <sub>1</sub>	A'
			101	a <sub>2</sub> '	
			109	d <sub>1</sub>	
			117	d <sub>2</sub>	
			124	d <sub>3</sub>	
I M	Si b M	Maggiore	135	e <sub>1</sub>	C
			143	e <sub>2</sub>	
III	Re M		151	f <sub>1</sub>	
V / I M	Fa M/ Si b M		159	f <sub>2</sub>	
V	pedales dominante		167	transición	
I M	Si b M		178	e <sub>1</sub> '	D
			186	e <sub>2</sub> '	
I	si b m		194	g <sub>1</sub>	
			202	g <sub>2</sub>	
			210	g <sub>3</sub>	
			221	g <sub>1</sub> '	
			229	g <sub>3</sub> '	
			240	d <sub>3</sub> '	
I M / I	Si b M / si b m		248-		
			258	g <sub>4</sub>	

La estructura de la habanera *Écoute moi* es poliseccional, pues en la obra van apareciendo diversos temas melódicos que dan lugar a cinco secciones temáticas precedidas de una introducción. En cada una de las secciones se presentan varios temas musicales que conservan una periodicidad en sus frases, utilizando mayoritariamente grupos de de ocho compases para configurar las estructuras melódicas. El compositor expone en algunas de las melodías de la composición una característica propia de las habaneras, que es el movimiento de las voces a distancias de terceras y sextas mayores y menores. Este movimiento fue heredado de la línea superior de las contradanzas y danzas cubanas, y es “el elemento más significativo, pues funciona como centro alrededor del cual se interrelacionan los demás para la conformación de la factura vocal-instrumental de las canciones”<sup>407</sup>. Observamos el empleo de sucesiones de intervalos armónicos de tercera en varios temas melódicos como el tema D que cierra la sección temática A', o el tema E con el que comienza la sección C en modo mayor. Tragó utiliza en otros pasajes las sucesiones de sextas y de octavas. Éstas últimas son empleadas generalmente en aquellos episodios que concluyen secciones temáticas, con

<sup>407</sup> Alfonso, M<sup>a</sup> de los Ángeles: “Habanera. Cuba”, *DMEH*, Vol VI, Madrid, SGAE, 1999, pp. 177-179

el fin de reforzar la audición de un tema melódico expuesto anteriormente, y de enfatizar sonoramente la sensación de final.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes the lyrics "con aban - do - no" and is marked with triplets (indicated by a '3' above the notes). The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system continues the piano accompaniment, starting with a 'rit.' (ritardando) marking and also featuring triplet markings. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4.

*Habanera "Écoute moi". Cs. 109-116. Correspondientes a la frase d<sub>1</sub>*

Frente a la poliseccionalidad de la estructura temática de la obra, observamos que la habanera *Écoute moi* tiene una estructura armónica tripartita ABA que se asemeja a la de las habaneras coetáneas. La composición consta de dos secciones armónicas en la tonalidad principal de si bemol menor (5 bemoles), y una sección central que contrasta con una modulación al tono homónimo mayor (si bemol mayor – 2 bemoles). Estas tonalidades nos muestran nuevamente la predilección del autor por las tonalidades con abundante número de bemoles.

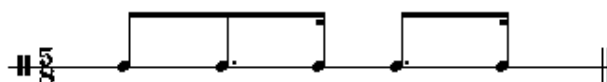
Dentro de cada sección armónica se producen modulaciones que suelen moverse entre tonalidades cercanas. Así en la primera sección el juego armónico se produce solamente entre si bemol menor y su relativo mayor re bemol mayor. Únicamente aparece un pasaje que desestabiliza el movimiento armónico y que sirve de puente entre el final de la sección temática B y el principio de la recapitulación en la sección A' (compases 83-92). Para conseguir la sensación sonora de transición temática el compositor se sirve de progresiones cromáticas en la melodía y en el bajo. El empleo de alteraciones en la melodía se acompaña armónicamente con ciclos de quintas y acordes coloristas como el de sexta napolitana (c. 87). A continuación el autor decide finalizar este pasaje de transición, volver a recuperar la sensación de estabilidad tonal y preparar la recapitulación del tema A (compases 88-92). Para ello crea una zona cadencial en la

que utiliza reiteradamente el acorde de dominante seguido del de tónica en el bajo, mientras que la melodía refuerza la sonoridad del quinto grado con el empleo de la nota dominante en sucesiones de octavas. El uso de la dominante es fundamental también en el otro pasaje de transición de la obra, perteneciente a la sección central en modo mayor. En él Tragó utiliza dos pedales de dominante para modular desde fa mayor a si bemol mayor. El primer pedal de dominante tiene una sonoridad más minorizante y abarca los compases 163-169. Seguidamente aparece el segundo pedal de dominante, más afín a una modalidad mayor (compases 170-177), que prepara la reaparición del tema d en si bemol mayor.

La sección central presenta una mayor libertad en la estructura armónica con modulaciones entre tonalidades más alejadas. Así por ejemplo se modula desde si bemol mayor (2 bemoles) hacia re mayor (2 sostenidos). Seguidamente se modula a fa mayor (1 bemol), y finalmente se regresa a si bemol mayor, tonalidad inicial de la sección. Por último, en la sección armónica final se produce una colorista alternancia entre si bemol menor y si bemol mayor. La aparición del modo mayor se produce en pequeños pasajes de escasamente un compás de duración (compases 244, 256), en una sección próxima a la conclusión de la obra. Tragó emplea este juego entre tonalidades homónimas como procedimiento armónico que da variedad a la composición, y también para crear cierta sensación de ambigüedad tonal al final de la partitura, presentando una tónica mayorizada que luego vuelve a minorizarse.

El *Zortzico para piano* en fa menor se ha convertido en la obra más difundida del catálogo compositivo de José Tragó. Fue publicada en la última década del siglo XIX por la editorial de Louis Ernest Dotésio de Bilbao, y fue objeto de una reedición en torno a 1920 a cargo de Unión Musical Española, entidad sucesora de la antigua Casa Dotésio. La aparición de varios ejemplares de esta partitura en diversos fondos documentales como el de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, el Archivo de la Unión Musical Española de la Sociedad General de Autores, o el Archivo Vasco de Música de Eresbil, indica la importante difusión que tuvo la partitura durante los últimos años del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX.

La partitura escrita por Tragó se ajusta a los parámetros musicales más significativos de esta danza característica del folklore vasco. La estructura rítmica empleada por Tragó en el *Zortzico para piano* sigue el esquema rítmico representativo del zortzico en el compás de 5/8 con puntillos intercalados entre sus figuras. Este diseño se repite sistemáticamente a lo largo de la obra tanto en la melodía como el acompañamiento. Aunque existen zortzicos escritos en el compás de 6/8, Tragó utiliza el compás de 5/8, ya que durante el siglo XIX se había generalizado el empleo de este compás para escribir este tipo de composiciones. La adopción del compás de 5/8 en los zortzicos proviene probablemente de una evolución en la transcripción musical de esta danza, que antiguamente se notaba en el compás de 6/8 y con el tiempo se escribió en el ritmo de 5/8, pues se adaptaba mejor a la coreografía del baile.



Célula rítmica utilizada en el *Zortzico para piano*

La estructura melódica empleada por Tragó en la obra se ajusta también a las características propias del zortzico. El compositor utiliza mayoritariamente un fraseo melódico de ocho compases que se divide en semifrases de cuatro compases a modo de antecedente y consecuente. Esta distribución melódica suele ser la habitual en los zortzicos vascos; no obstante la periodización de la melodía en frases de ocho compases es una característica propia de la música occidental y en particular de las pequeñas formas pianísticas.

El *Zortzico para piano* de José Tragó se desarrolla siguiendo una estructura simétrica ABCBA. Sus secciones se configuran a través de periodos de cuatro frases que a su vez podemos dividir simétricamente en dos frases de ocho compases cada una. Tragó muestra otra vez más su predilección por la simetría estructural, que ya habíamos observado en otras obras de su catálogo compositivo. El compositor enmarca este esquema formal con una introducción al principio de la obra de siete compases. Quiere imprimir cierta solemnidad a este pasaje musical, y por ello aparece al principio de la partitura la indicación “maestoso”. La escritura pianística de estos primeros compases refuerza el carácter majestuoso de los mismos. Se utilizan acordes en el primer tiempo



del compás en ambas manos que se mantienen tenidos por medio del pedal durante todo el compás. A continuación se suceden series de octavas en la mano izquierda que refuerzan con una textura homofónica el contraste de tempo y carácter entre la introducción y el zortzico propiamente dicho. Con estos compases de introducción el compositor presenta el ritmo y la tonalidad principal de la obra, y crea cierta expectación al oyente, al concluir la introducción con una semicadencia en la dominante que da paso al zortzico.

Los compases de introducción encuentran una respuesta al final de la partitura en la coda final. Este último fragmento musical es prácticamente idéntico a la introducción, tanto en el tempo “maestoso”, como en las notas que lo conforman. Solamente se produce una ligera variación al final de la frase musical, que en esta ocasión concluye con una cadencia perfecta dominante-tónica.

<b>"Zortzico"</b>		<b>TONOS</b>	<b>MOVIMIENTOS</b>	<b>CS.</b>	<b>MATERIAL</b>	<b>ESTRUCTURA</b>	
<b>Región de Fa m I</b>	I	Fa m	Introducción. Maestoso	5/8	1	i <sub>1</sub>	<b>INTROD.</b>
	III/ I	La b M / Fa m	Tempo di Zortzico	8	a <sub>1</sub>	<b>A</b>	
	III/ I	La b M / Fa m		16	a <sub>2</sub>		
	III/ I	La b M / Fa m		24	a <sub>1</sub> '		
<b>Región de La b M Relt. M. III</b>	I	La b M		32	a <sub>2</sub> '		<b>B</b>
	[II] / I	[ Si b m ] / La b M	40	b <sub>1</sub>			
	[III]	[Do m]	48	b <sub>1</sub> '			
	I	La b M	56	b <sub>2</sub>			
<b>Región de La b m. III m</b>	I / V	La b m / Mi b m		64	b <sub>2</sub> '	<b>C</b>	
	I / IV / VI / I	La b m / Re b m / Fa b M / La b m	72	c <sub>1</sub>			
			80	c <sub>1</sub> '			
			89	c <sub>2</sub>			
<b>Región de La b M Relt. M. III</b>			Transición	96	c <sub>3</sub>	<b>B</b>	
	I	La b M		100	b <sub>1</sub>		
	[II] / I	[ Si b m ] / La b M		108	b <sub>1</sub> '		
	III	Do m		116	b <sub>2</sub>		
	I	La b M		124	b <sub>2</sub> '		

Región de Fa m I	I	Fa m	Tempo I.	132	a <sub>1</sub> '	A'
	III / I	La b M / Fa m		140	a <sub>2</sub> '	
				148	a <sub>3</sub>	
	III / I	La b M / Fa m		156	a <sub>3</sub> '	
				164	a <sub>4</sub>	
				172-179	CO <sub>1</sub>	CODA
			Maestoso			

En el zortzico para piano se presentan tres secciones melódicas A, B y C, que se configuran en periodos de cuatro frases musicales, de ocho compases cada una. Tragó expone por primera vez el tema A en una tesitura grave que toca la mano izquierda, mientras que la derecha realiza un acompañamiento ostinato que sigue armónicamente la línea del tema. A continuación, las dos frases últimas del periodo melódico repiten el tema musical expuesto en las anteriores; y en esta ocasión la melodía principal aparece en la mano derecha.

En la partitura observamos una concordancia entre la estructura armónica y la melódica. Así la introducción y la sección A están escritas en el tono principal de fa menor (4 bemoles), produciéndose a lo largo de esta sección varios cambios tonales entre fa menor y su relativo mayor la bemol mayor. A continuación aparece la sección B articulada alrededor de la tonalidad de la bemol mayor; tonalidad del relativo mayor a la que es muy frecuente modular en las obras cuya tonalidad principal está en modo menor. Tragó inicia la presentación del tema B con un pedal de tónica de varios compases que sostiene los acordes de la mano derecha que portan la melodía. El compositor utiliza en esta sección una textura de acordes para sostener a la melodía que se ubica en las notas más agudas de los mismos, mientras que en la mano izquierda se produce un aligeramiento de la textura; siendo sustituidos los acordes por una melodía a dos voces. La melodía del tema B se adorna mediante el empleo de notas de paso, apoyaturas y mordentes; y la armonía también se enriquece mediante flexiones a tonalidades con bemoles como si bemol menor (5 bemoles) o una pequeña modulación a do menor. La sección B se concluye con un ciclo de quintas que finaliza con una cadencia perfecta en la bemol mayor. Dos compases después da comienzo la sección C en la tonalidad de la bemol menor (7 bemoles), homónimo menor de la tonalidad de la sección anterior.

En la sección C la obra llega a su punto de mayor alejamiento armónico respecto a la tonalidad principal. Esta sección central contiene modulaciones a tonalidades con muchos bemoles. El primer cambio tonal se produce hacia la región del quinto grado de la bemol menor (mi bemol menor-6 bemoles). Esta región tonal no es la de la dominante propiamente dicha, puesto que las dominantes son siempre mayores. A continuación se modula hacia la región del IV grado (re bemol menor-8 bemoles), y su relativo mayor fa bemol mayor; cumpliendo esta tonalidad la función del sexto grado respecto a la tonalidad principal de la sección. El colorido armónico de la sección C, eje simétrico del *Zortzico para piano*, concluye con el regreso a la tonalidad de la bemol menor a través de un ciclo de quintas. A continuación Tragó inicia la transición hacia la nueva aparición del tema B en la bemol mayor; y lo realiza a través de unos compases en textura homofónica en los que la mano izquierda dobla en octavas la melodía de la mano derecha. El compositor indica que en este pasaje homofónico el intérprete debe disminuir el tempo y la intensidad de la interpretación (*ritenuto, diminuendo*); preparando así la nueva audición del tema B, cuyo material musical es la repetición exacta de la primera sección B.

Con el regreso de la sección temática A', se inicia la recapitulación de elementos musicales como la vuelta a la tonalidad principal de fa menor y la recuperación del tempo de zortzico con el que daba comienzo la obra. Aunque guarda grandes similitudes con la sección A inicial de la obra, la sección A' tiene un carácter más conclusivo. Esta última parte de la composición presenta nuevamente los temas musicales de las primeras frases escuchadas en la anterior sección A; sin embargo, a continuación se exponen dos nuevas melodías que anuncian el final de la pieza. El primero de estos temas, correspondiente a la frase a<sub>3</sub>, se configura a través de una melodía descendente que resuelve en el último compás de la frase musical en la nota fa, tónica de la obra. El mismo procedimiento se observa en la repetición de esta frase, aunque en esta última el descenso melódico se enfatiza a través de notas tenidas que mantienen su duración durante varios pulsos del compás, para finalmente volver a resolver en la nota fa. Por último, Tragó intercala una frase musical en la que aparece el acorde de sexta napolitana (compases 164 y 168) adornando el pasaje cadencial que precede a la coda. Tragó había utilizado este procedimiento en otras de sus composiciones, con el fin obtener un pequeño contraste armónico antes de estabilizar la armonía en la cadencia final. La

aparición del acorde de sexta napolitana reafirma el gusto del compositor por embellecer la armonía en compases cercanos al final de la pieza, bien utilizando la sonoridad del tono napolitano, o bien a través de un juego armónico entre la tonalidad principal en modo mayor y su homónima menor, o viceversa.

#### **10.1.2.2. Obras basadas en la música popular foránea**

La última de las composiciones basadas en elementos populares es la *Tarantela para piano*. Esta obra pertenece al grupo de autografías que Tragó compuso con fines pedagógicos y que fueron publicadas por la Sociedad Didáctico Musical. La *Tarantela para piano* se ubica dentro de la entrega número 8 de una colección didáctica publicada por la sociedad editorial madrileña. La sección octava de esta obra didáctica coleccionable estaba configurada por dos composiciones de docentes del conservatorio madrileño: la *Tarantela para piano* de Tragó y una *Melodía para piano* del profesor de composición Tomás Fernández Grajal.

Resulta complicado concretar la fecha de publicación de la *Tarantela para piano*, ya que a priori el único dato que nos permite aproximarnos a la fecha de edición de la partitura es la dirección del editor José Campo y Castro, quien distribuyó estas composiciones durante unos años. En la partitura figura la dirección de la editorial de José Campo y Castro en la calle Espoz y Mina, ubicación en la que había permanecido desde 1874 hasta 1907. Sin embargo, la *Tarantela para piano* presenta una dedicatoria en la primera página de la obra, que nos permite cierta aproximación a la fecha de composición. Tragó dedica esta composición a su alumna M<sup>a</sup> Luisa Vega Ritter con las siguientes palabras: “A mi distinguida discípula la Srta. D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Luisa Vega-Ritter”. Sabemos que esta pianista pertenecía a las primeras promociones de alumnos de Tragó en el conservatorio madrileño, y había conseguido el primer premio de piano de este centro en el curso 1888-1889, cuando apenas contaba trece años de edad<sup>408</sup>. Quizás Tragó pensó dedicar esta partitura a su discípula como muestra de admiración al precoz talento de la niña, o como homenaje por la obtención del primer premio de piano del conservatorio. Estos datos nos hacen creer que la partitura fue compuesta a finales de la

---

<sup>408</sup> Ver capítulo 9

década de mil ochocientos ochenta, época en la que Tragó impartía clases a esta alumna en el conservatorio.

Tenemos constancia de que la composición fue objeto de varias ediciones. La Sociedad Didáctico Musical realizó una segunda edición de la obra en los primeros años del siglo XX. Hemos localizado un ejemplar de la edición distribuida por José Campo y Castro en el Archivo Canuto Berea de la Diputación de la Coruña; y una partitura correspondiente a la segunda edición publicada por la Sociedad Didáctico Musical en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La localización de estos ejemplares nos informa sobre la importante difusión que tuvo la partitura en diversos lugares de la geografía española durante un amplio periodo temporal.

Tragó compone la *Tarantela para piano* respetando la estructura característica de esta tipología de piezas. La tarantela es un baile que se desarrolló en zonas del sur de Italia como Nápoles, siendo también cultivada por los músicos españoles ya desde los siglos XVII y XVIII. Esta danza se origina supuestamente como antídoto del veneno de la tarántula. Se caracteriza por utilizar un ritmo muy veloz y los compases suelen ser ternarios o de compás compuesto. La *Tarantela para piano* de José Tragó está escrita en 6/8, que es el compás empleado más frecuentemente en las tarantelas pianísticas. El tempo de la obra es muy veloz, con pasajes enérgicos que producen un aumento de la velocidad e intensidad de la obra. Otro de los rasgos característicos de la tarantela es el empleo de escalas rápidas, que en la *Tarantela para piano* Tragó utiliza con profusión tanto en sentido ascendente como descendente.

La composición se ajusta a una estructura ternaria ABA', precedida por una introducción en tempo lento de ocho compases, en la que el autor presenta una alternancia armónica entre las tonalidades de re menor y mi bemol mayor, que es la tonalidad principal de la obra. Muchas de las antiguas tarantelas estaban escritas en modo frigio (modo de mi), circunstancia que puede explicar que Tragó eligiese la tonalidad de mi bemol mayor, como tonalidad principal en recuerdo de las antiguas composiciones en modo de mi.

## Tarantela para piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
[VII] I	[Re m] <b>Mi b M</b>			i <sub>1</sub>	INTRODUCCIÓN
[VII] I	[Re m] MI b M	Introducción	6/8	0	
I	MI b M	<b>Tempo di Tarantela</b>		9	
				17	
II	Fa m			25	A
I	MI b M			33	
				41	
				50	
IV	La b M	A tempo		50	B
VI	Do m			58	
VI M	Do M			66	
VI M/V	Do M / La b M			74	
				84	
				92	
				100	
				108	
[VI] I	[Do m] Mi b M			116	
				122	A'
		Tempo primo		130	
II	Fa m			138	
I	Mi b M			146	
				154	
				157-	CODA
				167	

Con la aparición de la sección A comienza la partitura en el *tempo di tarantela*. Esta parte de la obra contiene dos temas melódicos a y b, que se dividen en dos y tres frases musicales respectivamente. Tragó estructura la melodía de la sección A en semifrases de cuatro compases que se agrupan en frases binarias de ocho compases y ternarias de doce. La melodía del tema a presenta una progresión ascendente que va elevándose a través de un esquema rítmico repetido en todos los compases del tema. Esta célula rítmica consiste en dos grupos de tres corcheas en cada compás de la mano derecha, que portan una melodía que asciende mayoritariamente a través de grados conjuntos y floreos, notas de paso y arpegios. Como contraste la mano izquierda realiza sonidos de corta duración que se representan en la partitura con corcheas seguidas de silencios.

Con la presentación del tema b, la melodía y el esquema típico de tarantela formado por dos grupos de tres corcheas se desplazan a la mano izquierda, mientras que en la derecha aparecen acordes de corta duración en corcheas picadas. Tragó utiliza en estos primeros compases del tema b el signo de los dos puntos para repetir un pequeño fragmento de cuatro compases. Quizás el empleo de este procedimiento es debido a la finalidad didáctica de la obra, en la que Tragó incluyó probablemente estos signos con el propósito de que los alumnos practicasen su interpretación. Debemos recordar que habíamos observado el empleo de los signos de repetición en la *Mazurka para piano*, obra de intención pedagógica igualmente, que formaba parte de la misma colección de piezas destinadas a la lectura musical. Finalmente el tema b concluye con la aparición de escalas mayoritariamente descendentes en ambas manos que dan paso a la exposición de la sección intermedia de la obra.

La sección B es nuevamente otra sección bitemática formada por los temas musicales c y d. En esta sección predominan las frases simétricas de ocho compases, que se agrupan en un extenso periodo musical de seis frases musicales en el tema c. En la sección B se presentan nuevas células rítmicas. La melodía se articula en valores más largos en la mano derecha, bien a través de dos negras con puntillo en cada compás, o bien con un esquema típico de la tarantela que consiste en una negra y una corchea seguidas de otra negra y corchea en cada compás. Los valores largos también se encuentran en la mano izquierda, que debe mantener ligada la primera corchea de cada grupo de seis corcheas del compás. El compositor desea diferenciar el carácter y la ejecución de esta nueva sección, y por ello indica en la partitura términos relacionados con la expresión interpretativa como “*ligado*” o “*grazioso*” [sic]. El contraste de carácter se refuerza con la aparición del tono de la dominante (la bemol mayor) que predomina durante el desarrollo de esta sección intermedia. Partiendo de la bemol mayor, Tragó realiza modulaciones a tonalidades más lejanas como do menor. Este cambio tonal se produce de manera abrupta a través del intervalo de tercera (la-do) tan característico de las modulaciones románticas. A continuación el desarrollo armónico de este pasaje nos conduce hacia do mayor, tonalidad lejana a la que se llega a través de su homónimo menor (do menor), para finalmente resolver esta sección con el regreso a la tonalidad de la dominante, y dar paso a una nueva presentación de la tonalidad principal de mi bemol mayor, que anticipa el inicio de A'. El compositor termina esta sección con un pasaje enérgico en el que el intérprete debe ejecutar un crescendo y acelerando

continuo hasta el final de la sección B. Tragó confiere brillantez interpretativa a estos últimos compases a través de un intercambio rápido de motivos melódicos entre ambas manos.

La obra finaliza con la aparición de la sección A', en la que se repiten con ligeras variaciones los temas a y b de la composición. La obra por tanto se articula en torno a una estructura ternaria sencilla ABA', muy habitual en las pequeñas formas pianísticas. Es probable que Tragó eligiese esta forma *lied* con la intención de facilitar el estudio de la obra o la repentización de la misma, adecuando la tarantela a la finalidad didáctica de esta colección de piezas para piano. No obstante, en esta última sección se presentan elementos musicales que confieren cierta complejidad a la ejecución de la obra. Entre ellos destacan la inversión de los acentos del compás, que Tragó indica en la partitura con acentos en las partes débiles del compás. Este juego rítmico ya había aparecido en las anteriores secciones de la pieza, y se acentúa conforme se aproxima el final de la obra. La inversión de los acentos del compás y la debilitación rítmica queda especialmente patente en los últimos compases de la Coda. En ellos, el compositor escribe un acento encima de cada grupo de tres corcheas de la melodía correspondientes a los segundos tiempos de cada compás. Además, debilita el ritmo en la mano izquierda, al poner en la parte fuerte un acorde de dos notas y en la débil uno de tres, y afianza este cambio rítmico con reguladores de cierre intercalados entre los acordes. El progresivo debilitamiento del ritmo contrasta con una propulsión hacia el agudo en la melodía. A partir de la nota mi se inicia una ascensión que se extiende por un ámbito de dos octavas. El compositor consigue extender esta progresión ascendente durante nueve compases gracias al empleo de floreos descendentes y notas de paso entre los grupos de corcheas de la melodía. De esta manera, Tragó consigue dotar a los compases finales del carácter enérgico y veloz típico de esta danza.

## **10.2. OBRAS PARA CANTO Y PIANO**

La segunda de las secciones del catálogo compositivo de José Tragó está integrada por dos obras para canto y piano: *Le réveil* y *La dernière feuville*. Estas obras son las dos únicas canciones catalogadas hasta la fecha del autor. Ambas canciones están inspiradas sobre un texto poético francés. La primera fue escrita en París en 1877, por lo que la elección de un texto francés muestra la influencia lógica del contexto



cultural en el estaba inmerso el autor. La segunda obra fue compuesta en Madrid en 1886, también con texto en francés, lo que refleja que la influencia de la música francesa se mantuvo con el paso de los años en el autor. También se ha de tener en cuenta que en los salones burgueses españoles se había puesto de moda la ejecución de canciones basadas en poemas italianos y franceses, por lo que el repertorio compuesto por Tragó de obras para canto y piano guardaría relación con el repertorio de la época.

Las dos canciones escritas por Tragó se enmarcan en una estética europeísta de corte neorromántico. No encontramos en estas obras elementos de la canción populista, corriente que había sido cultivada por muchos compositores decimonónicos españoles. Estas canciones se alejan del sabor andaluz y de las temáticas pintorescas o exóticas características de la línea popular. Por ello, en ellas están ausentes tópicos musicales españoles como los ritmos ternarios, el empleo de la gama andaluza, de floreos y tresillos encadenados o del intervalo de segunda aumentada en la voz.

Las obras para voz y piano de Tragó denotan una influencia de la *mélodie* francesa, de una corriente lírica más intimista que utiliza textos franceses de importante nivel artístico. Se trata de canciones destinadas a los salones burgueses, espacios musicales que habían adquirido un importante desarrollo durante la restauración y la regencia de María Cristina.

*Le réveil*, (El despertar) es la primera de las canciones escritas por Tragó. El autor compuso esta obra durante su etapa de estudios en París en junio de 1877. La partitura se conserva manuscrita en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, y se encuentra encuadrada junto a la mazurka *Illusion*, que fue compuesta por Tragó en enero del mismo año.

El título completo de la obra es *Le réveil. Mélodie pour le chant avec accompagnement de piano*. Tragó utiliza la palabra *mélodie* para referirse al género compositivo de la obra. Esta denominación vincula la obra de Tragó con la *mélodie* francesa para voz y piano de los siglos XIX y XX. Los compositores franceses designaban este género musical como *mélodie*, término que implicaba ciertas diferencias con el *lied* alemán y con el que querían designar a una canción lírica sería de estilo genuinamente francés. La *mélodie* adquirió un importante desarrollo durante la

segunda mitad del siglo XIX, y fue cultivada tanto por compositores franceses: Berlioz, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Duparc y Fauré; como por foráneos: Meyerbeer, Liszt o Wagner.

Es probable que la difusión de la *mélodie* en el ambiente musical francés incitara al pianista a componer varias obras en este género. Durante la composición de *Le réveil*, el músico madrileño finalizaba en París sus estudios pianísticos con Georges Mathias. Esta circunstancia nos hace pensar que la finalidad de la obra pudo ser académica, es decir, que Tragó escribiese esta *mélodie* como ejercicio de composición para las clases del conservatorio. Sin embargo, creemos que la composición de la partitura pudo responder también a otros motivos como el encargo de un particular o como obsequio del autor hacia una amistad. La canción *Le réveil* aparece a continuación de la mazurka *Illusion*, obra que Tragó había dedicado a Hélène Ponte de la Hoz. La encuadernación de las dos partituras juntas nos permite deducir que quizás la *mélodie* formaba parte de un encargo o de un obsequio a esta dama, de la que no hemos localizado ningún dato biográfico ni fuente documental, que nos permita saber si guardaba algún lazo de amistad o profesional con el compositor. Es probable que Hélène Ponte de la Hoz perteneciera a la colonia de españoles residentes en París, idea que podemos argumentar a través de la etimología de sus apellidos. Quizás esta dama era una cantante profesional, o acaso formaba parte del nutrido número de *diletantti* que cantaban en los salones burgueses europeos; ya que algunas características musicales de la composición *Le réveil*, como la tesitura vocal, se acomodan al nivel interpretativo de ejecutantes aficionados.

El texto de la canción *Le réveil* está tomado de un poema de la escritora francesa Marceline Desbordes-Valmore (Douai 1786-París 1859). El poema se enmarca dentro de una estética romántica en la que la temática gira entorno a la exaltación de la pasión amorosa. Tragó elige un texto de alta calidad literaria, perteneciente a un estilo poético romántico y subjetivo, que se convierte en la expresión más genuina del intimismo característico de la canción burguesa.

El poema original está compuesto de cuatro estrofas, de las cuales Tragó utiliza solamente tres de ellas para su *mélodie*, descartando la segunda. Cada estrofa está compuesta de cinco versos, los cuatro primeros dodecasílabos y el último de seis

sílabas. En cada agrupación de versos se producen dos rimas, la primera entre los versos primero y tercero en consonante, y la segunda también en consonante entre los versos segundo, cuarto y quinto.

« LE RÉVEIL

Sur ce lit de roseaux puis-je dormir encore ?  
Je sens l'air embaumé courir autour de toi ;  
Ta bouche est une fleur dont le parfum dévore :  
Approche, ô mon trésor, et ne brûle que moi.  
Éveille, éveille-toi !

Mais ce souffle d'amour, ce baiser que j'envie,  
Sur tes lèvres encor je n'ose le ravir ;  
Accordé par ton coeur, il doublera ma vie.  
Ton sommeil se prolonge, et tu me fais mourir :  
Je n'ose le ravir.

Viens, sous les bananiers nous trouverons l'ombrage.  
Les oiseaux vont chanter en voyant notre amour.  
Le soleil est jaloux, il est sous un nuage,  
Et c'est dans tes yeux seuls que je cherche le jour :  
Viens éclairer l'amour.

Non, non, tu ne dors plus, tu partages ma flamme ;  
Tes baisers sont le miel que nous donnent les fleurs.  
Ton coeur a soupiré, viens-tu chercher mon âme ?  
Elle erre sur ma bouche et veut sécher tes pleurs.  
Cache-moi sous des fleurs<sup>409</sup>

Tragó utiliza la forma del *lied estrófico* para componer la *mélodie* sobre este poema. Utiliza prácticamente la misma música para las tres estrofas (A, A' y A''). Cada una de ellas se subdivide en nueve semifrases melódicas, coincidentes con las seis sílabas de que consta la mitad de cada uno de los cuatro versos dodecasílabos y el verso final de seis sílabas. El compositor estructura la estrofa en tres periodos melódicos. Los dos primeros (a, b) se subdividen en cuatro semifrases y constan de ocho compases. El

---

<sup>409</sup> «EL DESPERTAR

¿Sobre esta cama de cañas puedo dormir todavía?  
Siento el aire penetrante correr alrededor de ti.  
Tu boca es una flor que el perfume devora:  
Acércate, oh mi tesoro, y que me arda sólo a mí  
¡Despierta, despiértate!  
Pero este soplo de amor, este beso que envidio,  
De tus labios no oso todavía arrebatarlo;  
Acordado por tu corazón, acompañará mi vida.  
Tu sueño se prolonga, y me haces morir:  
No oso arrebatarlo.  
Ven, bajo los bananeros encontraremos la sombra.  
Los pájaros van a cantar viendo nuestro amor.  
El sol está celoso, está bajo una nube  
Y es sólo en tus ojos donde busco el día:  
Ven a iluminar el amor.  
No, no, no duermes más, tú compartes mi pasión;  
Tus besos son la miel que nos dan las flores.  
Tu corazón ha suspirado, ¿vienes a buscar mi alma?  
Ella vaga sobre mi boca y quiere secar tus llantos.  
Escóndeme bajo las flores”.

tercero (c), contiene únicamente una semifrase de tres compases que pone en música el pequeño verso final de la estrofa, sirviendo de conclusión melódica a la estrofa.

## "Le réveil"

### Mélodie pour le chant avec accompagnement de piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	Re m	Andante	C 1	a <sub>1</sub>	A
				a <sub>2</sub>	
				a <sub>3</sub>	
				a <sub>4</sub>	
			8	b <sub>1</sub>	
VI	Si b M			b <sub>2</sub>	
IV	Sol m			b <sub>3</sub>	
				b <sub>4</sub>	
I	Re m		17	c <sub>1</sub>	A'
			20	Interludio	
			21	a <sub>1</sub> '	
				a <sub>2</sub> '	
				a <sub>3</sub> '	
				a <sub>4</sub> '	
			29	b <sub>1</sub> '	
VI	Si b M			b <sub>2</sub> '	
IV	Sol m			b <sub>3</sub> '	A''
				b <sub>4</sub> '	
I	Re m		37	c <sub>1</sub> '	
			40	a <sub>1</sub> ''	
				a <sub>2</sub> ''	
				a <sub>3</sub> ''	
				a <sub>4</sub> ''	
			48	b <sub>1</sub> ''	
VI	Si b M			b <sub>2</sub> ''	A''
IV	Sol m			b <sub>3</sub> ''	
				b <sub>4</sub> ''	
I	Re m		56-58	c <sub>1</sub> ''	

Tragó compone *Le réveil* en la tonalidad de re menor. A lo largo del desarrollo de cada estrofa se producen modulaciones que confieren expresividad al contenido poético cantado por la melodía. Estos cambios tonales se producen en el segundo periodo melódico de la estrofa, (b). En él se modula hacia tonalidades cercanas como la del sexto

grado (si bemol mayor), y la del cuarto grado (sol menor). Las modulaciones es uno de los elementos que enriquecen la armonía de esta obra. A ellas hay que añadir la presencia de acordes de sensible que crean cierta tensión armónica hasta que logran una resolución en la tónica. Encontramos ejemplos de la utilización del acorde de sensible con una finalidad expresiva en varias semifrases de la estrofa. La semifrase a<sub>2</sub>, (compases 3-4) contiene un acorde de sensible del cuarto grado que resuelve a continuación en su tónica correspondiente. (fa #, la, do, mi b- sol si b re). Tragó dispone las dos notas que forman la séptima disminuida del acorde (fa # y mi b) en las voces extremas de la partitura. La mano izquierda toca en el registro grave un fa sostenido, mientras que la melodía canta el mi bemol sobre la sílaba *mir*. El diseño melódico de esta semifrase asciende hasta llegar al mi bemol, hacia la disonancia que se convierte en el clímax melódico a partir del cual se inicia un descenso melódico en la semifrase.

### Le réveil

Andante

Sur ce lit de ro-seaux, puis je dor-mir en-co-re, Je

I V+6 I6 VII/IV IV (p)

*Le réveil. Cs. 1-4*

Otros ejemplos de uso del acorde de sensible con igual propósito aparecen en la semifrase b<sub>3</sub>, correspondiente al texto *approche, ô mon trésor* (acércate, oh mi tesoro). Esta estructura melódica (compases 12-14) se sustenta sobre cuatro acordes que el compositor dispone de la siguiente manera. Primeramente presenta en el tono de si bemol mayor, la sensible del segundo grado seguido del acorde de segundo grado. A continuación modula a sol menor a través de la sensible del tono, que da paso a la tónica de la nueva tonalidad.

Observamos de nuevo la caracterización expresiva de la armonía en la semifrase siguiente, en la que la voz canta *et ne brûle que moi* (y que me arda sólo a mí). Tragó

armoniza la semifrase  $b_4$  con un acorde de sexta napolitana (c. 15), que imprime colorido a la armonía justo antes de regresar a la tonalidad principal de re menor; procedimiento compositivo que habíamos podido apreciar en algunas de sus obras para piano.

A pesar de la función expresiva que realiza la armonía en *Le réveil*, no podemos afirmar que el autor ponga especial énfasis en la caracterización musical de las palabras del texto. La relación entre texto y música no es muy intensa dado que las tres estrofas del poema tienen la misma melodía y acompañamiento, a pesar de que en cada una las palabras varían. Parece que la intención del compositor no es tanto la de describir las palabras del texto con la música, sino la de conseguir una especie de atmósfera tonal que transmita el contenido del poema a través de el uso del modo menor en la tonalidad principal y de modulaciones a tonalidades con bemoles. La armonía confiere cierto ambiente melancólico a la obra, que concuerda con el romanticismo del poema.

Por otra parte, la melodía de *Le réveil* es otro de los elementos de la obra que transmiten el clima romántico del texto. Es una melodía sobria, con semifrases perfectamente delimitadas por silencios, y sin adornos que hagan necesario el empleo del virtuosismo vocal. Por este motivo, no encontramos en ella influencias de la ópera italiana como ocurre en otras canciones del mismo periodo. Más bien, la austeridad y cierto carácter modal de algunas de las secciones nos hace pensar en el influjo de compositores franceses de *mélodies* como Gounod o Fauré. El ámbito de esta melodía no es muy extenso (un intervalo de décima entre el re grave y el fa de la octava superior). El canto se desarrolla sobre una tesitura media, en el registro de una mezzosoprano. Es por lo tanto un ámbito melódico asequible para una cantante que no tuviese un nivel muy avanzado de estudios de canto. El ámbito reducido y la ausencia de ornamentos vocálicos en la melodía, indican que la composición probablemente estaría destinada a las intérpretes aficionadas que cantaban en los salones de la burguesía.

El acompañamiento pianístico resulta también bastante asequible para un pianista con un nivel medio de estudios. En la obra el piano reduce su papel al de instrumento acompañante del canto. No se presentan secciones en las que el piano cobre protagonismo como los preludios, interludios y postludios de otras canciones decimonónicas. En *Le réveil* estos interludios instrumentales se ven reducidos a un único

compás, (compás 20) que sirve de transición entre el final de la primera estrofa y el comienzo de la segunda.

El acompañamiento instrumental está basado en una textura acórdica que sustenta la base armónica sobre la que se desarrolla la melodía. El compositor dota de cierta independencia al acompañamiento del piano a través de la utilización de ritmos sincopados y notas a contratiempo, que establecen un sutil juego rítmico con la melodía superior. No aparecen melodías que confieran protagonismo al instrumento; tan sólo en algunas ocasiones, las notas superiores de los acordes de la mano derecha doblan a la melodía cuando ésta canta notas más agudas. Es evidente la intención del compositor de reducir la función del piano al de instrumento acompañante. La partitura pianística adolece de cierta monotonía, que tan sólo se rompe con los ritmos sincopados y contratiempos. En ella la mano derecha realiza acordes en un registro medio grave de forma casi continua; mientras que la mano izquierda refuerza la armonía con octavas en un registro grave. De esta manera, el piano se acomoda al registro medio de la voz, y deja a ésta el protagonismo en la interpretación.

*La dernière feuille* (La última hoja) en mi menor, es la obra que completa el catálogo de obras para canto y piano de Tragó. La partitura forma parte de una colección de 52 obras dedicadas por la Asociación de Profesores de Música<sup>410</sup> a la reina María Cristina de Habsburgo, como sentido homenaje tras la muerte de su esposo Alfonso XII. En la portada de la colección figura el día 23 de enero de 1886 como fecha en la que la Asociación de profesores de música y aficionados hizo entrega de las partituras a la reina, apenas dos meses después de la defunción de Alfonso XII, fallecido el 25 de noviembre de 1885. Junto a la fecha aparecen las firmas de algunos músicos españoles integrantes de la asociación como la de su presidente Antonio Romero o personalidades relevantes de la música española de la época como Tomás Bretón, Antonio López Almagro, Dámaso Zabalza o Justo Blasco. Muchos de los compositores que participaron en este homenaje musical como Arrieta, Romero, Zabalza o Monasterio pertenecían al claustro de profesores del conservatorio. En aquel tiempo, Tragó acababa de ingresar en el centro docente como profesor numerario de piano, y por lo tanto es lógica su participación en

---

<sup>410</sup> En el capítulo 4.3.3., *La actividad interpretativa durante 1886*, ofrecemos más datos sobre los miembros integrantes de la Asociación de Profesores de Música, las partituras que componen la colección y sus compositores, así como sobre los tres conciertos celebrados en febrero y marzo de 1886 en el Salón Romero, en los que se interpretaron estas composiciones.



una iniciativa en la que colaboraban otros compañeros suyos. La vinculación de algunos de los autores a la escuela de música, ha sido quizás la razón por la que el único ejemplar localizado de la obra se conserva en la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Tragó subtitula *La dernière feuille* con las palabras “Melodía para canto con acompañamiento de piano”. Esta denominación nos demuestra que en la obra vocal de Tragó hay una mayor afinidad con el género francés de la *mélodie* que con el de la canción española. La melodía se había convertido en uno de los géneros vocales preferidos de la burguesía española, quizás debido a que se consideraba más elegante cantar en italiano o francés que en el propio idioma nacional. Además, su estilo libre de complicaciones interpretativas, convertía a la melodía en el género ideal para ser cantado por señoras en salones burgueses. Durante estos años las melodías habían llegado incluso a publicarse en suplementos musicales como música vocal de consumo.

Al comienzo de la partitura el propio Tragó indica que la letra de esta melodía pertenece al poema *Le dernière feuille* del escritor francés Théophile Gautier (1811-1872). Este poeta se había convertido en uno de los autores preferidos por los compositores españoles de la época. La tendencia de escribir obras para canto y piano en italiano y francés había provocado que muchos autores españoles se decantaran por la elaboración de canciones con texto en francés. Incluso sucedió la circunstancia, de que muchos compositores, ante la falta de un amplio corpus de poemas de calidad en castellano, decidieran utilizar versos franceses traducidos al castellano. Celsa Alonso en su estudio sobre *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, comenta que “en un examen de las fuentes conservadas, comprobamos que algo más de doscientas cincuenta melodías publicadas están elaboradas sobre poemas franceses: Victor Hugo, Gautier y Lamartine son los preferidos, seguidos de Musset y Armand Silvestre”<sup>411</sup>.

El poema de Gautier *La dernière feuille* consta de tres estrofas de cuatro versos octosílabos cada una. Es un poema de estilo romántico en el que se expresan sentimientos de tristeza y desolación ante la ausencia de lo querido. Tragó elige para su melodía un texto con un contenido acorde al doloroso motivo que había inspirado la composición.

---

<sup>411</sup> Alonso, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 456

## LA DERNIÈRE FEUILLE

Dans la forêt chauve et rouillée  
Il ne reste plus au rameau  
Qu'une pauvre feuille oubliée,  
Rien qu'une feuille et qu'un oiseau.

Il ne reste plus en mon âme  
Qu'un seul amour pour y chanter;  
Mais le vent d'automne, qui brame,  
Ne permet pas de l'écouter.

L'oiseau s'en va, la feuille tombe,  
L'amour s'éteint, car c'est l'hiver.  
Petit oiseau, viens sur ma tombe  
Chanter quand l'arbre sera vert<sup>412</sup>.

A diferencia con la melodía anterior, en *La dernière feuille* Tragó respeta todo el contenido del poema y pone música a las tres estrofas de que consta. La estructura literaria guarda un gran paralelismo con la musical que se divide también de manera tripartita. La música se articula en una estructura tripartita ABA', *lied* característica de estas formas vocales. Cada una de las partes de la estructura musical se corresponde con una estrofa literaria. A su vez, cada sección musical se divide en cuatro pequeñas semifrases de dos compases, que se corresponden con cada verso de la estrofa. Esta disposición musical y literaria queda enmarcada por tres pequeñas secciones instrumentales de dos compases, interpretadas por el piano a solo. Éstas son el preludeo inicial, el posludeo final de la obra, y el interludeo que separa la parte B del regreso de A'. El piano adquiere en estos compases un tímido protagonismo, ya que su extensión es muy breve. La inclusión de estos pequeños fragmentos instrumentales recuerda a las

---

<sup>412</sup> “LA ÚLTIMA HOJA

En el bosque desnudo y enmohecido  
No queda más en las ramas  
Que una pobre hoja olvidada,  
Nada más que una hoja y un pájaro.  
No queda más en mi alma  
Mas que un solo amor al que cantar;  
Pero el viento de otoño, que brama,  
No permite escucharlo.  
El pájaro se marcha, la hoja se cae,  
El amor se apaga, porque es invierno.  
Pequeño pájaro, ven hacia mi tumba  
Para cantar cuando el árbol esté verde”

estructuras de lieder de compositores tan representativos de este género vocal como Schubert o Schumann.

## "La dernière feuille"

### Melodía para canto con acompañamiento de piano

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>	<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>		
I	Mi m	Lento	C	1	Preludio	A	
				3	a <sub>1</sub>		
				5	a <sub>2</sub>		
				7	a <sub>3</sub>		
III (Rel. M)	Sol M			9	a <sub>4</sub>		
				11	b <sub>1</sub>		B
				13	b <sub>2</sub>		
				15	b <sub>3</sub>		
I	Mi m			17	b <sub>4</sub>		
				19	Interludio		
				21	a <sub>1</sub> '		A'
				23	a <sub>1</sub> ''		
III (Rel. M)	Sol M			25	c <sub>1</sub>		
				27	c <sub>2</sub>		
I	Mi m			29-30	Postludio		

Tragó logra transmitir la atmósfera de tristeza que evoca el poema a través de diversos recursos compositivos. Uno de ellos es el diseño y la estructura de la melodía. Ésta se caracteriza por la sobriedad y la ausencia de virtuosismos y adornos belcantistas. Se desarrolla en una tesitura media de mezzosoprano en la que predominan las notas graves. Su ámbito melódico es reducido, tan sólo abarca la octava que va desde el mi<sup>1</sup> de la octava primera al mi<sup>2</sup> de la octava segunda. La sonoridad de esta melodía resulta bastante homogénea, ya que muchas de las notas se vinculan al acorde o a la escala de mi; produciéndose un efecto auditivo que nos recuerda a una melodía modal de carácter fúnebre. La estructura melódica se articula en pequeños arcos de fraseo, cada uno de ellos claramente delimitado por silencios que indican y refuerzan el reposo cadencial. Esta disposición produce una estructura muy simétrica que hace más asequible la interpretación de la canción. La tesitura melódica y la ausencia de virtuosismos también

contribuyen a facilitar la ejecución de la obra; característica relaciona a esta composición con el género de la canción de salón burguesa.

La armonía de la partitura favorece el clima de desolación que expresa la canción. El compositor escoge un modo menor como tonalidad principal de la obra, quizás debido a la tradicional relación de las tonalidades menores con la expresión de sentimientos tristes. Curiosamente, en esta ocasión Tragó utiliza una tonalidad de sostenidos (mi menor), a diferencia de la mayoría de las obras de su catálogo, en las que predominaban las tonalidades con bemoles tan características de la composición romántica. El ritmo armónico de la obra es bastante pausado, en consonancia con el tempo lento que el autor indica al comienzo de la partitura. Solamente se modula a la tonalidad del relativo mayor (sol mayor), sin que aparezcan pasajes de gran contraste armónico, probablemente debido al carácter sobrio de la partitura. En líneas generales la armonía se articula a través de un acorde que se desarrolla a lo largo de cada compás. Predominan los acordes sobre los grados tonales de la pieza, la tónica, la séptima de dominante en diversas inversiones, y el cuarto grado precedido en ocasiones por su propia dominante a modo de ornamento (compases 15 y 25). A diferencia de otras obras del catálogo, en *La dernière feuille* no aparecen acordes coloristas como el de sexta napolitana o cromáticos de paso. Solamente algunos floreos y cromatismos en la melodía fundamentalmente parecen romper la estética austera de la canción.

El acompañamiento pianístico es el encargado de desarrollar la estructura armónica. Es bastante sencillo en su ejecución. Se configura a través de acordes arpegiados y corcheas a contratiempo que toca la mano derecha en un registro medio grave. La mano izquierda refuerza la armonía del compás, apoyando el acorde con notas largas y graves. Por otra parte, el acompañamiento pianístico se compone de patrones rítmicos que se repiten. En la mano derecha aparecen grupos de tres semicorcheas precedidas de un silencio, seguidas de corcheas a contratiempo que se presentan a lo largo de la obra de manera reiterativa. La repetición de estos esquemas rítmicos contribuye a crear un efecto de quietud y sencillez en la pieza. De esta manera, la ausencia de virtuosismo en la parte vocal tiene una correspondencia con la parte instrumental, al no haber dificultades interpretativas o elementos que confieran un mayor protagonismo al piano.

Finalmente, observamos que Tragó refuerza el carácter melancólico y sentimental de la pieza a través de otros elementos musicales como la dinámica y la agógica. En la partitura, el autor incluye además de la expresión de tempo lento, otras indicaciones de carácter muy ilustrativas para el intérprete como: “con expresión íntima, con dolor, con pasión, o con calore”. Frente a la quietud del acompañamiento instrumental, se producen bastantes cambios en la dinámica, con la intención de enfatizar las palabras del texto. Tragó utiliza el contraste de matices para subrayar alguna frase musical. En ocasiones escribe la indicación *fortísimo*, acompañada de un calderón en la melodía que suspende momentáneamente el tempo (compases 17, 25 y 27). De esta manera el autor logra remarcar estos pasajes, apartándolos de la sonoridad suave predominante en la composición.

### **10.3. OBRAS PARA SOLFEAR**

Las últimas composiciones del catálogo musical de Tragó son dos pequeñas obras de solfeo. Estas dos partituras forman parte de la obra *Lectura Musical: colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo*; publicación en la que se recopilan lecciones de solfeo para repertizar escritas por los profesores del Conservatorio de Madrid. Las partituras de Tragó se encuentran en el cuaderno número 2 del segundo año de estudios de solfeo. Esta entrega de la colección está constituida por 21 lecciones de solfeo, de las cuales las dos últimas fueron compuestas por Tragó. Junto a ellas integran este cuaderno otras pequeñas obras de solfeo escritas por profesores del Conservatorio de Madrid, que impartían solfeo, o bien otras disciplinas académicas: Tomás Fernández Grajal (composición), Juan Cantó (armonía), Antonio Llanos (solfeo), Apolinar Brull (piano), José Antonio Campos (violoncello), José Falcó (solfeo), Antonio Sos (solfeo), Manuel Fernández Grajal (piano), Javier Jiménez Delgado (piano) y Dámaso Zabalza (piano).

La colección *Lectura Musical* de obras para piano y solfeo fue publicada por la Sociedad Didáctico Musical. Esta editorial estaba formada por profesores del conservatorio madrileño que fundaron esta sociedad con el propósito de publicar obras de carácter didáctico. Es probable que José Tragó fuera uno de sus miembros fundadores, ya que colabora en varias publicaciones de los primeros años de la entidad. La ausencia de una actividad regularizada durante los inicios de la corporación, nos impide datar con

exactitud la fecha de publicación de la obra. Esta colección de obras de solfeo no está inscrita en el Boletín de la Propiedad Intelectual, por lo que no podemos precisar el año de edición. La misma problemática sucede en torno al año de composición de las obras. Aunque en el margen superior de las partituras aparece la firma de cada uno de los autores, ésta no se acompaña de la fecha de composición, por lo que resulta imposible su datación cronológica. Solamente podemos realizar una aproximación a la fecha de edición a través de datos como el número de plancha (S.D.M 54), cuya numeración nos indica que es una de las primeras obras editadas por la sociedad. Por otro lado, en la portada de la obra aparece impreso que esta colección fue escrita y publicada por la Sociedad Didáctico Musical “*constituida por profesores del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*”. Debemos recordar que el centro de enseñanza madrileño había cambiado en diversas ocasiones de nombre<sup>413</sup>, y que la denominación *Conservatorio de Música y Declamación* corresponde a un periodo temporal que abarca desde 1900 hasta 1910. Este dato nos permite fechar la edición de la obra en la primera década del siglo XX.

Las dos partituras para solfear compuestas por Tragó son de una extensión muy reducida. Su finalidad es primordialmente didáctica, pues en unos pocos compases el autor condensa gran cantidad de dificultades interpretativas, para que sean practicadas por los estudiantes de piano y solfeo. Las dos obras están escritas en sistemas de dos pentagramas propios de la música para piano. La música de los pentagramas superiores está en clave de sol y contiene la melodía para solfear, o bien para ser tocada por la mano derecha del pianista. El segundo pentagrama contiene un bajo cifrado en clave de fa en cuarta, con el que el pianista practica la repentización de acordes sobre un bajo dado, mientras que acompaña a la melodía. La edición de ambas partituras conserva la grafía manuscrita del autor, circunstancia que dificulta aún más la ejecución de la obra, ya que el intérprete debe leer a primera vista una escritura musical carente de la claridad propia de la grafía de imprenta.

La *lectura musical n° 20* es la primera de estas dos lecciones de solfeo. Tragó estructura esta pequeña partitura de escasamente cuarenta y cinco compases en dos

---

<sup>413</sup> Federico Sopena en su libro *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967; expone en la sección correspondiente a los apéndices los diversos nombres del Conservatorio de Madrid desde su fundación en 1830 hasta 1963.

secciones A y B. La primera sección está en la tonalidad de fa sostenido menor, en tempo *moderato* y en el ritmo binario del compás de 2/2. La segunda sección contrasta visiblemente con la primera, ya que se desarrolla en la tonalidad del relativo mayor (la mayor), su tempo es más veloz (*allegro*), y se articula en el ritmo ternario del compás de 3/8. El objetivo de estos cambios es claramente didáctico, pues el autor los introduce para acostumbrar a un intérprete a resolver todo tipo de dificultades de ejecución. Estos contrastes se enmarcan dentro de una estructura muy simétrica en la que las secciones A y B constan de prácticamente el mismo número de compases. Cada una de ellas se desarrolla a lo largo de tres sistemas de la partitura. De esta manera, la sección A ocupa los tres sistemas superiores, y la B los tres inferiores. A su vez, cada sección contiene un fraseo melódico simétrico, que consta de cuatro frases musicales de cuatro compases, más una coda en la primera sección; y de cinco frases de cuatro compases igualmente, más una coda en la segunda parte.

## "Lectura musical nº 20"

### Obra manuscrita para piano y solfeo

	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>		<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	Fa # m	Moderato	2/2	1	a <sub>1</sub>	A
				5	a <sub>2</sub>	
				9	a <sub>3</sub>	
				13	a <sub>4</sub>	
				17	Coda	
III (Rel. M)	La M	Allegro	3/8	21	b <sub>1</sub>	B
				25	b <sub>2</sub>	
				29	b <sub>3</sub>	
				33	b <sub>4</sub>	
				37	b <sub>1</sub>	
				41- 44	Coda	

La melodía de la sección A contiene varios elementos musicales que dificultan su interpretación. Tragó intercala numerosos mordentes en ocho compases de la primera parte de la obra. Éstos aparecen en diversas situaciones, entre notas del mismo nombre y sonido, entre notas de distinto nombre, encima de puntillos; ornamentando una melodía que en principio resultaba sencilla de ejecutar. Además de los mordentes, Tragó coloca alteraciones accidentales tanto en la melodía como en el cifrado del bajo que suponen una dificultad más a vencer por el intérprete. Los cambios de ritmo y acentuación constituyen

otro de los elementos problemáticos de este ejercicio de lectura musical. Tragó utiliza tresillos para contrastar el ritmo binario del compás de dos por dos con el ritmo ternario de estos grupos de valoración especial. Además también coloca signos de acentos musicales en partes débiles del compás obteniendo ritmos sincopados.

En la melodía de la sección B no aparecen mordentes, si bien Tragó la dota de otro tipo de dificultades. En esta parte de la composición, el ejecutante comienza interpretando la obra en clave de do en segunda, a continuación debe leer ocho compases en la clave de fa en cuarta y terminar la lectura de la obra en clave de do en primera. De nuevo Tragó introduce cambios rítmicos en la pieza. En esta ocasión se producen gracias a figuras con puntillo que producen sincopaciones en el ritmo ternario, y a través del empleo algunas notas a contratiempo. Finalmente, la partitura concluye con un pasaje en el que Tragó indica cambios de dinámica y tempo.

Por otra parte, la armonía del bajo cifrado muestra que el acompañamiento pianístico debe ejecutar acordes triadas en estado fundamental, en primera y segunda inversión, siendo indicadas por el compositor las terceras que deben alterarse en algunos acordes. Tragó también utiliza el acorde de séptima de dominante y sus inversiones para realizar el acompañamiento de esta composición.

La *lectura musical n° 21* está compuesta en la tonalidad de mi bemol mayor. A diferencia de la partitura anterior, se estructura en una forma ternaria ABA' conocida como forma *lied*. No presenta tantos cambios de tempo y compás como la *lectura musical n° 20*, ya que el tempo *adagio* y el compás de 9/8 se mantienen durante toda la obra. Sin embargo, la obra posee una mayor variedad armónica, produciéndose modulaciones a tonalidades cercanas como la de la dominante, si bemol mayor y al relativo menor de la dominante, sol menor. Para el fraseo de esta composición Tragó vuelve a emplear la frase de cuatro compases. Configura cada una de las secciones con dos frases musicales, lo que imprime una rigurosa simetría a la estructura melódica.

## **"Lectura musical n° 21"**

**Obra manuscrita para piano y solfeo**



	<u>TONOS</u>	<u>MOVIMIENTOS</u>		<u>CS.</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>ESTRUCTURA</u>
I	Mi b M	Adagio	9/8	1	a <sub>1</sub>	A
V	Si b M			5	a <sub>2</sub>	
III (Rel. m del V)	Sol m			9	b <sub>1</sub>	B
				13	b <sub>2</sub>	
I	Mi b M			17	a <sub>1</sub> '	A'
				21	a <sub>2</sub> '	
				25-28	co <sub>1</sub>	CODA

Entre las dificultades que entraña la ejecución de esta lectura musical se encuentran los numerosos cambios de clave que sufre la melodía. La obra comienza en clave de Do en primera línea, dos compases más tarde cambia a clave de Sol, luego prosigue en fa en cuarta, vuelve a do en primera, continúa en fa en cuarta y finaliza en do en primera. La interpretación de esta obra es bastante ardua, quizás por este motivo figura en el último lugar de las 21 lecturas musicales que integran la colección. Junto a la lectura de notas en tres claves diferentes, otra de las dificultades de esta partitura es la profusión de alteraciones accidentales que aparecen en la melodía. Tragó utiliza muchas notas de paso cromáticas que resultan especialmente difíciles de interpretar en el caso de que el solfeo de la partitura se realice con entonación. Vuelven a aparecer elementos utilizados por el autor en la anterior composición para solfear como los mordentes y los cambios rítmicos, producidos en esta ocasión a través de algunos tresillos y notas a contratiempo. En esta lección destaca el empleo de signos de prolongación como puntillos y ligaduras; si bien el autor se sirve de estas últimas para crear cierta confusión en el intérprete, ya que combina la utilización de ligaduras de prolongación y ligaduras de fraseo. Por otra parte, el acompañamiento muestra un ritmo armónico más dinámico que el de la composición anterior, produciéndose varios cambios de acordes en un solo compás. El cromatismo melódico tiene una correspondencia en la armonía del acompañamiento, pues el cifrado indica que muchas de las terceras y sextas de los acordes están alteradas. Tragó sigue empleando fundamentalmente el cifrado de acordes triadas y de cuatriadas de séptima de dominante en el acompañamiento, pero en esta partitura añade el cifrado de varios retardos, apoyaturas y floreos que complican la ejecución del acompañamiento

pianístico. Todas estas características imprimen a esta *lectura musical n° 21* una dificultad de ejecución muy grande para un alumno de segundo curso de solfeo. Debemos recordar que estas composiciones de Tragó formaban parte del segundo cuaderno del segundo año de estudios de solfeo, lo que nos indica que los alumnos que practicasen la lectura a primera vista de estas partituras lograrían un excelente nivel de conocimientos musicales.

Una vez analizadas cada una de las partituras del catálogo, observamos que en la obra musical de Tragó existen una serie de elementos compositivos que caracterizan toda su producción creativa. La obra del pianista se caracteriza por una influencia de la música de salón tanto en sus composiciones para piano, como en sus melodías para voz y piano. En ella existe una influencia clara de la música del romanticismo pleno de mediados del siglo XIX y concretamente de autores como Chopin, Schumann o Mendelssohn.

La obra compositiva de Tragó se enmarca en un periodo cronológico que abarca desde el último cuarto del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX. En esta época los compositores para piano coetáneos de Tragó como Debussy, Albéniz o Granados desarrollan nuevas corrientes compositivas como el impresionismo o el nacionalismo. Sin embargo, en la obra de Tragó no encontramos influencias de estas nuevas tendencias, y sólo percibimos un tímido influjo de la corriente nacionalista en las obras basadas en la música popular hispana como el zortzico y la habanera. Hay que tener en cuenta también que varias de las obras del catálogo como la *Mazurka para piano*, la *Romanza sin palabras* o la *Tarantela* obedecen a fines didácticos, lo que justifica que en ellas no aparezcan innovaciones compositivas, sino que más bien se ajustan al repertorio pianístico que habitualmente estudiaban los alumnos.

Por otra parte, el periodo de estancia en Francia influyó de manera importante en el estilo compositivo de Tragó. El magisterio de Mathias en el Conservatorio de París y su vinculación a la escuela de Chopin, fue probablemente el causante de que encontremos elementos de la técnica compositiva chopiniana en varias obras de Tragó. La influencia del ambiente musical francés se hace patente también en la obra vocal. Las dos *mélodies* para voz y piano muestran gran afinidad con la canción lírica francesa de compositores como Gounod o Fauré.

La influencia de la estética romántica se percibe en las estructuras compositivas que Tragó emplea en sus obras. Observamos en líneas generales que predominan las estructuras poliseccionales características de las pequeñas formas pianísticas. En el catálogo de Tragó encontramos una estructura poliseccional relacionada con la forma rondó en siete composiciones. Solamente una de ellas, la *Mazurka para piano*, se ajusta exactamente al esquema formal del rondó. Esta obra sigue la forma de un *rondó concatenado* que consiste en una sucesión de ritornellos con episodios intercalados. Probablemente la finalidad didáctica de la obra influyó en que el autor se ajustase a la forma rondó de manera estricta. En otras cinco composiciones Tragó emplea estructuras relacionadas con el rondó; pero en ellas apreciamos la libertad formal propia de la composición romántica, apareciendo diversas variaciones sobre la forma rondó original. No obstante, la estructura de estas piezas posee una simetría que vincula a estas obras con la forma del *rondó en arco* o *rondó francés* (aba c aba), en el que dos partes extremas enmarcan una sección central contrastante. Este es el caso de obras como el *Vals brillante*, el nocturno o las restantes mazurcas.

Otra de las estructuras más empleadas por Tragó en sus composiciones es la forma *lied* tripartita ABA', estructura de gran simetría y equilibrio formal muy utilizada por los compositores románticos. Tragó utiliza esta forma musical en obras como el capricho, la romanza, el zortzico, la tarantela, la partitura para canto y piano *La dernière feuille* y la lección de solfeo nº 21. Debemos mencionar también el empleo de otras formas de *lied* como el *lied estrófico* en la melodía para canto y piano *Le réveil*, y el *lied bipartito* en la lección de solfeo nº 20. Por último, debemos mencionar la predilección del compositor por el uso de secciones de introducción y coda que enmarquen las estructuras musicales. Estas secciones aparecen en todas las obras del catálogo pianístico, a excepción de la *Mazurka para piano* y la *Romanza sin palabras*; ya que estas partituras estaban destinadas a la repentización y por ello carecen de estas secciones en las que suelen aparecer adornos y elementos musicales que requieren una mayor técnica interpretativa.

La melodía es otro de los elementos musicales que refleja el gusto de Tragó por la simetría formal. Un elemento común en las obras del catálogo es un fraseo melódico regular, simétrico, en el que predominan las frases musicales de ocho compases. Esta disposición de la melodía es característica de las pequeñas formas pianísticas y de composiciones de corte clásico. En ocasiones Tragó enriquece estas melodías con

adornos y figuras de duración breve, formándose puntualmente discretas polifonías a dos voces que dotan de cierta complejidad a unas melodías que en líneas generales se caracterizan por su sencillez. Otro recurso melódico que Tragó suele emplear en sus composiciones son los pasajes de octavas tanto partidas como simultáneas. Con ellos introduce pequeñas variaciones en los temas musicales, enfatiza melodías o acentúa la sensación conclusiva del pasaje, utilizando expresiones como “martellato” que indican al intérprete el carácter destacado del pasaje.

Encontramos también varios procedimientos armónicos utilizados habitualmente por el pianista. Tragó suele estructurar sus obras en tres grandes secciones armónicas. Las secciones extremas siguen un esquema tonal estable en el que se producen modulaciones a tonalidades cercanas. Por el contrario, la sección central suele presentar un mayor contraste armónico con modulaciones a tonalidades lejanas a través de la enarmonía, los ciclos de quintas o los pasajes cromáticos. En la técnica compositiva de Tragó observamos la influencia de procedimientos compositivos de Chopin como la disminución del sentido tonal de la armonía a través de los constantes cambios de tonalidad, los cromatismos de paso o la doble funcionalidad de algunos acordes. Tragó utiliza algunos acordes con una función meramente ornamental o de paso, con lo que contribuye a crear esa sensación de inestabilidad tonal característica de las composiciones chopinianas. Emplea en ocasiones modulaciones al final de la obra con función meramente colorista. Adorna el pasaje cadencial que precede a la coda con una modulación al tono napolitano a imitación de Chopin, o también con un juego de modulaciones entre tonalidades homónimas mayores y menores. La influencia de Chopin también está presente en otros aspectos como el uso de extensos pedales que consiguen “efectos atmosféricos” en la sonoridad, la aplicación del *rubato* en los finales de los temas melódicos, o la presencia en el catálogo de Tragó de pequeñas formas pianísticas que el músico polaco llevó a su máximo esplendor como la mazurka, el nocturno o el vals.

No obstante, la influencia de Chopin no es la única que se percibe en la obra del músico español. Tragó utiliza procedimientos compositivos característicos de todo el movimiento romántico de la primera mitad del XIX. Analizando de manera global las composiciones de Tragó observamos su inclinación hacia las tonalidades con muchas alteraciones y con bemoles. Todas las partituras hasta el momento localizadas, a excepción de la melodía para canto y piano *La dernière feuille* y la lección de solfeo n°

20, están escritas con tonalidades de bemoles. Esta característica es propia de los autores románticos que muestran su gusto por las tonalidades menores y con muchas alteraciones. El empleo de tonalidades con muchas alteraciones, la inclinación hacia las pequeñas formas para piano, el gusto por las formas lied y las estructuras poliseccionales relacionadas con la forma rondó, y el enriquecimiento armónico de las composiciones, son algunas de las características que vinculan a la obra de Tragó con la estética del romanticismo.

## CAPÍTULO 11. ANÁLISIS DE LA OBRA TEÓRICA

Tragó escribió un pequeño corpus de obras teóricas en las que trata cuestiones relacionadas con la técnica, la enseñanza y la historia del piano. Dos de estas obras fueron escritas por el pianista con fines divulgativos; de manera que sirviesen para esclarecer y ofrecer nuevas aportaciones sobre la teoría pianística a los lectores. Estas obras son el artículo publicado por la *Revista de España* titulado *El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento*; que recoge los contenidos más relevantes de su memoria para las oposiciones a la Escuela Nacional de Música celebradas en diciembre de 1885 y enero de 1886; y el estudio sobre la interpretación de las notas de adorno *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*, una introducción teórica a la colección *Escuela de Piano*, de clara finalidad didáctica.

La obra teórica de Tragó se completa con los dos discursos que el pianista escribió para las recepciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque la finalidad de estos discursos obedece en principio al protocolo de una ceremonia académica; en ellos encontramos una fuente escrita en la que Tragó plasma sus ideas sobre diversos aspectos musicales. El pianista expone en el discurso leído con motivo de su recepción académica en 1907, conceptos sobre la historia y evolución de los instrumentos de teclado; así como sobre las escuelas, los compositores y los intérpretes más destacados de estos instrumentos. Por otra parte, el discurso de contestación de Tragó leído con motivo de la recepción pública de Manuel Manrique de Lara en 1917, nos muestra la admiración de Tragó hacia compositores españoles contemporáneos como Manrique de Lara y su maestro Chapí. De las palabras de Tragó podemos deducir que éste tenía una actitud receptiva hacia nuevas tendencias compositivas como el wagnerismo, corriente que Manrique de Lara había difundido en España. Este discurso también pone de manifiesto la gran admiración que Tragó profesaba hacia la labor compositiva de Chapí, así como el sentimiento de cariño que conservaba hacia su amigo de juventud ya desaparecido. Los dos discursos de recepción fueron publicados por la Academia de Bellas Artes en las primeras décadas del siglo XX; y son hasta la fecha, las últimas obras teóricas escritas y publicadas de Tragó<sup>414</sup>.

---

<sup>414</sup> En el dedicado a la labor como académico de Bellas Artes de José Tragó, se comenta con mayor detenimiento el contenido de estos discursos.

### **11.1. El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento.**

La primera obra teórica escrita por Tragó data de 1887. Se trata del artículo publicado en dos entregas de la *Revista de España* titulado *El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento*. Este escrito recoge los contenidos más relevantes de la Memoria presentada por José Tragó para las oposiciones a la clase de piano de la Escuela Nacional de Música. El estudio teórico que Tragó elaboró con motivo de las pruebas de oposición fue publicado varios meses después en dos números de la *Revista de España*. Ambos ejemplares fueron editados en Madrid, el primero de ellos fue publicado el 10 de abril de 1887, y el segundo el día 24 del mismo mes. En la revista se encuentran junto al artículo de Tragó, estudios de otros autores, muchos de ellos vinculados a la vida política española como el escritor Juan Valera, Rafael María de Labra, Alfonso Pérez Gómez Nieva, o Manuel Gómez Segura<sup>415</sup>.

La *Revista de España* se publicó en Madrid entre 1868 y 1895. Fue fundada por José Luis Albareda, y entre sus directores estuvieron el propio Albareda, Benito Pérez Galdós, Fernando León y Castillo y José Sánchez Guerra. Sus páginas contenían estudios sobre filosofía, historia, política, literatura y otros temas culturales como la música, que

---

El texto íntegro de ambos escritos, así como de las demás obras teóricas de Tragó se puede consultar en el apéndice

<sup>415</sup> Los artículos del número 456 del 10-IV-1887 de la *Revista de España* son según el índice de la misma: “Sumario; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, por D. Juan Valera, de la Academia Española y Ministro plenipotenciario de España en Bruselas; Las originalidades de la Constitución del 12, por don Rafael M. de Labra; Liga aduanera Ibero-Americana, por D. Manuel Tello Amondareyn; Mindanao.- Estudio de esta isla, y especialmente de sus pobladores moro-malayos, por D. Juan L. Lapoulide; Estudios sobre el bandolerismo, por D. Francisco Melero Ximeno; Estudio histórico de la vida y escritos del sabio español Andrés Laguna, por D. Joaquín Olmedilla y Puig; El piano.- Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento, por D. José Tragó; La espada de dos filos, por D. J. Conde de Salazar; Crónica política interior, por D. Francisco Calvo Muñoz; Crónica política exterior, por D. Ramón García Galván; Notas bibliográficas”.

Los artículos del número 457, del 25-IV-1887 de la *Revista de España* son según el índice de la misma: “Sumario; Las originalidades de la constitución del 12, por don Rafael M. de Labra; Las islas Baleares.- Su territorio, población y comercio, por D. J. Jimeno Agius; Guillermo Ewart Gladstone.- Bosquejo biográfico-político, por D. Camilo de Villavaso; El piano.- Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento, por D. José Tragó; Plauto y su teatro, por D. Juan Quirós de los Ríos; LA poesía épica en España, por D. Manuel Gómez Sigura; Un drama vulgar, por D. Alfonso Pérez G. Nieva; Crónica política interior, por D. Francisco Calvo Muñoz; Crónica política exterior, por D. Ramón García Galván; Notas bibliográficas”. Portadas de los números 456 y 457 de la *Revista de España*.

contribuían a la ilustración de unos lectores entre los que se encontraban intelectuales y personas de las nuevas clases medias.

El artículo de Tragó aparece en la *Revista de España* dividido en dos capítulos. El primero lleva por título *Descripción del piano*, y se publica en el número 456 de la revista. El segundo se denomina *Sistemas de enseñanza* y aparece publicado días más tarde en el número siguiente. Los epígrafes que Tragó utilizó como título para estos capítulos se corresponden con los dos primeros bloques temáticos que debían figurar en la memoria de los aspirantes a profesores de piano. Según la convocatoria oficial de la oposición a la Cátedra de Piano, los aspirantes debían escribir una memoria que tratara sobre tres cuestiones. La primera consistía en una “*ligera descripción del instrumento y la historia de su construcción hasta el día*”, y la segunda se titulaba “*reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y el de las obras más notables que se hayan publicado para el instrumento objeto de la oposición*”<sup>416</sup>. La memoria del ejercicio de oposición se completaba con un tercer apartado que en el que se detallaba un programa de la enseñanza de piano para los diversos cursos escolares propuesto por el opositor. Tragó no publicó este último epígrafe, quizás porque sus contenidos eran demasiado específicos, resultando poco adecuados para su divulgación entre lectores inexpertos en temas musicales.

El estudio de Tragó comienza bajo el título *Descripción del piano*. En esta primera parte el pianista realiza un análisis exhaustivo de los materiales y mecanismos que componen el instrumento. Empieza con una descripción de lo que Tragó denomina el *aparato sonoro* del piano; es decir aquellos elementos que albergan las sonoridades del instrumento. Considera que este *aparato sonoro* está compuesto por la *caja*, la *tabla armónica*, el *arpa*, y el *clavijero* en el que están sujetas las *cuerdas*. Esta descripción está precedida de una reflexión previa del autor en la que advierte de la gran complicación que encierra el sistema mecánico del piano. El mecanismo del piano que describe Tragó es el de un instrumento del siglo XIX que en algunos aspectos guarda semejanzas con los instrumentos actuales, mientras que otros elementos han quedado obsoletos ante los nuevos avances tecnológicos. Tragó describe un piano de cola cuya maquinaria es similar a los pianos contemporáneos en algunos elementos como la caja, el arpa o la tabla

---

<sup>416</sup> Convocatoria oficial de la oposición a la Cátedra de Piano. Publicada en la *Gaceta de Madrid* (8-X-1884). Expediente de José Tragó. Archivo General de la Administración. Caja 6023. Alcalá de Henares.



armónica. Por ejemplo, Tragó comenta que la caja del instrumento está reforzada por una gran barra de hierro, material que se sigue empleando en la fabricación de esta placa de metal. El pianista también hace observaciones sobre la tabla armónica, que es el elemento de resonancia más importante. Por esta característica Tragó considera a la tabla armónica el “alma del instrumento”, cuyas cualidades principales deben ser la fortaleza, para soportar la tensión de las cuerdas, y la ligereza, para permitir la propagación del sonido. Comenta que los fabricantes españoles de pianos llamaban a esta parte del instrumento el “secreto”, denominación que hacía alusión a la importancia de la tabla armónica en la acústica del instrumento y que guarda relación con el “secreto” del órgano, que es la parte más delicada e importante del órgano a pesar de que no está a la vista, pues se trata de una caja provista de un sistema de válvulas y canales de aire, en la que se apoyan los tubos del órgano y que contiene todo el aire bajo una presión constante.

Por otra parte, Tragó cree que otro de los factores a tener en cuenta para conseguir un piano con buena calidad sonora, es la elección de una madera adecuada para la construcción del clavijero. Explica que de esta madera depende que el piano mantenga su afinación, por ello en la elaboración de esta pieza se empleaban dos o tres clases de maderas superpuestas con sus fibras en direcciones encontradas, para contrarrestar el efecto de las variaciones de humedad y temperatura.

El material y la disposición de las cuerdas del piano que se describe en el artículo, difieren notablemente de los instrumentos actuales. Tragó comenta que en su época las cuerdas se fabricaban con acero o con hierro cementado, mientras que actualmente se utiliza al acero para las cuerdas planas que se sitúan en la región aguda del piano, y el acero con cobre enrollado en espiral en las cuerdas *bordones*, que se encuentran en la región grave. En los pianos actuales suelen utilizarse tres cuerdas planas para cada nota aguda, y dos o tres cuerdas bordones por nota en la región grave. Tragó, sin embargo, afirma que en los pianos de su época se suelen poner tres cuerdas para cada nota, excepto en las más agudas, donde cabría la posibilidad de añadir alguna cuerda más para aumentar la sonoridad. Quizás Tragó hace referencia al sistema **aliquot** inventado por el alemán Julius Blüthner en 1872, que consistía en añadir una cuarta cuerda que no era percutida por el macillo sino que vibraba por efecto de la resonancia por simpatía.

“Además de emplearse hoy cuerdas de acero o de hierro cementado, en vez de las de hierro que antes se usaban, y a las cuales fue preciso renunciar por su excesiva fragilidad, se ponen tres cuerdas para cada nota, excepto para las más agudas, con objeto de aumentar la sonoridad y evitar también que la rotura de una cuerda interrumpa el sonido de la nota correspondiente”<sup>417</sup>.

A continuación, Tragó comienza la descripción de un nuevo conjunto de elementos que denomina la *máquina del piano*. Este sistema que pone en movimiento las sonoridades del piano está integrado por las *teclas*, el *escape*, la *barra de macillos*, los *macillos* que a su vez se componen de la *nuez*, el *mango*, y la *cabeza*, la *barra de descanso*, los *apagadores* y los *pedales*. El pianista comenta el funcionamiento de cada uno de estos elementos y su interacción con otras partes del mecanismo. Una vez descritos los elementos que integran la maquinaria de un piano de cola, hace referencia a la existencia de otros modelos de pianos. En primer lugar habla de los pianos verticales, y explica las diferencias que se aprecian entre el mecanismo de los modelos verticales y los de cola. Tragó comenta que en su época algunos pianos verticales presentaban las cuerdas en vertical, pero este sistema tenía el inconveniente de provocar un exceso de vibraciones. Menciona que otros modelos utilizaban el sistema de cuerdas cruzadas, aunque también tenía el inconveniente de originar un exceso de resonancia por la influencia de la vibración de unas cuerdas sobre las otras. Es probable que el sistema de cuerdas cruzadas que Steinway había empezado a aplicar a sus instrumentos hacia 1859, no estuviera todavía muy perfeccionado y presentara problemas acústicos. Debemos considerar que en 1880, siete años antes de que Tragó publicase este artículo, la casa Steinway inauguró una fábrica en Hamburgo que impulsaría la creación de nuevas patentes para la mejora del instrumento, a fin de afianzarse en el mercado europeo.

Tragó habla de dos tipos de mecanismos en los pianos verticales, el sistema de máquinas a *bayoneta* y el de máquina de *láminas*. Estos sistemas se diferencian por la forma y disposición de los apagadores. Según Tragó era más utilizado el mecanismo de *láminas* mientras que el de *bayoneta* tenía una producción más reducida, siendo empleado generalmente por los fabricantes alemanes.

“Para este piano se hacen dos clases de máquinas: primera, las llamadas de *bayoneta*, por la forma que tiene el mango de los apagadores, que es la que generalmente adoptan los alemanes; y segunda, la máquina llamada de *láminas*, en razón igualmente al vástago de los apagadores, que se asemeja algo a la hoja de un cuchillo.

Este sistema, que es el más usado, se prefiere al otro, porque da a los macillos mayor fuerza.

---

<sup>417</sup> “El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento (I)”, *Revista de España*, año XX, n° 456, 10-IV-1887, pp. 430-431

En esta clase de máquinas los apagadores están encima de los macillos, y, por el contrario, en los de bayoneta están debajo”<sup>418</sup>.

Los pianos de tipo *bayoneta* a los que se refiere Tragó son una clase de pianos más antiguos cuya fabricación se desarrolló en Europa desde mediados del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX. Los pianos *bayoneta* fueron los primeros modelos que se fabricaron de pianos verticales. Muchos de ellos tenían las cuerdas rectas. En estos pianos los apagadores se situaban por encima de los macillos dirigidos por una serie de alambres verticales que conectaban la base del mecanismo con el apagador; de ahí el nombre de bayoneta. Tragó, por el contrario, explica en el artículo que los apagadores del piano tipo bayoneta se encuentran por debajo de los macillos, quizás debido a una confusión en la redacción. Con la llegada del siglo XX estos instrumentos fueron desplazados por los pianos de cuerdas cruzadas, y con un mecanismo de “máquina abierta”, que sitúa a los apagadores en una posición inferior a los macillos. Con el nuevo mecanismo se podía acceder directamente a las cuerdas. De esta manera si se procedía por ejemplo a una afinación del instrumento, en un piano tipo bayoneta era necesario retirar previamente el mecanismo de alambres para acceder a las cuerdas y luego volverlo a colocar. Este proceso entorpecía y dilatava mucho la labor del afinador, por lo que terminó imponiéndose la maquinaria abierta.

A continuación, Tragó explica los mecanismos de pedal que se emplean en los pianos verticales y de cola. El sistema del pedal llamado por Tragó *pedal fuerte*, también conocido como pedal de resonancia o pedal derecho es igual para ambos modelos, ya que consiste en levantar los apagadores y dejar que se prolongue la vibración de las cuerdas. Sin embargo, el mecanismo del pedal conocido como *celestes*, situado a la izquierda varía. En los pianos verticales este pedal acciona un mecanismo que acerca los macillos a las cuerdas, por lo que disminuye la intensidad pero el timbre del instrumento no varía. En los pianos de cola el pedal celeste modifica la intensidad y el timbre a través de diversos mecanismos. Tragó explica el funcionamiento de dos de estos dispositivos: el que denomina *sistema transpositor* y el procedimiento patentado por Érard. El primer sistema es el que se empleaba y continúa utilizándose con mayor asiduidad. Consiste en desplazar el mecanismo del piano de manera que el macillo, en vez de golpear las tres cuerdas, sólo golpee dos. Se produce así una disminución de la potencia sonora y también del timbre,

---

<sup>418</sup> “El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 456, p. 433

ya que la tercera cuerda entra en vibración por simpatía. Tragó habla del sistema inventado por el francés Sébastien Érard que consistía en un fieltro muy fino que se interponía entre los macillos y las cuerdas consiguiendo un cálido efecto sonoro. Debemos recordar que este fabricante francés había aportado nuevas soluciones técnicas a la construcción de pianos como este mecanismo del pedal celeste, el *agrafe* que mantenía la posición de las cuerdas después del golpe del macillo, y especialmente el *double escape*, avance técnico que facilitaba la interpretación de pasajes de velocidad y notas repetidas. Tragó había sido galardonado con un piano Érard por la obtención del Premio de Piano en los Concursos Públicos del Conservatorio de París en 1877, por lo que tendría un gran conocimiento de los recursos sonoros que podían obtenerse con este pedal<sup>419</sup>. Además, es muy probable que Tragó hubiera podido conocer y practicar la interpretación en los pianos Érard durante sus años de estudio en el Conservatorio de París, y recibir indicaciones sobre su funcionamiento a través de su profesor Mathias. Esta estancia en París favorecía que el pianista estuviese al tanto de los nuevos avances técnicos realizados por constructores franceses de piano como Pleyel o Érard.

“[...] El otro procedimiento, que es debido a Erard, consiste en una serie de laminillas o lengüetas de fieltro que, por la presión del pedal, vienen a interponerse entre las cuerdas y macillos, constituyendo una especie de sordina que da sonidos velados. En este sistema, los macillos no se mueven ni dislocan y, además, se desgastan con igualdad los fieltros que los revisten. Cuando el artista ha estudiado bien los recursos de este pedal, llega a producir sonoridades variadísimas, que dan nuevos encantos al instrumento. Dícese que apaga demasiado el sonido; pero haciendo obrar muy ligeramente las lengüetas, se obtendrá con facilidad el efecto deseado [...]”<sup>420</sup>.

Por otra parte, Tragó no hace referencia al *pedal tonal* que poseen algunos pianos de cola y que mantiene solamente los apagadores de las teclas que estén bajadas. Este mecanismo había sido perfeccionado y patentado Albert Steinway en 1876. Para finalizar esta exposición sobre el mecanismo del piano, Tragó hace una pequeña alusión a los *pianos de mesa*, y comenta que durante el transcurso del siglo XIX fueron cayendo en desuso.

La segunda parte de esta primera entrega del artículo de Tragó se titula *Historia de la construcción del piano hasta el día*. Esta sección comienza con un estudio previo de los instrumentos antecesores del piano. Tragó opina que los primeros instrumentos

<sup>419</sup> Ver capítulo 3.3. La Formación en Francia.

<sup>420</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 456, p. 433

antecedentes del piano proceden de los instrumentos policordios con teclado medievales. A su vez nombra algunos de los instrumentos que dieron origen a estos instrumentos de teclado. Según el pianista, el origen de los instrumentos de teclado se puede rastrear en varias familias de instrumentos cordófonos como la de las cítaras, que se caracterizan por tener sus cuerdas paralelas a lo largo de toda la caja sonora. Nombra cítaras horizontales planas como el kanonun y el santour árabes<sup>421</sup>, que denomina *ganon* y *psantir*, y cítaras de procedencia europea como el salterio. También menciona otra cítara vertical de mango de origen medieval conocida como *cítola* y un instrumento de la familia de las liras medievales denominado *rotta*.

“Al buscar su origen, es preciso remontarse hasta la Edad Media y llegar a los instrumentos policordios con teclado, dejando de ocuparse, a pesar de ser interesantes, en los que dieron origen a éstos, tales como los llamados *ganon* y *psantir* de los árabes, y el *psalterio*, la *cítola*, la *rota*, el *harpsicordio*, etc., de los pueblos latinos de la Edad Media [...]”<sup>422</sup>.

A continuación en el artículo se comenta las diversas teorías de los historiadores en torno a la introducción del teclado en los instrumentos cordófonos. Tragó explica que para algunos estudiosos coetáneos los instrumentos policordes con teclado no aparecen hasta el siglo XVI. Nombra las tesis de musicólogos prestigiosos del siglo XIX como la del crítico belga François-Joseph Fétis (1784-1871), que databa la aparición de los instrumentos con teclado en el siglo XIV con la invención del clavicordio. Otro de los musicólogos citados en el artículo es el académico inglés Edward Rimbault (1816-1876), estudioso de la música antigua, de instrumentos de teclado como el órgano y el piano, con el que Tragó se muestra de acuerdo en sus planteamientos. Para Rimbault el teclado en los instrumentos de cuerda debió aparecer a finales del siglo XI, poco tiempo después de que se aplicara el teclado a los órganos. Actualmente investigadores como François-René Tranchefort consideran que a partir de la segunda mitad del siglo XIV se empezaron a percutir con pequeños macillos llamados “tímpanos” o “dulcémeles” las cuerdas del salterio medieval, instrumento antecesor de los claves y los pianos. Tranchefort afirma que en la misma época aparece en Europa un salterio con teclado que se propagó por Francia, Inglaterra y España hasta el siglo XVI<sup>423</sup>. Este investigador data la aparición del clavicordio en la segunda mitad del siglo XIV en Italia, considerándolo el primer instrumento verdaderamente de teclado en la Edad Media. Las tesis actuales de

<sup>421</sup> Tranchefort, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 182-183.

<sup>422</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 456, p. 434

<sup>423</sup> Tranchefort, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo...* Op. cit., p. 196

Tranchefort coinciden en algunos puntos con las de Fétis citadas por Tragó; ya que ambos musicólogos datan la aparición del clavicordio en el siglo XIV.

El artículo prosigue con una descripción de los instrumentos de teclado más destacados a lo largo de la historia hasta llegar al piano. En primer lugar, Tragó hace referencia al *clavicordio* y menciona una de sus características más distintivas: la disposición de las cuerdas perpendiculares a la dirección del teclado. Explica cómo las cuerdas se ponen en vibración por el “choque de unas láminas de cobre” situadas en el extremo de la tecla. El pianista hace alusión a las piezas metálicas que golpean las cuerdas del clavicordio que actualmente se denominan *tangentes*. Tragó explica también la diferencia entre los dos tipos de mecanismo más habituales de los clavicordios. En los primeros modelos tangentes de teclas vecinas percutían el mismo par de cuerdas en distintos puntos, produciendo una misma cuerda dos o tres sonidos distintos. En los clavicordios más modernos cada tecla tenía asignada un solo par de cuerdas. Los estudios actuales denominan “clavicordios ligados” a los primeros modelos de clavicordios en los que una cuerda produce diferentes notas. Los modelos más modernos reciben el nombre de “libres” o “independientes”<sup>424</sup>. Tragó explica la distinción de ambos mecanismos aunque no menciona estas denominaciones. Para Tragó el sistema de los clavicordios ligados se utilizaba con el fin de obtener instrumentos de dimensiones reducidas, sin embargo considera que esta técnica es inapropiada para conseguir sonoridades óptimas. “Disposición tan irracional y tan impropia para dar fijeza y precisión a los sonidos, no tuvo más objeto que disminuir las dimensiones del instrumento, reduciéndole a una caja ligera y portátil”<sup>425</sup>. Tragó continúa su estudio mencionando la gran aceptación que tuvo el instrumento en Alemania. Habla de la buena consideración que tenía de este instrumento Bach, citando palabras del compositor, recogidas probablemente de la biografía de Forkel (1749-1818) que se ha localizado en la biblioteca del pianista en una edición francesa de 1876<sup>426</sup>. También hace alusión al uso que hizo el propio hijo de Bach, Carl Phillip Emanuel Bach, de los clavicordios fabricados por Silbermann. Tragó

---

<sup>424</sup> Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado, del siglo XIV al XIX*, Madrid, Alianza, 2003, p. 17.

<sup>425</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 456, p. 435

<sup>426</sup> Los ejemplares de la biblioteca particular de José Tragó se conservan en el archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid. Entre ellos figura la biografía de Bach de Forkel en una edición francesa de 1876, traducida de la original en alemán de 1802. Probablemente Tragó adquirió esta obra durante su estancia en París. Forkel, J. N: *Vie, talents et travaux de Jean-Sebastien Bach. Annoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVI et XVII siècles*/J. N. Forkel; traduit d'allemand par Félix Grenier, Paris, Asez J. Baur, 1876.

fundamenta esta referencia basándose en la obra del musicólogo inglés Charles Burney (1726-1814), el cual conoció en persona al hijo de Bach y escribió un estudio sobre la música alemana en el siglo XVIII titulado *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1773). De esta obra no se han localizado ejemplares en la biblioteca particular de José Tragó, aunque su artículo constata que fue consultada por el pianista. Por último, para finalizar su exposición sobre el clavicordio, Tragó hace referencia al clavicordio conservado en el Museo del Conservatorio de París usado por el compositor francés André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813).

“[...] La gran boga del clavicordio, sobre todo en Alemania, se comprende por el uso que de él hacía *Sebastián Bach*, quien lo considera como el instrumento más a propósito para el estudio de la música *di cámara*. Su hijo Carlos Manuel Bach, según el Doctor Burney, tocaba con predilección un clavicordio de Silbermann, y hasta el mismo Mozart escribía a su padre que siempre llevaba en su equipaje un clavicordio pequeño [...]”<sup>427</sup>.

Finalizada la descripción del clavicordio, Tragó explica las características de tres instrumentos de cuerdas pulsadas: el virginal, la espineta y el clave. El pianista utiliza el género femenino para referirse al primero de los instrumentos denominándolo *la virginal*. Considera que este instrumento de teclado deriva del mecanismo del clavicordio perfeccionado, quizás debido a la similitud que se aprecia en la estructura externa de ambos instrumentos. Sin embargo, este parecido no establece una vinculación directa entre el clavicordio y el virginal, ya que el primero es de cuerda percutida y el segundo de cuerda pulsada. Tragó hace referencia a antiguos tratados y escritos en los que se recogen descripciones sobre las características físicas de los virginales de la época. Entre ellos, el autor cita el tratado didáctico del teórico y compositor alemán Martín Agrícola titulado *Musica instrumentalis deudsch* (1529), y los escritos de John Playford, miembro fundador de una saga familiar de impresores londinenses, que publicaron durante el siglo XVII una importante cantidad de música de compositores ingleses. De la misma manera, Tragó basa sus argumentaciones sobre el mecanismo y la sonoridad de la espineta en fuentes escritas a finales del renacimiento y principios del barroco. Una de estas fuentes teóricas es el libro *Poetices libri septem* escrito en 1561 por el gramático Julio César Escalígero. Se trata de una obra literaria en la que aparecen algunas referencias a cuestiones musicales. Tragó cita la descripción que realiza Escalígero sobre el mecanismo y la sonoridad que producían las espinetas de la época. Se basa en el testimonio de este autor para afirmar que el clavicordio había sido el antecesor de la

---

<sup>427</sup> El piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 456, p. 435

espineta, pues Escaligero afirma que durante su infancia las antiguas espinetas recibían el nombre de *clavycimbalum*.

Tragó menciona que la débil intensidad producida tanto por la espineta como por el virginal dio lugar a la aparición del *harpsicordio*; instrumento basado en el mecanismo del virginal y de la espineta, que poseía una sonoridad más potente. Corrobora esta idea haciendo alusión a la obra del compositor italiano Vincenzo Galilei (ca. 1533-1591) titulada *Dialogo della musica antica et della moderna*, publicado en Florencia en 1581. “Esto lo confirma Vicentino Galileo en su *Diálogo*, diciendo que el *harpsicordio* era un arpa acostada, a la que se había adaptado el sistema de la espineta”<sup>428</sup>. En el artículo se comenta que los ingleses utilizan el término *harpsicord* para referirse al clave. No obstante, no se establece una relación directa entre el *harpsicordio* del que habla Galilei y la denominación inglesa del clave. Para Tragó, el clave procede de la espineta ya que su mecanismo se basa en el de una espineta con mayores dimensiones. Considera que el clave es el instrumento antecesor del piano, pues su forma era muy parecida a los modernos pianos de cola, y en su mecanismo se habían introducido mejoras que preparaban la aparición del piano. Sin embargo, debemos tomar con cautela esta afirmación, ya que el verdadero antecesor del piano es el clavicordio, instrumento de cuerda percutida que difiere en su mecanismo del clave, de la espineta y del virginal que son de cuerda pulsada.

Tragó describe brevemente el mecanismo del clave. Destaca el empleo de dos cuerdas para cada nota, característica que diferenciaba al clave de instrumentos anteriores como la espineta o el virginal, y que anunciaba la aparición del mecanismo del piano. Otro de los rasgos que se mencionan del clave es la presencia de un teclado doble, que servía para accionar dos sistemas de cuerdas de diferentes longitudes y afinación. Nombra algunos modelos conservados hasta la fecha como los clavecines flamencos contruidos por el prestigioso Hans Rukers, los ingleses fabricados por Broadwood, los italianos de Rigoli y Farini, los alemanes de Silbermann y los franceses de Taskin. El pianista documenta su descripción del clave mencionando abundantes ejemplos de

---

<sup>428</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia...Op. cit., nº 456, p. 437. Tragó ofrece muy pocos datos sobre las obras teóricas que cita. En el artículo no aparecen notas al pie de página o referencias que ofrezcan datos más precisos sobre el autor o el título de la obra. Por ello, suponemos que la alusión de Tragó a la obra de Escaligero titulada *Poética* corresponde a la obra *Poeticæ libri septem*. De la misma manera la referencia de Tragó al *Diálogo* de Vincenzo Galilei creemos que corresponde a la obra *Dialogo della musica antica et della moderna*.



instrumentos y tipos de clave como el *clave angélico*, el *clave de amor*, el *clave doble*, el *clave con arco*... Sin embargo, en el artículo no se analiza cómo el mecanismo del instrumento condiciona sus posibilidades expresivas. No se menciona que el clave no permite al intérprete producir cambios graduales en la dinámica, y que los efectos de dinámica y vibrato se consiguen a través de sutiles variaciones en la pulsación y el ataque del ejecutante. Éste podía producir contrastes limitados empleando varios teclados y registros manuales o pedales, con los que ponía en funcionamiento los juegos de cuerdas que deseara. El mecanismo del clave no permitía hacer *crescendos* ni *diminuendos*, efectos que sí lograban los instrumentos de cuerda percutida como el clavicordio o el piano.

Quizás el estudio de Tragó no profundiza lo necesario en las características técnicas del clave. Sin embargo, el texto logra transmitir al lector las cualidades sonoras de los antiguos claves y los esfuerzos de los constructores por corregir los defectos tímbricos a través de mejoras técnicas. “El clave era objeto constante de estudios y modificaciones, porque los fabricantes comprendían que los sonidos resultaban secos, débiles, y sobre todo nada susceptibles de prolongarse y matizarse, lo cual producía un efecto siempre monótono, a pesar de los registros y otras mejoras”<sup>429</sup>. Por otra parte, comenta cómo algunos intérpretes coetáneos preferían interpretar la música compuesta originalmente para clave en pianos verticales. Según Tragó, la sonoridad de estos pianos era menos voluminosa que la de los pianos de cola, y por ello se acercaba más a la de los claves.

El análisis de los diversos instrumentos de teclado concluye con el estudio de la historia de la construcción del piano. Tragó comienza su estudio sobre el piano mencionando a los constructores a los que se les atribuía la invención del instrumento. Atribuye la invención del piano a tres constructores de clave que idearon innovaciones que se convirtieron en el germen de los nuevos pianos. El primer constructor que nombra es el italiano Bartolomeo Cristofori, a continuación menciona al inventor parisino Jean Marius, y en último lugar a Schraeter de Dresde. Para Tragó, la idea de emplear macillos para percutir las cuerdas de los claves se concibió casi al mismo tiempo en los tres fabricantes, durante los primeros años del siglo XVIII. La antigüedad del estudio de

---

<sup>429</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 456, p. 438

Tragó nos sirve para constatar que a finales del siglo XIX los investigadores del piano no tenían aún claro quien podía haber sido el inventor del instrumento. De las teorías que en la época había sobre este tema, Tragó atribuye la autoría del piano al italiano Cristofori, pues es cronológicamente la primera persona que logra fabricar un piano. Fecha la invención del piano de Cristofori en 1711, año en que el constructor florentino publica la descripción de su invento con el título de *clavicémbalo col piano e forte*. Tragó coincide con los estudios modernos sobre el piano en atribuir a Cristofori la invención del instrumento. Sin embargo, las investigaciones modernas, gracias a las fuentes documentales, datan con mayor precisión la fecha de la invención del piano, aunque tampoco reflejan unanimidad de criterios. Rattalino en su *Historia del piano* comenta que Mario Fabri encontró los documentos que fijan en dos años antes del Jubileo de 1700, es decir en 1698, los comienzos de los experimentos de Cristofori; y en 1700 la primera descripción del “Arpicembalo di Bartolomei Cristofori, di nuova invenzione, che fà il piano e il forte”<sup>430</sup>. El año de 1698 es el admitido también por Tranchefort como la fecha en la que Cristofori construyó el primer “gravicémbalo col piano e forte”<sup>431</sup>. En cambio, Howard Ferguson<sup>432</sup> data la invención unos años más tarde. Aunque también atribuye la invención a Cristófori, afirma que la fabricación del primer piano se produjo en Florencia en 1709.

A continuación, Tragó explica cómo el invento del piano fue difundiéndose por los diversos países europeos. Destaca la labor del constructor sajón Silbermann de Freiberg, con el que Tragó considera que comienza la verdadera historia del piano. También destaca la labor de dos discípulos de Silbermann: Friederici y Zumpe en la invención de los primeros modelos de pianos cuadrados. Tragó atribuye a Friederici la construcción de los primeros ejemplares de pianos en forma cuadrada, ya que hasta entonces los pianos eran de cola pues conservaban la forma de los claves. El encargado de propagar este invento fue Zumpe, quien se estableció en Londres y difundió los pianos cuadrados fuera de las fronteras alemanas. Tragó comenta que a diferencia de Alemania e

---

<sup>430</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano, el instrumento, la música y los intérpretes*, Barcelona, Labor, 1988, p. 13

<sup>431</sup> Tranchefort, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo...* Op. cit., p. 196

<sup>432</sup> Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 23.

Inglaterra, en Francia los pianos no tuvieron gran difusión, y achaca curiosamente este hecho a la mentalidad conservadora y en cierta manera chovinista de los franceses<sup>433</sup>:

“El piano tuvo desde entonces mucha aceptación, sobre todo en Alemania e Inglaterra, donde se extendió rápidamente; pero en Francia su aparición no obtuvo buena acogida, lo cual no es de extrañar, porque el público acepta siempre con trabajo todas las innovaciones, y sobre todo, porque la invención no era francesa”<sup>434</sup>.

Tragó señala la labor de perfeccionamiento que realizaron dos grandes constructores de pianos, el inglés Broadwood y el francés Érard. Coincide con la opinión de algunos investigadores actuales como Tranchefort, en destacar la labor de estos dos fabricantes. Para Tranchefort<sup>435</sup> la era del piano empieza realmente en el primer tercio del siglo XVIII con los perfeccionamientos aportados por Broadwood y más tarde en los primeros años del siglo XIX con las innovaciones de Érard. La casa Broadwood había ido mejorando a lo largo de los años el mecanismo del piano, introduciendo el armazón de hierro, las cuerdas de alta tensión y los macillos recubiertos de fieltro. Broadwood consiguió que el antiguo “fortepiano” se convirtiese en el piano moderno. Por su parte el francés Érard inventaría el mecanismo del “doble escape” a partir del cual se siguen construyendo los pianos actuales. Tragó considera a Sébastien Érard la figura más destacada de la historia del instrumento, calificando a su fábrica como “la historia viva del piano”. El pianista resume diacrónicamente los avances técnicos más significativos de la casa Érard: desde el primer piano cuadrado de cinco octavas construido por Sebastián Érard a los veinticinco años, el clave mecánico de dos teclados fabricado junto a su hermano Jean-Baptiste para la Duquesa de Villeroy, hasta los primeros modelos de piano de cola Érard, fechados según Tragó en la década de 1790. Destaca de la manufactura de Érard que lograrse dar una pulsación más suave al mecanismo de las teclas, y que consiguiese obtener un instrumento de gran potencia sonora gracias a avances como el barraje metálico o el doble escape. Tragó elogia los progresos y la contribución de la casa Érard a la evolución técnica del piano, y expresa su predilección por esta marca de instrumentos.

“[...] Este piano [...], ha llegado a ser, por la dulzura y volumen de sus sonidos, y por la suavidad de sus teclados, el instrumento más en boga. Por nuestra parte, diremos, uniendo nuestra humilde

---

<sup>433</sup> Tragó escribió este artículo años después de su estancia en Francia, por lo que quizás exprese con esta opinión su parecer sobre la mentalidad de la sociedad francesa de aquella época.

<sup>434</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 456, p. 441

<sup>435</sup> Tranchefort, François-René: *Los instrumentos musicales*... Op. cit., p. 23

opinión en este punto a la generalidad de los grandes pianistas que hemos oído en el extranjero, que preferimos el piano de Érard a los de otros fabricantes [...]»<sup>436</sup>.

Después de tratar la evolución de los pianos cuadrados y de cola, Tragó menciona el desarrollo de los pianos verticales. Según éste, los primeros modelos habían aparecido a principios del siglo XIX realizados por fabricantes franceses como Roller et Blanchet y Érard, con la función de sustituir a los antiguos pianos cuadrados. Comenta que los primeros pianos verticales poseían una caja de resonancia de gran altura que dio origen a que se denominase a estos instrumentos *pianos pirámide* o *pianos jirafa*.

Para finalizar este apartado del artículo relativo a la construcción del piano, Tragó hace referencia a los fabricantes contemporáneos de este instrumento. Destaca las innovaciones realizadas por Steinway en Estados Unidos, especialmente en las investigaciones encaminadas a fortalecer y mejorar los resonadores del instrumento; de manera que se ampliara su potencia sonora y pudiera ser escuchado en grandes auditorios. Tragó considera la labor de este fabricante de una trascendencia equiparable a la de Érard en Europa. Por último, trata el tema del desarrollo de la construcción de pianos en España. Lamenta la escasa tradición de construcción pianística que había en el país, así como la vida efímera que tuvieron muchas fábricas españolas ante la competencia de las foráneas. Menciona la labor de algunas fábricas en actividad durante la redacción del artículo, destacando la fábrica de la casa Montano de Madrid. Esta fábrica estuvo activa en la capital aproximadamente desde 1845 a 1940. Había sido fundada por Vicente Montano, quien se había formado con el holandés Juan Hosseschrueders, creador de la fábrica Hazen de Madrid. En la década de los 70 la fábrica se amplió con el edificio contiguo de la calle San Bernardino<sup>437</sup>, en donde se ubicaba un salón de conciertos. En 1876 falleció Vicente Montano y sus sucesores mantuvieron el nombre “Hijos de Montano” hasta el cese de la fábrica. Durante los años 90 la producción de la fábrica era de 400 pianos anuales que en opinión del crítico francés Commetant, seguían los modelos de Pleyel aunque sin alcanzar su calidad<sup>438</sup>. Tragó elogia la calidad de los instrumentos producidos en esta fábrica con estas palabras:

“[...] mereciendo especial mención la que en Madrid tienen los señores Montano, verdaderos constructores, y no armadores, como varios otros; fábrica que, por la inteligencia de sus dueños y,

<sup>436</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia...Op. cit., n° 456, p. 443

<sup>437</sup> Distrito Universidad-Centro

<sup>438</sup> Bordás, Cristina: “Montano”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 2000, p. 704

el esmero que ponen en todos los detalles podría figurar dignamente al lado de las más importantes de Europa [...]»<sup>439</sup>.

Los párrafos finales de esta sección del artículo son una conclusión en la que Tragó reivindica las aportaciones del piano al mundo musical. Destaca el papel del instrumento en la difusión de las obras musicales a través de las reducciones pianísticas, su función de instrumento acompañante de cantantes e instrumentistas, o el apoyo que presta a la labor compositiva. Para Tragó, el piano de aquella época adolecía todavía de ciertos defectos acústicos, como un sonido más seco y mecánico que el de otros instrumentos de cuerda. Sin embargo, pensaba que estas dificultades se irían solventando con el paso del tiempo gracias a los avances tecnológicos, y sobre todo a través del conocimiento de la técnica interpretativa que debía poseer un verdadero pianista.

El segundo capítulo del artículo publicado por Tragó en el siguiente volumen de la *Revista de España* se titula *Sistemas de enseñanza*. En este apartado se analizan las principales escuelas de la pedagogía pianística. Tragó comenta la pluralidad metodológica que caracteriza a la enseñanza pianística. Según éste, la educación musical no posee procedimientos pedagógicos asentados, sino que los métodos docentes deben adaptarse a la diversidad del alumnado. Tragó expone aquí algunas de sus opiniones sobre la pedagogía de la enseñanza pianística. Entre ellas cabe destacar el interés por enfocar la enseñanza a las diversas motivaciones del alumnado. Distingue dos clases de discípulos, los que estudian el piano como mera afición, y los que lo estudian con la intención de ser pianistas profesionales. Esta diferencia manifiesta la situación de enseñanza musical en España en aquella época, y especialmente en el Conservatorio de Madrid. En este centro había una gran cantidad de alumnos matriculados en la enseñanza de piano, que concebían la enseñanza pianística como una clase de adorno para señoritas, o para la formación de diletantes; mientras que era un porcentaje muy pequeño el que acudía a las clases con la intención de convertirse en virtuosos del instrumento. A pesar de esta diferencia de intereses, Tragó propone que el sistema de enseñanza sea igualitario para todos los alumnos en los primeros años de enseñanza, ya que así se estudiará la base de contenidos necesaria para desarrollar posteriormente con éxito una carrera pianística. Las ideas pedagógicas de Tragó son bastante avanzadas para la época, puesto que

---

<sup>439</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 456, p. 444

propone una adaptación de la metodología y de los contenidos de los estudios de piano a la diversidad del alumnado.

“[...] Una diferencia puede admitirse en la enseñanza del piano, según sean los alumnos personas que lo estudien como recreo, o aspiren a llegar a ser verdaderos pianistas. Indudablemente, la manera de dirigir a los primeros será menos severa y más breve que la que se use con los segundos; pero, en mi opinión, sobre todo en el primero periodo de la enseñanza, debe emplearse con todos igual severidad en el uso de los buenos principios, porque hasta los que se dediquen al estudio por puro pasatiempo y propio deleite, conseguirán mayor suma de estos resultados si su educación está bien cimentada [...]”<sup>440</sup>.

A continuación Tragó realiza una clasificación de las escuelas pianísticas, dividiéndolas en cuatro: escuela ligada, escuela brillante, escuela de los grandes compositores pianistas y escuela moderna. Esta clasificación se basa en parámetros como la técnica interpretativa, el criterio cronológico y la actividad desarrollada por los pianistas bien como intérpretes o bien como compositores. Esta ordenación es poco común, ya que las clasificaciones suelen tener en cuenta otros factores como la ubicación geográfica. Atendiendo a este último criterio, se puede considerar que en el inicio del pianismo moderno europeo decimonónico destacan tres escuelas: la escuela inglesa fundada por Clementi y continuada por sus alumnos Cramer, Field y Moscheles, la escuela vienesa representada entre otros por Mozart y su discípulo Hummel, Beethoven y sus discípulos Ries y Czerny; y la escuela francesa a la que pertenecen L. Adam, Boïeldieu, Kalkbrenner, Marmontel y de alguna manera Chopin.

Tragó emplea el criterio de la técnica interpretativa para diferenciar las dos primeras escuelas de las que habla en su artículo. Denomina a la primera de las escuelas pianísticas con el nombre escuela ligada, cuyo músico más significativo es Clementi. Según Tragó pertenecen a esta escuela pianistas como Cramer, Field y Kalkbrenner. La técnica pianística de esta escuela se caracteriza por una especial atención a la correcta ejecución de la obra. Cuida la posición de la mano, la digitación, la consecución de diversos efectos de ataque en las notas tanto fuertes como débiles, y una ejecución ligada. Esta escuela enseña una técnica interpretativa que priorizaba la ejercitación manual. Sin embargo, según Tragó, algunos intérpretes consideraban que esta escuela priorizaba el aspecto mecánico de la interpretación, logrando una ejecución correcta pero poco brillante y expresiva. Tragó agrupa en esta escuela a tres miembros de la escuela inglesa,

---

<sup>440</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento (II)”, *Revista de España*, año XX, n° 457, 25-IV-1887, p. 555

Clementi, considerado el fundador de la moderna escuela pianística, y a sus discípulos Cramer y Field. Para Tragó, la música de Clementi tiene un “corte clásico y severo que contribuye a formar el buen gusto del discípulo, [...] y *doigté* muy cuidado, al que se acostumbra [al discípulo], preservándole de contraer vicios [...]”<sup>441</sup>. Por este motivo, Tragó considera que los profesores de piano deben enseñar a sus discípulos la interpretación de obras de Clementi, entre las que cita la sonata op. 42 y sobre todo la célebre colección de estudios *Gradus ad parnassum*, obra que compendia las innovaciones aportadas por el autor en la técnica del piano moderno. Respecto a Cramer, Tragó destaca entre sus composiciones las sonatas, conciertos y estudios, aunque no menciona ni hace comentarios sobre alguna obra en particular. Tragó describe la ejecución de Cramer subrayando su interpretación en los tiempos lentos. “[...] tuvo un modo de decir tan correcto como reposado, lo cual le hizo célebre en los adagios y los andantes [...]”<sup>442</sup>. Sobre Field valora su aportación a la composición pianística como creador del nocturno, y su labor como precursor del pianismo chopiniano. Hace alusión a la técnica pianística de Field, destacando su interpretación de la música barroca. “[...] como pianista, parece se distinguió por su brillante y acabada ejecución y por su manera admirable de interpretar las fugas de Bach y Haendel [...]”<sup>443</sup>. Estos comentarios de Tragó relativos a la manera de tocar de los intérpretes aportan datos de interés sobre la técnica de las primeras grandes figuras del piano moderno. No obstante, Tragó no hace referencia en su artículo a las fuentes o la bibliografía que le proporcionaron la información sobre estos pianistas. Esta situación nos hace analizar este texto con cautela, y nos conduce a pensar que Tragó plasma en el artículo los testimonios de sus maestros Compta y Mathias o de otros músicos de la época, que pudieron transmitirle su impresión y sus conocimientos sobre la técnica interpretativa de las primeras generaciones de pianistas modernos.

Kalkbrenner es, según Tragó, otro de los intérpretes representantes de la *escuela ligada* de Clementi. Resulta significativa la vinculación de Kalkbrenner con pianistas de la escuela inglesa como Clementi, Cramer y Field, ya que Kalkbrenner es considerado miembro de la escuela francesa de pianistas, al ser uno de los discípulos de Louis Adam,

---

<sup>441</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 457, p. 556

<sup>442</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 457, p. 557

<sup>443</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 457, p. 557

fundador de la escuela pianística de París<sup>444</sup>. Tragó tiene en consideración otros argumentos para la inclusión de Kalkbrenner en la escuela de Clementi. Uno de ellos es que Kalkbrenner había sido por algún tiempo discípulo de Clementi. Durante su estancia en la Europa continental, el pianista inglés había dado lecciones a virtuosos de la época como Kalkbrenner, Moscheles o Czerny. Además, el propio Kalkbrenner estuvo en Londres desde 1814 a 1823<sup>445</sup>, siendo muy probable que recibiese allí lecciones de Clementi. Durante las primeras décadas del XIX, la capital británica se había convertido en el centro aglutinador de pianistas virtuosos como Dussek, Field, Cramer, Hülmmander, Ries o Moscheles. Esta situación debió favorecer la propagación de la técnica pianística de Clementi a través de estos intérpretes. Otra de las razones por las que Tragó considera que Kalkbrenner pertenece a la *escuela ligada* es la similitud de la técnica interpretativa de éste con otros de los miembros de la escuela. Debemos recordar que la técnica de Kalkbrenner se basaba fundamentalmente en el movimiento exclusivo de la mano y la muñeca, sin que participaran en la ejecución otras partes del cuerpo como el antebrazo o el brazo. Para Tragó, Kalkbrenner había conseguido una precisión técnica y una igualdad en la ejecución digital que le convertía en uno de los mejores continuadores de la escuela de Clementi “[...] Kalkbrenner, también de la escuela de Clementi y discípulo suyo, fue uno de sus mejores continuadores. Tuvo un brillantísimo mecanismo, y consiguió, por la gran igualdad de las dos manos, una ejecución y una sonoridad asombrosas [...]”<sup>446</sup>.

Uno de los argumentos más significativos de este artículo, es la vinculación que establece Tragó entre su maestro Georges Mathias y la escuela ligada de Clementi. De esta relación podemos deducir que Tragó se consideraba uno de los pianistas herederos de la técnica de la escuela ligada de Clementi, gracias al magisterio de Georges Mathias. Tragó piensa que la escuela de Clementi se transmitió a Mathias a través de dos

---

<sup>444</sup> Rattalino considera que Kalkbrenner es uno de los pianistas integrantes de la escuela pianística francesa. Este autor menciona dos grandes escuelas pianísticas francesas: una de ellas sería la iniciada por Louis Adam, cuyo principal discípulo sería Kalkbrenner. Esta escuela se desarrollaría a través de los siguientes pianistas: Fundador: Louis Adam, 1ª generación: Kalkbrenner, 2ª generación: Stamaty, 3ª generación: Gottschalk y Saint-Saëns...

La segunda escuela pianística francesa sería la iniciada por Boïeldieu. Se transmitiría de la siguiente manera: Fundador: Boïeldieu, 1ª generación: Zimmermann, 2ª generación: Alkan, Franck, Goria, Lacombe, F. Marmontel, Prudent, 3ª generación: Bizet, Debussy, Diémer, A.E.L. Marmontel, Planté y Wieniawski (Los pianistas mencionados de la tercera generación son todos alumnos de F. Marmontel). Las tablas en las que se ilustra el desarrollo generacional de los pianistas de la escuela francesa se pueden consultar en el libro Rattalino, Piero: *Le grande scuole pianistiche*, Milano, Ricordi, 1992.

<sup>445</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op. cit., p. 34.

<sup>446</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia...Op. cit., nº 457, p. 557



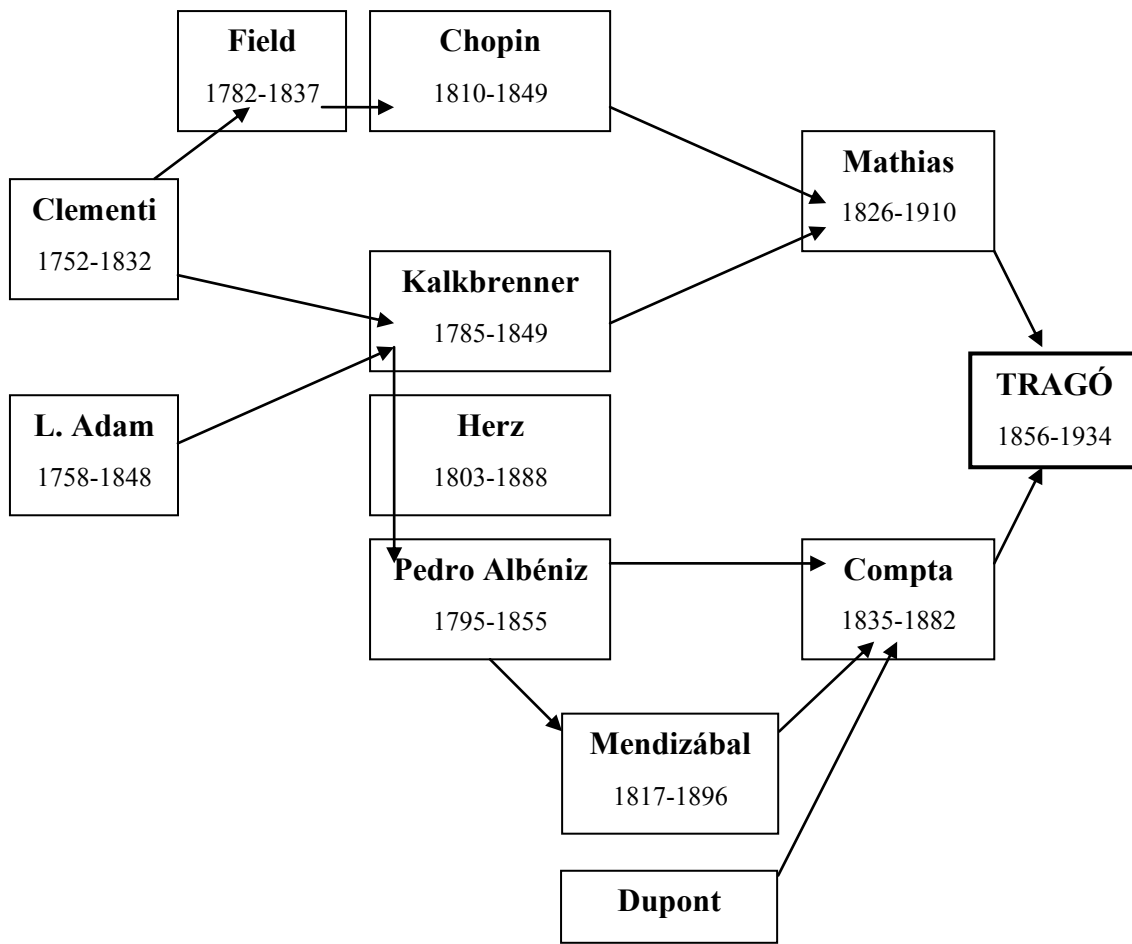
vertientes. La primera línea de transmisión es la de Kalkbrenner de quien Mathias había sido alumno. La segunda se establece a través del magisterio de Chopin. Esta conexión de la escuela de Clementi con el pianismo chopiniano se realizaría a través de la figura de John Field. “[...] Por el temor de que nuestras palabras se juzguen alabanzas apasionadas de discípulo, nos detendremos un solo instante en Jorge Mathias, cuyos maestros fueron Kalkbrenner y Chopin, y que representa dignamente entre los modernos la escuela de Clementi en su mayor pureza [...]”<sup>447</sup>.

Aunque Tragó argumenta con claridad la relación entre su maestro y la escuela de Clementi, no podemos considerar que la formación y la técnica pianística de Tragó se deba exclusivamente a la influencia esta escuela. En el pianismo de Tragó confluyen diversas influencias. Una de ellas es la del pianismo chopiniano heredero de la línea más melódica de Hummel y Field, que había influido en otros pianistas españoles de la generación de 1796 como Santiago de Masarnau. Otra puede ser la de la escuela inglesa de Clementi, que a principios del siglo XIX había dominado el panorama europeo, y de la que Tragó se considera heredero a través del magisterio de Mathias.

Por otra parte, apreciamos una importante influencia de pianistas de la escuela francesa como Kalkbrenner. La influencia de la escuela francesa en los pianistas españoles es notable a lo largo de todo el siglo XIX, ya que varias generaciones de intérpretes españoles viajan a Francia para completar su formación. La pedagogía de la escuela francesa llega hasta Tragó a través de varias vías. Una de ellas se transmite a través de Mathias, y otra se produce a través de la escuela de piano española de Pedro Albéniz, alumno en París de Kalkbrenner y Herz, y que fue transmitida a Tragó a través de Eduardo Compta. Éste último también transmite a Tragó las enseñanzas pianísticas del conservatorio de Bruselas, centro en el que Compta había estudiado piano con Dupont.

---

<sup>447</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia...Op. cit., nº 457, p. 557



Estudios anteriores a nuestro trabajo como el libro *Le grande scuole pianistiche* del musicólogo italiano Piero Rattalino, consideran a Tragó heredero de la escuela chopiniana y el artífice de que la escuela chopiniana se transmita a pianistas de la escuela española como Manuel de Falla. Rattalino traza unas líneas de propagación de la escuela chopiniana, en las que figura el pianista madrileño como uno de los alumnos de Mathias. Sin embargo, en su estudio no valora la posibilidad de que Mathias transmitiese además de la escuela chopiniana, también la pedagogía pianística de Kalkbrenner. Nosotros hemos apreciado una relación entre la pedagogía de Kalkbrenner y la de Mathias al estudiar el escrito copiado por Tragó sobre un manuscrito de Mathias titulado “Des conseils sur l’étude du Piano”. En este manuscrito, que hemos analizado en páginas anteriores<sup>448</sup>, quedaba recogida la pedagogía que Mathias enseñaba en el Conservatorio de París, apreciándose una mayor influencia de la técnica de Kalkbrenner que de la de Chopin. Esta influencia del pianismo de Kalkbrenner en Mathias ha sido considerada

<sup>448</sup> Ver capítulo 3.3.3.1

también por otros estudiosos de la técnica pianística como Lucca Chiantore en su libro *Historia de la técnica pianística*<sup>449</sup>.

Aunque Rattalino no tenga en consideración influencias de otras escuelas pianísticas en la pedagogía de Mathias, sí que establece una vinculación entre el pianismo chopiniano y otras escuelas. Rattalino cree que en la formación del estilo de Chopin debieron influir varias vertientes interpretativas. Para este autor, Chopin debía tener conocimiento al menos de la pedagogía de las dos escuelas europeas principales: la francesa y la de Clementi, según la habían transmitido sus discípulos Field y Berger. Rattalino coincide con Tragó en demostrar una vinculación entre el pianismo chopiniano y la escuela de Clementi. Para el musicólogo italiano, la antigua escuela de Clementi llega hasta la técnica pianística moderna de Chopin y Liszt a través de Hummel y Moscheles. Rattalino cree que hay dos elementos que representan el paso desde la técnica antigua hacia la técnica pianística moderna. Estos vínculos entre el pianismo de Clementi y el de Chopin y Liszt son el *toque por presión* de Hummel, y paradójicamente, el *guiamanos* de Kalkbrenner<sup>450</sup>.

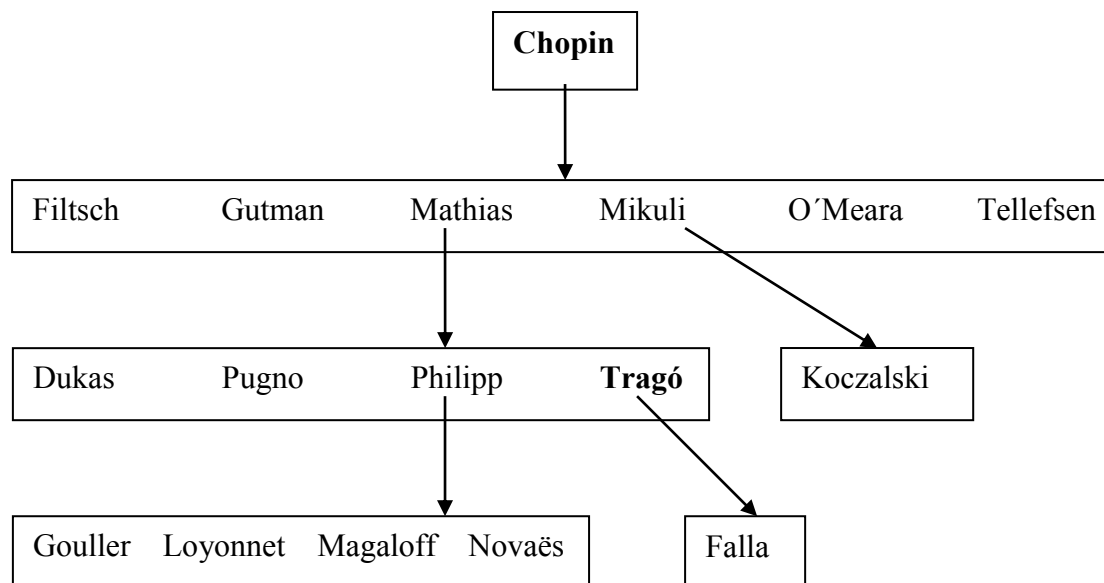
Presentamos a continuación el esquema expuesto por Piero Rattalino en su libro *Las escuelas pianísticas* en el que se muestra el desarrollo de la escuela de Chopin, mencionando a Tragó como uno de sus miembros<sup>451</sup>.

---

<sup>449</sup> Chiantore, Lucca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 437

<sup>450</sup> “A questo riguardo il ponte di passaggio dalla tecnica antica alla moderna è rappresentato dal tocco per pressione di Hummel e, paradossalmente, dal Guida-mani di Kalkbrenner”. Rattalino, Piero: *Le grande scuole pianistiche*, Milano, Ricordi, 1992, p. 63

<sup>451</sup> Rattalino, Piero: *Le grande scuole pianistiche...* Op. cit., p. 65



El segundo estilo interpretativo de la clasificación realizada por Tragó, está representado por la *escuela brillante*. Se caracteriza por una ejecución que posee un sonido más expresivo y elementos técnicos cercanos a la moderna técnica pianística. Esta es quizás la razón por la que Tragó utiliza la palabra *brillante* para calificar los procedimientos interpretativos de esta escuela. Menciona como pianistas representativos de la escuela brillante a Dusseck, Hummel, Moscheles, Herz y Ries, y utiliza como criterio para incluir a estos pianistas dentro de la escuela brillante la similitud de diversos aspectos de su técnica pianística. Es probable que Tragó también tuviese en cuenta un criterio cronológico para elaborar esta clasificación. Los intérpretes que Tragó incluye en la *escuela brillante* estuvieron activos entre finales del siglo XVIII y los primeros treinta años del siglo XIX. Rattalino en su estudio sobre la *Historia del piano*<sup>452</sup>, considera que estos pianistas pertenecen al periodo estilístico del Biedermeier desarrollado durante la primera mitad del siglo XIX. En esta época se crea una nueva técnica pianística más expresiva, más virtuosística, que aprovecha los nuevos recursos técnicos del instrumento como el doble escape y los refuerzos en la maquinaria pianística. Así, en las obras pianísticas de este periodo aparecen pasajes de dificultad técnica como las octavas, las notas dobles, los acordes o la utilización de la mano derecha para realizar dos funciones simultáneas.

<sup>452</sup> El autor dedica un capítulo de su libro titulado “Intermedio. El Biedermeier”, para comentar los rasgos estilísticos de este periodo. Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op. cit., pp-74-86

Por otra parte, apreciamos que los intérpretes de la *escuela brillante* proceden de escuelas pianísticas europeas diferentes, sin que exista entre sus miembros una vinculación pedagógica directa. Dentro de la *escuela brillante* Tragó menciona a pianistas provenientes de diversas tradiciones pedagógicas. Entre ellos se encuentran alumnos de Clementi como Dussek y Moscheles, discípulos de Mozart como Hummel, miembros de la escuela de Beethoven como Ries, y herederos de la tradición pedagógica francesa como Herz. No obstante, sí parece haber otra característica común a los miembros de la *escuela brillante*, que es su origen centroeuropeo. Estos intérpretes provienen o desarrollaron su carrera interpretativa en los países del área germana. En el caso del pianista checo Dussek, la vinculación con el área centroeuropea parece establecerse únicamente durante las primeras décadas de su vida, puesto que a los 29 años se trasladó a Londres para desarrollar allí su carrera y más adelante a París. Herz inició sus estudios musicales en su Viena natal, pero unos años más tarde se trasladaría a Francia donde completaría su formación en el Conservatorio de París. Herz se establecería definitivamente en esta ciudad, en la que compaginaría su labor como profesor del Conservatorio parisino desde 1842 hasta 1874, con la actividad empresarial de la fabricación de pianos. Hummel tuvo una mayor vinculación que los anteriores intérpretes con el área germana, puesto que desarrolló fundamentalmente su actividad entre Viena y Weimar. Ries fue un compositor alemán que estudió durante dos años piano con Beethoven en Viena, y que tras una estancia en Londres regresó a Alemania dedicándose a la composición y dirección orquestal. Finalmente, el pianista de origen checo Moscheles fue alumno de Albrechtsberger y Salieri en Viena. Desde 1825 hasta 1846 se estableció en Londres tomando algunas lecciones con Clementi, y en 1842 se hizo cargo de la cátedra de piano del conservatorio de Leipzig donde fundó una escuela pianística entre cuyos miembros destacan Louis Brassin -profesor de Isaac Albéniz en el conservatorio de Bruselas-, Dannreuther, De Greef, Freund y Michalowski entre otros.

Tragó argumenta la inclusión de estos intérpretes en la denominada *escuela brillante*, explicando las características técnicas que identifican a sus intérpretes. De Dussek destaca su fraseo elegante y una asombrosa ejecución que avanza la técnica contemporánea. Dentro de la obra compositiva de Dussek para piano menciona obras como el concierto nº 5 para piano, y otras composiciones que califica “de menor importancia” como *La consolación* op. 62 y las sonatas. Rattalino en su *Historia del*

*piano*<sup>453</sup>, explica que durante el estilo Biedermeier la sonata empieza a perder la importancia que había adquirido en el clasicismo. Sin embargo, Dussek era excepcionalmente uno de los autores de este estilo que había compuesto un número importante de obras en este género, y que utilizó la forma sonata como medio de experimentación del lenguaje pianístico. Esta búsqueda de novedades en la técnica interpretativa es una de las razones por las que Tragó incluye a este pianista en la *escuela brillante*. “[...]En sus obras ya se ven los anuncios de la manera de escribir de los pianistas contemporáneos, pues empleó muchos pasajes de agilidad, terceras y acordes, que hacen su música más difícil de lo que generalmente se cree [...]”<sup>454</sup>.

A continuación, Tragó comenta las aportaciones de Hummel a la historia del piano. Describe su estilo interpretativo, del que destaca características como la corrección en la ejecución, la flexibilidad en el ataque de las notas y la elegancia en la interpretación de los fraseos. Estas características hacen referencia a las novedades que tanto Hummel como Moscheles habían introducido en la técnica pianística. Ambos pianistas eran partidarios de utilizar una articulación “natural” del dedo frente a los defensores de la articulación acentuada. Su técnica empleaba varias formas de toque, entre las que destacaba el posteriormente denominado “toque por presión” en el registro cantabile, técnica que más adelante aplicaron Chopin y Liszt. En el artículo se señala la fama adquirida por Hummel como pianista improvisador, y se comenta la influencia de su maestro Mozart en el estilo de sus composiciones. De esta obra compositiva se mencionan como obras más significativas, los conciertos para piano y orquesta, las sonatas en *la bemol y fa sostenido*, una gran fantasía y una sonata a cuatro manos. Para Tragó, la interpretación de estas composiciones de Hummel exige un “mecanismo perfecto y un decir elegante”<sup>455</sup>. Respecto a Moscheles comenta su relevancia tanto en su faceta interpretativa como docente. Destaca entre sus obras sus sonatas y especialmente sus estudios que califica de gran valor pedagógico especialmente para los alumnos con un nivel avanzado de conocimientos pianísticos. Los comentarios sobre la labor pianística de Herz y Ries como miembros de la *escuela brillante* son mucho más breves. Tragó sólo hace una ligera mención sobre el primero, y sobre Ries hace referencia a algunas de sus

---

<sup>453</sup> Rattalino destaca entre las sonatas de Dussek que muestran una experimentación del lenguaje pianístico la sonata op. 44 *El adiós*, la op. 64 *Plus ultra* y la op. 77 *La invocación*. Rattalino, Piero: *Historia del piano...* Op. cit., p. 81

<sup>454</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 457, p. 557

<sup>455</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 457, p. 558

composiciones. Menciona las sonatas y los conciertos en los que se aprecia la influencia del estilo compositivo de su maestro Beethoven. También comenta la importancia que Ries otorgó al uso del pedal en sus interpretaciones respecto a intérpretes anteriores. La utilización frecuente del pedal de resonancia había sido una de las características que definían el pianismo de Beethoven. Éste, a diferencia de otros compositores predecesores como Mozart y Clementi, usaba e indicaba con frecuencia el uso del pedal en sus composiciones, sobre todo a partir de la sonata op. 26. Con Beethoven el pedal de resonancia se convierte en un elemento que sirve para prolongar el sonido, aún cuando los dedos no se encuentren sobre el teclado, y de esta manera modifica los valores de las notas escritas en la partitura<sup>456</sup>. Esta nueva concepción del uso del pedal será una de las aportaciones más importantes de Beethoven a la técnica pianística, que adoptarían todas las nuevas generaciones de pianistas del siglo XIX.

Una vez tratados los rasgos más sobresalientes de los pianistas integrantes de la *escuela ligada* y la *escuela brillante*, Tragó menciona a los intérpretes que conforman la *escuela de los grandes compositores pianistas*. Para el autor, estos intérpretes no constituyen una escuela sino un grupo integrado por compositores que han destacado tanto en su faceta creativa como en la interpretativa. Empleando un criterio cronológico, Tragó menciona en primer lugar como miembros de este grupo a los tres compositores más destacados del clasicismo vienés: Haydn, Mozart y Beethoven. A continuación nombra a cuatro compositores del área germana Weber, Mendelssohn, Schubert y Schumann, que considera integrantes de la *escuela romántica*. Bajo esta denominación, Tragó agrupa a cuatro autores que desarrollaron su actividad musical durante la primera mitad del siglo XIX. Esta clasificación nos hace suponer que los estudios musicológicos de aquella época enmarcaban el movimiento romántico en un espacio de tiempo más breve que las periodizaciones actuales. La publicación del artículo que comentamos data de 1887, fecha en la que se desarrollaban los últimos años del romanticismo tardío (1850-90). Esta circunstancia justifica que Tragó incluyese en la *escuela romántica* a compositores del romanticismo temprano (1800-1830) como Weber y Schubert, o nacidos en torno a 1810 como Mendelssohn y Schumann, que desarrollarían su actividad entre el romanticismo temprano y el romanticismo pleno (1830-1850). Sin embargo, no incluye en la *escuela romántica* a intérpretes como Liszt o Thalberg, cuya actividad

---

<sup>456</sup> Rattalino, Piero: *Le grande scuole pianistiche...* Op. cit., p. 38

musical había continuado durante los años del romanticismo tardío (1850-90). Para Tragó, estos intérpretes pertenecen ya a la *escuela moderna* de piano.

En opinión de Tragó, dentro del grupo de grandes compositores pianistas, merece especial elogio la labor realizada por Haydn, Mozart y Beethoven. De Haydn destaca la manera en que sus obras representan los cánones del estilo clásico, a través de elementos como la armonía o la frase musical. Da relevancia al hecho de que Haydn haya sido el fundador de la sinfonía y menciona dentro de su obra pianística las sonatas, las fantasías y las variaciones. Mozart es considerado por Tragó como la personalidad más célebre de toda la historia de la música. Por este motivo, evita emitir un juicio sobre sus composiciones a la vez que manifiesta su más profunda admiración hacia él. “A Mozart, al genio universal del arte, no se le juzga, se le admira y se le venera”<sup>457</sup>. Dentro de la obra pianística de Mozart, Tragó hace alusión a los conciertos para piano y orquesta y las sonatas para dos y cuatro manos. Considera que todos los pianistas deben conocer estas obras, pues constituyen un ejemplo paradigmático de la composición pianística. “Son obras en que nunca se admira bastante la elegancia y variedad de las melodías, la ternura de los adagios y andantes, y sobre todo, la corrección del estilo”<sup>458</sup>.

Tragó habla de Beethoven con verdadero apasionamiento, valorando la trascendencia que supuso la obra de este autor para la historia de la música. Menciona sus aportaciones en diversos campos de la música como la interpretativa, la de pianista improvisador, la creativa como compositor de obras instrumentales, vocales, religiosas, escénicas... Comenta las innovaciones que realizó en la instrumentación, las contribuciones a la composición musical a través del desarrollo del *scherzo*, del perfeccionamiento que con él adquirieron géneros como la sinfonía o la sonata para piano. Con Beethoven, la sonata para piano adquiere el carácter de una sinfonía en la que el músico alemán manifiesta toda su fantasía y temperamento. “[...] Majestuoso y a veces melancólico en los andantes, juguetón en los *scherzos*, tempestuoso en los allegros, el genio inmortal de Beethoven se descubre con su pasión y desfallecimiento, su vehemencia y ternura en todas sus producciones” [...]”<sup>459</sup>. Tragó destaca entre las sonatas para piano de Beethoven, la n° 21 op. 53 en Do mayor conocida como *Waldstein*, la n° 23

---

<sup>457</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., n° 457, p. 559

<sup>458</sup> *Ibidem*

<sup>459</sup> *Ibidem*



op. 57 en Fa menor *Appassionata* y la sonata en Do menor. Tragó no aporta más datos sobre esta última sonata, por lo que es difícil deducir a cuál de las tres sonatas que compuso Beethoven en do menor se hace referencia. Pensamos que puede referirse a la sonata nº 8 op. 13 en Do menor *Patética*, o quizás se puede tratar de la sonata nº 32 op. 111, obra que Tragó estrenaría en Madrid el 18 de noviembre de 1889 con motivo de la sesión dedicada a Beethoven por la Sociedad de Música di Camera, y que incorporaría en otras ocasiones a su repertorio como concertista. Tragó considera que las obras pianísticas de Beethoven son, al igual que opinaba de las de Mozart, de gran interés para los intérpretes de este instrumento. Cree que entre ellas deben figurar, además de las sonatas para piano, los dúos, tríos y cuartetos en los que interviene el piano, y los conciertos para piano y orquesta, de los que destaca los tres últimos por las excepcionales condiciones que requieren del intérprete.

A continuación, Tragó detalla alguna de las obras del repertorio de los compositores pianistas de la *escuela romántica*, que considera más significativas. De Weber, al que considera “jefe” de esta escuela, nombra las polacas, las sonatas y sobre todo el *Konzertstück* para piano y orquesta op. 79, obra que había tocado en varios conciertos durante la década de los 70. Respecto a Schubert, destaca la inspiración melódica de sus composiciones. Entre las obras pianísticas de este autor señala las sonatas, los *impromptus*, los momentos musicales y especialmente la *Gran Fantasía* op. 15 (*Fantasia Wanderer*). Esta última fue otra de las composiciones habituales en el repertorio interpretativo del pianista tanto durante su estancia en Francia como a su regreso a España. Esta obra figura por ejemplo en los conciertos que ofreció a principios de los 80 en las salas parisinas Erard y Pleyel, y también en otros celebrados en España años después en el Teatro de la Comedia, en el Salón Romero o en el Teatro Español. De la obra pianística de Mendelssohn destaca los conciertos para piano, las fugas, caprichos, rondós, sonatas y hace una mención especial a las *romanzas sin palabras*, otorgando a Mendelssohn la invención de este género. Finalmente, hace una valoración sobre las aportaciones del pianismo de Schumann. Para Tragó, el autor alemán realiza un tratamiento novedoso de elementos musicales como la melodía, el ritmo y la armonía. Sin embargo, Tragó comenta cómo el público de la época mostraba una actitud reacia hacia la música de Schumann y las dificultades que existían en aquel momento para la difusión de sus composiciones. Tragó manifiesta su admiración por la obra de este compositor, y piensa que este distanciamiento del público se debe a la incompreensión del lenguaje

innovador que empleaba el maestro alemán en sus obras. “[...] Schumann, compositor de grandísimo talento, cuya música, poco generalizada y comprendida todavía, está impregnada en esa *rêverie* germánica, tan vaga como bella, y que revela un autor poeta por excelencia [...]”<sup>460</sup>. Dentro de la obra pianística de Schumann, Tragó considera de mayor belleza las pequeñas piezas para piano en las que se aprecia una mayor innovación y libertad creativa. Entre las composiciones para piano que destaca de este compositor figuran el concierto para piano, las sonatas, los arabescos, las tocatas, el *Carnaval de Viena* y las *Escenas de niños*.

La última escuela pianística que trata Tragó en su estudio es la que denomina como *escuela moderna*. Está constituida por aquellos pianistas que realizan nuevas aportaciones a la técnica pianística. Entre ellos destacan personalidades de gran trascendencia para la historia del piano como Liszt, Chopin y Thalberg, así como algunos de los discípulos de estos maestros. Para Tragó, Liszt ha sido el miembro de esta generación moderna de intérpretes que más ha enriquecido la técnica pianista, aportando digitaciones, elementos técnicos y sonoridades novedosas en aquella época. Debemos recordar que Liszt fue uno de los primeros pianistas que comenzó a emplear diversos tipos de ataque en su técnica pianística. A lo largo de su trayectoria interpretativa, Liszt evoluciona desde una técnica en la que predomina el ataque digital, hacia una nueva concepción pianística más moderna que combina la movilidad de los dedos y la muñeca, con la intervención del antebrazo y el empleo del peso del brazo. Tragó destaca entre las obras pianísticas de Liszt los conciertos, las rapsodias -interpretadas en numerosas ocasiones por el pianista madrileño en sus recitales-, y las transcripciones para piano, basadas en obras sinfónicas o en géneros vocales como la ópera y el lied. Tragó cita como herederos de la escuela de Liszt, a sus alumnos Carl Tausig, Hans von Bülow y a Sophie Menter. Éstos continuaron la labor docente del maestro enseñando a nuevas generaciones de pianistas europeos. Carl Tausig inauguraría una academia en Berlín, que cerraría poco después para dedicarse a la actividad concertística. Entre sus alumnos destacaron Beringer, Joseffy, Raif y Timanova. Hans von Bulow enseñó en el Conservatorio de Berlín y allí formó a pianistas como Barth, Buonamici, Lamond y Vianna da Motta.

---

<sup>460</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 457, p. 560

Sophie Menter fue profesora del Conservatorio Imperial de San Petersburgo. Uno de sus alumnos más destacados fue Sapellnikov<sup>461</sup>.

Otro de los pianistas que Tragó considera relacionados con el pianismo lisztiano es Antón Rubinstein. A diferencia de los anteriores, Rubinstein no fue alumno de Liszt aunque si mantuvo una relación de amistad con el músico húngaro. Parece que la vinculación que Tragó establece entre estos pianistas, se basa en la existencia de características similares en el pianismo de ambos intérpretes. Tanto Liszt como Rubinstein poseían una técnica excepcional, fruto del desarrollo y la evolución que con ellos había alcanzado la interpretación pianística. La opinión de Tragó sobre Rubinstein coincide con la de muchos de sus contemporáneos, que consideraban al pianista ruso como un intérprete de condiciones extraordinarias. “[...] Todos le hemos oído y a todos nos han asombrado sus colosales facultades y su inmenso repertorio. Canta como nadie y varía la sonoridad de un modo inconcebible [...]”<sup>462</sup>. Tragó emite también una valoración muy positiva sobre la obra compositiva de Rubinstein, que cree influida por el estilo clásico. De ella destaca obras como las sonatas, caprichos, baladas, barcarolas y el cuarto y quinto concierto para piano. Estas composiciones de Rubinstein eran de las pocas obras contemporáneas que integraban los repertorios de los virtuosos de la época. Tragó tocó con frecuencia estas composiciones de Rubinstein en sus conciertos, emulando así a los intérpretes europeos coetáneos. Sin embargo, después de varios decenios de difusión constante, las composiciones de Rubinstein fueron desapareciendo de los repertorios concertísticos.

Seguidamente comenta la importancia de la figura de Chopin en el desarrollo de la escuela moderna de piano. Para Tragó, Chopin es una figura única en la historia del instrumento. Esta individualidad confiere especial dificultad a la interpretación de sus obras, para la cual según Tragó, no se conserva una tradición pedagógica fija. “Chopin le entiende cada cual a su manera; todos creen o creemos interpretarlo bien. Es general la creencia de que para decir sus obras se debe usar y aún abusar del *tempo rubato* [...]”<sup>463</sup>. A pesar de esta falta de criterio uniforme, Tragó habla de una serie de pianistas

---

<sup>461</sup> El libro *Le grande scuole pianistiche* de Rattalino, dedica un capítulo a la escuela de pianistas formada por Liszt y sus alumnos. El autor expone varias tablas que ilustran las sucesiones generacionales de los intérpretes de la escuela lisztiana. Rattalino, Piero: *Le grande scuole pianistiche...* Op. cit., pp. 68-87

<sup>462</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 457, p. 561

<sup>463</sup> *Ibidem*

continuadores de Chopin entre los que se encuentra su maestro Georges Mathias. Con anterioridad, Tragó había mencionado a Mathias como uno de los miembros de la *escuela ligada* heredera de Clementi, dejando constancia de la influencia en el pianismo de Mathias de otras corrientes interpretativas diferentes a la chopiniana. En aquella época la tradición pedagógica de escuelas como la de Clementi o la de Kalkbrenner, estaba muy arraigada en la enseñanza académica del piano. Por este motivo Mathias enseñaba a sus alumnos del Conservatorio de París elementos técnicos de estas escuelas, aunque también es probable que les transmitiera la técnica interpretativa chopiniana. Tragó en el artículo menciona algunas ideas sobre la interpretación de las obras de Chopin, que probablemente le fueron inculcadas por Mathias. “[...] Para interpretar la música de Chopin se necesita una delicadeza de tacto extraordinaria; sus arabescos y filigranas exigen que los dedos no ataquen las notas, sino que aleteen, digámoslo así, suavemente sobre ellas [...]”<sup>464</sup>. A diferencia de sus comentarios sobre otros pianistas, en el caso de Chopin, Tragó no hace distinciones entre sus composiciones. Para él todas las obras del pianista polaco poseen gran belleza y delicadeza, lo que impide hacer distinciones entre las mismas.

Otros de los pianistas que Tragó considera continuadores del pianismo de Chopin son el bohemio Julius Schulhoff, quien conoció a Chopin durante su estancia en París, el alemán Adolph von Henselt, y varios intérpretes que desarrollaron su carrera pianística dentro del ámbito hispano como Julián Fontana, Louis Moreau Gottschalk y Nicolás Ruiz Espadero. Los tres pianistas tienen en común el haber desarrollado durante algún periodo de su vida su carrera musical en Cuba. En la fecha en la que Tragó escribe este artículo Cuba era todavía colonia española, por lo que es probable que hiciese referencia a estos pianistas para ilustrar la difusión que había tenido la escuela chopiniana entre los intérpretes españoles. Julián Fontana era un pianista de origen polaco. Al igual que Chopin, había estudiado piano en Varsovia con Josef Elsner. Fontana y Chopin entablarían una gran amistad que mantendrían a lo largo de toda su vida. Su condición de emigrado político hizo que viajase por diversos países como Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. En 1844 llegó a Cuba donde introduce la escuela de Chopin, manifestando su condición de “discípulo del famoso Chopin”<sup>465</sup>. A través de Julián

---

<sup>464</sup> El Piano: Observaciones sobre su historia... Op. cit., nº 457, p. 562

<sup>465</sup> Tieves, Cecilio: “Julián Fontana: El introductor de Chopin en Cuba”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1988, p. 136

Fontana el legado chopiniano se transmitió entre los compositores cubanos del siglo XIX como Manuel Saumell, Adolfo de Quesada, Ignacio Cervantes y Nicolás Ruiz Espadero. En las composiciones de estos autores se aprecian armonías y algunas entonaciones melódicas que recuerdan el estilo de Chopin.

Espadero también tuvo contacto con Gottschalk durante las tres visitas que el virtuoso americano realizó a Cuba. Gottschalk había conocido a Chopin durante sus años de estudios en París. El músico polaco había ejercido una gran influencia en el estilo interpretativo de Gottschalk. En aquella época se comparaba el virtuosismo de Gottschalk con el de Chopin, y prueba de ello es que Tragó lo cita como uno de los continuadores del estilo chopiniano. Según Cecilio Tiele, la figura de Julián Fontana fue más decisiva en la formación de Espadero, que la de Gottschalk, ya que la influencia de Fontana se produjo durante los primeros años de formación pianística de Espadero. Cuando Gottschalk llega a Cuba por primera vez en 1854, Espadero tiene 22 años y ya es un pianista formado. No obstante, la influencia y los consejos de Gottschalk sirvieron a Espadero para que profundizase en la estética romántica ya adquirida<sup>466</sup>.

El último pianista que Tragó incluye en la *escuela moderna* es Sigismund Thalberg. Para Tragó, es el pianista de ejecución más correcta del siglo XIX, que representa el término medio entre la fogosidad de Liszt y la dulzura de Chopin. Thalberg había sido alumno de Hummel, por este motivo estudios como el de Piero Rattalino<sup>467</sup> incluyen a este pianista dentro de la escuela heredera de Mozart. Thalberg y Henselt fueron los dos alumnos de Hummel que desarrollaron un pianismo más cercano al virtuosismo romántico. Tragó destaca de la escritura pianística de Thalberg elementos como los pasajes de agilidad, los arpeggios y las melodías cantables, mencionando la popularidad que llegaron a alcanzar sus fantasías sobre motivos de óperas. Thalberg consiguió una técnica pianística que asombraba a todos sus contemporáneos. Su sonoridad era potente a la vez que armoniosa, y se basaba entre otros aspectos en una hábil y continua utilización del pedal de resonancia, así como en la combinación de ambas manos para la ejecución de los pasajes melódicos. Por este motivo, Tragó destaca esta singularidad del pianismo de Thalberg e incluye al pianista como uno de los tres intérpretes representativos de la escuela de piano moderna.

---

<sup>466</sup> Tiele, Cecilio: "Julián Fontana: El introductor de Chopin en Cuba", Op. cit., p. 149

<sup>467</sup> Rattalino, Piero: *Le grande scuole pianistiche ...* Op. cit., p. 28

## 11.2. Estudio sobre las figuras de adorno: *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano.*

El catálogo de obras teóricas de Tragó finaliza con el estudio sobre la interpretación de las figuras abreviadas de adorno que Tragó dirige *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*<sup>468</sup>. El título de la obra ilustra la finalidad divulgativa y didáctica de la obra. Su objetivo es recopilar y ofrecer a los profesores y alumnos de piano unos criterios generales sobre la interpretación de las notas de adorno. Este estudio es una introducción teórica que precede a los dos libros de la colección *Escuela de Piano*. En ellos se recopilan varios preludios y fugas de J. S. Bach ordenados, digitados y anotados por Tragó. Los dos libros presentan como prefacio este breve estudio teórico, orientado a resolver las posibles dudas que tengan los intérpretes sobre la ejecución de las figuras de adorno tan características de estas partituras.

La publicación de este estudio teórico se produce en torno al año 1900. No hemos podido datar con precisión la fecha de realización de la obra, pues en un principio se imprimió como anexo a los libros de la colección *Escuela de Piano* y no como obra independiente. Esta introducción no posee un número de plancha que nos proporcione información exacta sobre su fecha y el lugar de publicación, y por este motivo debemos considerar los datos de los dos volúmenes de la *Escuela de Piano* en los que se incluye.

Hemos localizado varias ediciones del primer libro de fugas de Bach de la colección *Escuela de Piano*. La edición más antigua data de 1900 y fue publicada por la editorial Almagro y Compañía en Madrid. La Sociedad Anónima Casa Dotesio hizo una reedición de esta obra en Madrid a principios del siglo XX. De ésta última edición hemos localizado dos ejemplares provenientes de la biblioteca particular de José Tragó. El segundo libro de fugas de la colección *Escuela de Piano* fue también objeto de varias reediciones. Hemos fechado la primera de ellas realizada por la Sociedad Anónima Casa Dotesio en 1903. De esta edición se conserva un ejemplar en el Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de la Coruña. La editorial Unión Musical Española publicó una reedición de este volumen en torno al año 1920, que hemos localizado en el Archivo de la

---

<sup>468</sup> Ver el texto íntegro de esta obra en el apéndice ¿?? Escritos de Tragó

S.G.A.E. La aparición de diversas reediciones de estas obras indica la importante difusión que pudo tener el estudio teórico sobre las figuras de adorno. Los volúmenes conservados demuestran que este estudio fue objeto de varias publicaciones a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX. Hemos localizado otros ejemplares de este estudio teórico encuadrados como obras independientes, al margen de los volúmenes de la *Escuela de Piano*. Éstos se encuentran en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, en la Biblioteca de Cataluña y en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. La aparición de estos dos últimos ejemplares, junto al conservado en el Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de La Coruña, demuestra que la obra se difundió fuera del ámbito madrileño<sup>469</sup>.

El contenido de este pequeño tratado se divide en seis capítulos, cada uno de los cuales trata sobre uno de los siguientes adornos: *apoyaturas, de la trema, terminaciones o notas de complemento, del “grupetto”, del trino y de los arpegiados*. Al principio de este estudio, Tragó escribe un párrafo de introducción en el que explica las razones que le han motivado a realizarlo. Comenta que a lo largo de su larga experiencia docente ha constatado la diversidad de criterios que se empleaban en la ejecución de estas notas de adorno. Cree que es necesario unificar estos preceptos en un sentido “recto, preciso y acertado”<sup>470</sup> para formar correctamente a los intérpretes. Tragó pretende hacer una obra divulgativa para los profesores y estudiantes de piano, en la que se recopilen de manera concisa los criterios interpretativos empleados a lo largo de la historia de la música por quienes considera “verdaderas autoridades en este género”<sup>471</sup>. Menciona las fuentes bibliográficas que ha consultado, y cita únicamente los nombres de los autores, clasificándolos en “antiguos y modernos”. Entre los teóricos que Tragó considera “antiguos”, figuran compositores y teóricos que vivieron en torno al siglo XVIII como los alemanes Juan Sebastián Bach (1685-1750), su hijo Carl Philipp Emanuel (1714-1788) y

---

<sup>469</sup> El ejemplar conservado en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid fue una donación de F. Pernias a la Biblioteca Circulante Musical. Se titula *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*, probablemente se trata de una reedición realizada por Unión Musical Española [ca. 19--] ya que en la página 3 se encuentra el sello de la editorial “Unión Musical Española, Calle de Preciados 5, Madrid, Editores”.

La catalogación de la obra conservada en la Biblioteca de Cataluña es:

TRAGÓ, J: *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*. Barcelona?: s.n., 19--?. Biblioteca de Catalunya. Secció de Música. Inventari del fons Manuel Burgès. (Articles)

En la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla se encuentra un ejemplar titulado *Tratado de adornos para piano* que posiblemente sea una reedición de la obra original.

<sup>470</sup> Tragó, José: *A los Profesores y Alumnos de la Enseñanza del Piano*, Madrid, Almagro y Compañía, [ca. 1900], [p.1]

<sup>471</sup> *Ibidem*

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), y el italiano Muzio Clementi (1752-1832). Aunque Tragó no nombra los textos que consultó de estos autores, suponemos que posiblemente examinaría obras como el *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clave* (1753-62) de Carl Philipp Emanuel Bach, o la obra didáctica de Clementi *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte* (1801).

Entre los autores “modernos”, Tragó cita el nombre musicólogos que escribieron sus obras teóricas durante el siglo XIX como los alemanes Heinrich Germer (1837-1913) y Hugo Riemann (1849-1919), y los franceses Adolphe Danhauser (1855-1896) y Jean-Amédée Méreaux (1802-1874). Tragó tampoco hace alusión a las obras de estos autores que utilizó para su estudio. No obstante, tenemos constancia de que en su biblioteca particular se encontraban algunos libros escritos por estos musicólogos como la obra de Méreaux *Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du clavecin. Portraits et Biographies des Célèbres Clavecinistes avec exemples et notes sur le Style et l'exécution de leurs œuvres* publicado en París en 1867<sup>472</sup>; y cuatro libros de Riemann: *Storia Universalle della Musica, Bajo cifrado: armonía práctica realizada al piano, Manual del pianista y Reducción al piano de la partitura de orquesta*<sup>473</sup>. Es muy probable que Tragó consultase también la *Teoría de la música* de Adolphe Danhauser y alguna de las obras pedagógicas de Germer como *La técnica del piano* o la *Ornamentación musical*, que es una obra complementaria de la anterior. Actualmente estas obras de Germer han caído prácticamente en el olvido. Esta circunstancia explica que no hayamos encontrado prácticamente ninguna referencia en los diccionarios de música contemporáneos sobre este autor alemán. Sin embargo, parece que las obras de Germer tenían una difusión

---

<sup>472</sup> La obra fue donada por José Tragó a la Biblioteca Musical Circulante. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

<sup>473</sup> Las obras de Hugo Riemann se ubican actualmente en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo José Tragó donado por sus hijas Carmen y M<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez.

A continuación mostramos los datos técnicos de los libros de Riemann pertenecientes a la biblioteca particular de José Tragó, según la catalogación de los fondos de José Tragó y Arana realizada por Carmen Fernández-Cabrera Marín e Isaac Tello Sánchez:

*Storia Universale della Musica* / H. Riemann; 1<sup>a</sup> traduzione italiana sulla 2<sup>a</sup> edizione tedesca del Dottor Enrico Bongioanni.- Torino: Marcello Capra, 1903.- 1 libro (422 p); 19 cm; Anotaciones del propietario traduciendo términos

*Bajo cifrado: armonía práctica realizada al piano* /H. Riemann; traducido por A. Ribera y Maneja.- Barcelona: Editorial Labor S. A. 1927.- 1<sup>o</sup> libro (234 p): il.; 18 cm.- (Colección Labor; Sección V Música; n<sup>o</sup> 143)

*Manual del pianista* /H. Riemann; traducido por A. Ribera y Maneja.- Barcelona: Editorial Labor S.A., 1928.- 1 libro (181 p): il; 18 cm.- (Colección Labor; Sección V. Música; n<sup>o</sup> 182)

*Reducción al piano de la partitura de orquesta* / H. Riemann; traducido por A. Ribera y Maneja.- Barcelona: Editorial Labor S. A., 1928. – 1 libro (152 p): il.; 18 cm.- (Colección Labor; Sección V. Música; n<sup>o</sup> 150).- Carta de obsequio de Ed. Labor por recomendación del traductor.



importante durante la época en que Tragó escribió su estudio teórico. Si consultamos fuentes coetáneas al tratado de Tragó como el *Diccionario de la Música* de Luisa Lacál, escrito en 1900, encontramos información sobre Germer y algunas de las obras que había publicado hasta la fecha<sup>474</sup>.

En el estudio se trata en primer lugar la clasificación y ejecución de las apoyaturas. Tragó diferencia entre apoyaturas largas y breves. Las largas reciben el valor que representan. Tragó emplea criterios de estudios contemporáneos para la representación y ejecución de las apoyaturas. Escribe las apoyaturas largas con notas de tamaño normal que forman parte del esquema rítmico, mientras que las notas pequeñas representan a las apoyaturas breves. Tragó adjudica a las apoyaturas largas la mitad del valor de la nota principal. También indica la ejecución de apoyaturas en compases de subdivisión ternaria, en los que la nota principal lleva puntillo. Según Tragó, en estos casos el valor de la apoyatura debe prolongarse y ocupar los tres tercios de la parte del compás, con el fin de que no se produzcan desajustes rítmicos.

A diferencia de otros tratados sobre los adornos, Tragó utiliza también la denominación *mordentes* para referirse a las apoyaturas breves. Generalmente, en los textos que estudian las figuras de adorno, como la *Teoría General de la Música* de Riemann<sup>475</sup> o el libro de Ferguson<sup>476</sup> *La interpretación de los instrumentos de teclado, del siglo XIV al XIX*, se emplea la palabra mordente para denominar un adorno diferente a las apoyaturas, que se representa con el signo ♯. Sin embargo, Tragó utiliza el vocablo *mordente* para referirse a las apoyaturas breves, y el nombre de *trema* para el adorno que los tratados contemporáneos denominan *mordente*.

Según Tragó, las apoyaturas breves pueden a su vez clasificarse en *mordentes*, que son las apoyaturas de una nota que realizan una función armónica, y las *doble*

---

<sup>474</sup> “Germer, H. Pianista y autor de *La técnica del piano*, 1877; traducido del alemán al inglés y al francés en 1890. Asimismo se ha traducido al francés su *Ornamentación musical* que viene a ser complemento de la obra anterior.- Germer nació en Sajonia, 1837; estudió composición en la Academia de Berlín; vive en Dresde y ha publicado un método de piano y algunos estudios”. *Diccionario de la Música. Técnico, Histórico, Bio-Bibliográfico por la señora Luisa Lacál*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900, p. 204.

<sup>475</sup> Riemann, Hugo: *Teoría general de la música* (trad. 7ª ed.), Barcelona, Labor, 1928, p. 39-41

<sup>476</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit.

*apoyaturas* de dos o más notas, que sirven de refuerzo melódico o *portamento*, denominadas por los franceses *flatté*. Tragó emplea para representar las apoyaturas breves de una nota el signo de una pequeña corchea atravesada. Esta grafía había sido antiguamente un modo alternativo de escribir una semicorchea, y en el XIX se había adoptado definitivamente como signo de la apoyatura breve<sup>477</sup>.

A continuación, Tragó analiza la interpretación de los *mordentes*, que él denomina *trema*, vocablo que actualmente no se emplea. Explica la ejecución de los diversos tipos de *tremas*: superiores e inferiores, simples de tres notas (mordentes cortos), o dobles de cinco notas (mordentes largos)<sup>478</sup>. Para Tragó, la interpretación de la *trema* debe ser siempre rápida, sobre la parte y empezando por la nota principal. No obstante, menciona que antiguamente hasta los tiempos de Bach e incluso los de sus hijos, la *trema* se ejecutaba en ocasiones comenzando por la nota superior, para favorecer así el giro melódico. También comenta que los signos de *tremas* eran utilizados en algunas partituras como indicaciones de *trinos*. Esta aclaración hace referencia probablemente a la costumbre de algunos compositores italianos y alemanes del siglo XVIII, que utilizaban el signo de la *trema* para los trinos cortos, mientras que indicaban los trinos largos con las letras *tr*<sup>479</sup>. Tragó indica que los franceses utilizan indistintamente los términos *pincé* y *brisé* para denominar a la *trema*, sin embargo Ferguson en su estudio sobre los adornos de la época preclásica francesa explica que el mordente *pincé* suele contener más de tres notas, a diferencia del mordente del siglo XIX<sup>480</sup>.

El tercer tipo de figuras de adorno a las que se estudian en este texto son las terminaciones o notas de complemento. A este grupo pertenecen aquellas notas de adorno que se encuentran al final de un diseño melódico, y también las notas breves de anticipación y elisión. Tragó explica que las terminaciones toman el valor de la nota precedente, y que pueden indicarse a través de una ligadura que las une con la nota anterior, o a veces separándolas de la nota que sigue. Riemann en su *Teoría general de la música* clasifica este tipo de figuras como *adornos terminantes* que “se caracterizan por llevar un arco hacia atrás que indica su pertenencia a la nota anterior”<sup>481</sup>. Ferguson

---

<sup>477</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 138

<sup>478</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 133

<sup>479</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p.132

<sup>480</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 156

<sup>481</sup> Riemann, Hugo: *Teoría general de la música ...* Op. cit., p. 42

comenta que parece probable que las notas de adorno anticipadas se utilicen con más frecuencia a medida que avanzando el siglo XIX<sup>482</sup>. Este argumento se demuestra al observar que todos los ejemplos con los que Tragó ilustra la ejecución de las notas breves de anticipación pertenecen a compositores del romanticismo. En el estudio sobre las *terminaciones o notas de complemento* aparecen cuatro fragmentos musicales de terminaciones, cuya procedencia no se especifica; y cuatro ejemplos de notas de anticipación en los que Tragó menciona el compositor y la obra a la que pertenecen. El primero de estos ejemplos corresponde al Preludio nº 4 de Chopin, y los otros tres se encuentran en obras de Schumann, dos provienen de la *Hoja de Album* y otro de las *Escenas de niños*.

Seguidamente, se exponen las reglas que deben de aplicarse en la ejecución de los grupettos. Tragó indica que los franceses llaman a este adorno *doublé*; sin embargo no menciona denominaciones como el término *cadence*, empleado por Bach y otros compositores del barroco alemán, o por autores franceses de la época preclásica como Chambonnières o d'Anglebert<sup>483</sup>. En el texto se presentan varios ejemplos de ejecución de grupettos de tres y cuatro notas. Entre los primeros se explica el caso en el que el grupetto se coloca encima de la nota principal, y la circunstancia en la que el grupetto está colocado encima de una nota de paso en un pasaje descendente. Como grupettos de cuatro notas se encuentran aquellos cuyo signo se coloca después de la nota principal. Tragó indica que el carácter de este tipo de grupettos es “casi siempre *cantable y expresivo*, debiendo su ejecución ser *tranquila y serena*”<sup>484</sup>. Otros ejemplos de grupettos de cuatro notas, también denominados por Tragó de “segunda especie”, que aparecen en el tratado son los que se forman cuando el signo se halla colocado encima de un puntillo. Tragó muestra además la forma en la que se deben ejecutar aquellos grupettos que contengan alguna de las notas superior o inferior alteradas. Para finalizar la exposición

---

<sup>482</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 140

<sup>483</sup> Howard Ferguson muestra alguna de las denominaciones que se le han dado al signo del grupetto a lo largo de la historia de la música. J. S. Bach en su obra “*Explication*” del “*Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*” (1720) denomina al signo del grupetto como *cadence*. Los compositores alemanes de la época clásica denominan al grupetto *doppelschlag*. Ferguson presenta una tabla comparativa de la descripción de los adornos que realizan compositores franceses preclásicos como Chambonnières, d'Anglebert, Couperin o Rameau. Estos autores utilizan el mismo signo de grupetto tanto para la *cadence* (grupetto de cuatro notas que empieza por la auxiliar superior) como para la *double cadence* (un ornamento de cinco notas que comienza por la nota principal). En Inglaterra, compositores como Purcell denominaron a este ornamento *turn*. El término *grupeto* fue adoptado por los compositores alemanes del romanticismo. Esta denominación es la empleada en los tratados actuales.

<sup>484</sup> Tragó, José: *A los Profesores y Alumnos de la Enseñanza del Piano...* Op. cit., p.6

sobre los grupettos, se muestran otros signos de grupettos utilizados por algunos compositores. Se menciona la diferencia de ejecución que algunos autores han establecido entre los dos signos de grupetto horizontales. Para algunos autores la ejecución de este signo ∞ debe empezar por la nota inferior, mientras que la de su inverso debe empezar por la superior, aceptándose como criterio la posición del rasgo inicial del signo. Sin embargo, en opinión de Tragó, ambos signos de grupetto horizontales deben ejecutarse de la misma manera, empezando por la nota superior, ya que para comenzar por la nota inferior se dispone del signo de grupetto colocado en vertical. Ferguson, comenta sobre esta cuestión que en Alemania en el siglo XVII el signo para una *cadence* o grupetto podía escribirse horizontal, diagonal o verticalmente; siendo el significado de todos ellos el mismo<sup>485</sup>.

Los trinos son la siguiente tipología de adornos estudiada en el tratado. Tragó explica la diversa casuística que puede aparecer en las preparaciones y terminaciones de los trinos, así como los diversos signos de trinos utilizados a lo largo de la historia. En primer lugar, se muestra la diversidad de posibilidades de las preparaciones. Tragó señala la evolución que sufrieron los criterios de ejecución de estas preparaciones. Afirma que “los antiguos sostenían que el trino tenía su origen en la apoyatura superior, y que, por consiguiente, debía empezar por la nota superior”<sup>486</sup>. También asevera que Hummel había sido el primero en asentar la norma de que el trino comenzase y terminase por la nota principal. Tragó hace referencia con estas palabras, a la interpretación de los trinos reglamentada por compositores barrocos como Bach, o clásicos como Clementi. Alude al cambio que se produjo en la ejecución de los trinos con la llegada del romanticismo y obras como las Escuelas de Piano de Hummel (1828) y de Czerny (1839). Estos pianistas habían establecido una diferencia respecto a la práctica interpretativa de los trinos del XVIII, comenzando estos adornos por la nota principal, en lugar de por la auxiliar superior.

Tragó indica otro tipo de preparaciones de trinos a través de la nota auxiliar inferior, y muestra alguna de las notaciones utilizadas por compositores de épocas diversas como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Liszt, para indicar este tipo de

---

<sup>485</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 129

<sup>486</sup> Tragó, José: *A los Profesores y Alumnos de la Enseñanza del Piano...* Op. cit., p. 9

preparaciones. Utiliza un ejemplo de Chopin muy significativo, utilizado con frecuencia por el compositor polaco. Chopin solía preceder el trino de una nota pequeña igual a la nota principal. La ejecución de este trino debe necesariamente empezar por la nota auxiliar, pues las notas contiguas de un trino y su prefijo tienen que ser siempre diferentes. En el estudio también se señalan otros casos de preparaciones ocasionales, como la doble preparación de un trino a través de la nota superior e inferior intercaladas por la nota principal, o un trino precedido por una apoyatura larga. A continuación, se explica la notación empleada para señalar notas alteradas en un trino, y alguno de los signos de trino utilizados en épocas anteriores. Tragó comenta que J. S. Bach escribía indistintamente los signos de mordente y las letras *t* o *tr* para indicar un trino.

Para finalizar el estudio sobre los trinos, Tragó explica diversos casos de terminaciones. Indica que no se debe añadir ninguna terminación en las marchas melódicas descendentes. Por el contrario, sí se deben añadir notas de terminación cuando el trino forma parte de una cadencia final, cuando aparece una nota de anticipación a la nota final, o en las ocasiones en que el trino es seguido de notas de paso ascendentes. También muestra cómo se deben interpretar los trinos situados en notas ligadas a la figura siguiente, o en notas con puntillo. Respecto a éstos últimos, indica cómo se ejecuta la terminación cuando el puntillo es seguido de una anticipación, o en la situación en la que después del puntillo aparecen notas de terminación. Tragó advierte a los lectores que todos los casos presentados son propios de la música antigua. En su opinión, las partituras de música contemporánea son mucho más explícitas en la notación de los trinos, pues indicaciones de las ediciones modernas como la digitación resultan esclarecedoras para la ejecución de este adorno. Para Tragó, el trino había adquirido un gran desarrollo en la música contemporánea. La perfección a la que había llegado este adorno se reflejaba en la aparición de trinos en terceras y sextas, trinos en octavas que necesitaban para su interpretación el empleo de las dos manos, e incluso un trino en novenas ideado por Liszt.

La última clase de figuras de adorno que se tratan en este estudio son los arpegiados. Tragó define arpegiado como un adorno que imita la ejecución del arpa haciendo oír sucesivamente las notas de los acordes. En el tratado se diferencian los arpegios según sea su dirección melódica en dos tipos: los arpegios ascendentes y los descendentes. Establece también otra clasificación de los arpegios en función de su ejecución; bien sean interpretados por ambas manos de manera simultánea o por una

mano a continuación de otra. En el estudio se muestran algunos signos empleados para la notación del arpegio. Tragó comenta que el utilizado en su época es el la cadeneta vertical, pero que en ediciones antiguas aparecen otras notaciones como el arco empleado por Cramer para el arpegiado de intervalos como las terceras y sextas.

Las reglas de ejecución de los arpegiados que se recogen en este tratado siguen criterios de la época romántica. Según Tragó, cuando el signo de arpegiado está dividido entre ambas manos, la ejecución ha de ser simultánea, a excepción de que la posición del acorde fuera la misma y se produjesen octavas paralelas. Por el contrario, cuando la cadeneta del arpegiado abarca las dos manos, la ejecución debe comenzar por el arpegiado de la mano izquierda y continuar sucesivamente por la mano derecha.

Es probable que Tragó sólo mencione la normativa contemporánea sobre la interpretación de los arpegios para adecuarse a la finalidad didáctica y divulgativa del texto. Un estudio exhaustivo sobre las grafías de signos de arpegios y sus posibilidades interpretativas, podía resultar poco práctico para los profesores y alumnos de piano a los que iba dirigida la publicación. Quizás, es esta la razón por la que en el texto no se hace referencia a las reglas de ejecución empleadas en otras épocas. En el barroco por ejemplo, el signo de la cadeneta podía interpretarse en sentido ascendente o descendente indistintamente, e incluso en ambos sentidos. Es ya en el clasicismo cuando se generaliza la interpretación de la cadeneta del arpegio en sentido ascendente; aunque Haydn y Mozart utilizaban otra notación para este adorno -una línea oblicua atravesando el acorde- que no se reproduce en las ediciones actuales<sup>487</sup>. Respecto a esta cuestión, Tragó expone en su estudio los criterios contemporáneos. Considera que los arpegios se realizan generalmente de manera ascendente, y que ante la ausencia de un signo específico para indicar el arpegiado del agudo al grave, es preciso escribir el arpegio descendente con todas sus notas. En el texto se mencionan otras posibilidades interpretativas de los arpegios, como el empleo ocasional de manos en sentido contrario, o cruzadas para favorecer la ejecución continua estos adornos. También se explica la manera en que se deben ejecutar los arpegios muy ligados, bien sosteniendo todas las notas después de su ejecución o bien teniendo las más agudas si éstas forman algún diseño melódico.

---

<sup>487</sup> Ferguson: Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 136

## CAPÍTULO 12. ANÁLISIS DE LA OBRA DIDÁCTICA

### 12.1. La enseñanza pianística en el conservatorio de Madrid durante el periodo docente de José Tragó (1886-1928). La obra didáctica de Tragó en el marco pedagógico de la época.

La obra didáctica de José Tragó está representada por la colección *Escuela de piano*. Esta obra está compuesta por 14 volúmenes en los que se recopilan y editan estudios y otras composiciones de autores significativos de la tradición pedagógica pianística como Clementi, Bach, Bertini, Cramer, Czerny y Dussek. Tragó elaboró esta colección aproximadamente entre los años 1898 y 1906, una vez que había finalizado su etapa compositiva. La obra tuvo una importante difusión durante la última década del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, puesto que formaba parte del plan de enseñanza pianística que se impartía en el Conservatorio de Madrid.

Si analizamos la obra didáctica de Tragó dentro del contexto pedagógico de la época, observamos que a diferencia de otros profesores del Conservatorio de Madrid, Tragó no escribió ningún método de piano. Desde la creación del centro de enseñanza en 1830, muchos docentes de piano habían escrito métodos para este instrumento, que se habían adoptado como textos oficiales en los planes de estudios. Entre los primeros métodos publicados figuraban el *Método completo de piano* (1840) de Pedro Pérez de Albéniz y el *Método de piano* (1856) de José Miró y Anoria. En la segunda mitad del siglo se publican el *Método de piano* (1871) de Manuel de la Mata, el *Método completo de piano* (1873) de Eduardo Compta o el *Gran Método de Piano* (1880) de Robustiano Montalbán. Para que una obra didáctica fuera adoptada como libro de texto en el Conservatorio debía ser examinada y aprobada por una comisión de expertos, generalmente profesores del centro, designada por el director. Curiosamente, entre los miembros de la comisión que juzgaron el método de Robustiano Montalbán figuraba José Tragó como vocal, aunque todavía no formaba parte del profesorado de la Escuela Nacional de Música<sup>488</sup>. Otros de los músicos que examinaron esta obra pertenecían al

---

<sup>488</sup> El dictamen de la comisión se publica el 11 de enero de 1882, y José Tragó toma posesión de la plaza de Catedrático del Conservatorio el 1 de marzo de 1886.

“Dictamen de la Comisión nombrada por el Exmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación. La Comisión nombrada por V. E. con fecha 9 de noviembre pasado, para examinar el Método de Piano compuesto por el profesor Don Robustiano Montalbán y presentado por el editor Don

profesorado de piano del conservatorio como Dámaso Zabalza, Eduardo Compta o Manuel Mendizábal, profesor de piano de Montalbán a quien estaba dedicado este método.

Tragó tampoco publicó ninguna serie de ejercicios orientados al estudio de elementos de la técnica pianística como la posición fija, la ejecución de escalas y arpeggios, la interpretación de sucesiones de sextas, séptimas u octavas y otros elementos como el paso del pulgar, las digitaciones de elisión y sustitución, o las notas dobles. Este tipo de publicaciones era habitual entre los profesores de piano del Conservatorio de Madrid. Algunos fueron escritos por profesores compañeros de claustro de José Tragó, como Manuel Fernández Grajal, que en 1876 escribió la colección de ejercicios *Fundamento del pianista*<sup>489</sup>. La obra consistía en varias series de ejercicios de notas tenidas destinados a los alumnos de las clases elementales de piano. Por este motivo, su ejecución no era excesivamente difícil, ya que todos los ejercicios propuestos se realizaban sobre las teclas blancas que tocaban el ámbito de quinta do-sol. A partir de estas cinco notas correspondientes a los cinco dedos de cada mano, el autor presentaba ejercicios en que se tenían una o dos notas, sobre grupos de cuatro semicorcheas o ritmos con puntillos. Con esta obra el autor pretendía que los discípulos adquirieran en los dedos

---

Benito Zozaya, tiene el honor de manifestar a V. E. que ha analizado con todo detenimiento, tanto la parte teórica como la práctica de esta obra; encontrando que ella constituye una recopilación y resumen de los mejores principios que han expuesto los más famosos Pianistas y notables maestros de Piano; ordenando todo ello de manera admirable progresivamente con claridad y concisión, intercalando en la parte técnica recreaciones de buen gusto y adecuadas a las dificultades vencidas que indudablemente quitarán al estudio del mecanismo su aridez propia que es, generalmente, el escollo ante el cual retroceden muchos principiantes.

Consta la obra de tres partes: en la primera nos presenta una novedad, los ejercicios de posición mixta, que serán una excelente preparación para la posición fija y continua (en esta y en las partes sucesivas) conduciendo progresivamente al alumno, haciéndole vencer una a una todas las dificultades del Piano hasta llegar a las mayores combinaciones que presenta la música moderna de este instrumento.

Termina el Método con las reglas generales de la digitación y de la expresión añadiendo como complemento una serie de consejos sobre la manera de estudiar, debidos a los célebres maestros Moscheles, Kalkbrenner y Herz, que serán de grande utilidad para los alumnos que deseen aprovechar el tiempo.

Por lo tanto, atendiendo a las consideraciones expuestas, la Comisión que suscribe, es de opinión que el Método de Piano del Sr. Montalbán, puede y merece adoptarse como obra de texto en la Escuela Nacional de Música. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 11 de Enero de 1882.

El presidente. Dámaso Zabalza. El vocal. José Tragó. El vocal secretario. Valentín Arín". Montalbán, Robustiano: *Gran Método de Piano*, Madrid, Zozaya, [1880]. Este Método de Piano fue donado por José Tragó a la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

<sup>489</sup> La obra fue examinada por una comisión de la Escuela de Música y Declamación compuesta por los profesores de piano Mendizábal, Zabalza, Compta, y Arrieta como director del centro. La obra fue aceptada por la comisión e incluida en el programa de enseñanza del Conservatorio en 1875.

Fernández Grajal, Manuel: *Fundamento del pianista: Nueva colección de ejercicios en posición fija combinados para adquirir en los dedos la independencia e igualdad posibles y preparatorios para el estudio de las fugas de Bach, Czerny & adoptados como obra de texto [sic] para las clases de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Andrés Vidal hijo, [1876]



independencia e igualdad, así como que adquiriesen una preparación para la ejecución de las fugas de Bach y Czerny. La colección *Fundamento del pianista* fue adoptada como obra de texto en las clases de piano del conservatorio. En su introducción, Fernández Grajal escribió algunas indicaciones para ejecutar correctamente los ejercicios como la adecuada posición y articulación de los dedos, el estudio con manos separadas, o el estudio previo en un plano sonoro uniforme sobre el que luego se practicarán graduaciones de dinámica y articulación<sup>490</sup>.

Otros de los profesores que impartían clases de piano en el Conservatorio durante el periodo docente de Tragó eran Manuel Mendizábal y Dámaso Zabalza. Ambos pianistas eran los profesores numerarios de piano de mayor antigüedad del Conservatorio, y por este motivo fueron compañeros de Tragó solamente durante un breve periodo de tiempo. Manuel Mendizábal ejerció como profesor numerario de piano desde 1857 hasta 1896. Escribió algunas obras didácticas como la *Introducción al Clavecín bien tempéré* de Bach [ca. 1879], con el fin de introducir la obra del músico alemán en los planes de estudios del Conservatorio; y un pequeño estudio de salón titulado *El Eco*<sup>491</sup>. La obra didáctica de Dámaso Zabalza es bastante más extensa. Entre sus publicaciones figuran varias colecciones de estudios para piano elaboradas durante las décadas de 1870 y 1880. Algunas de estas obras fueron adoptadas como libros de texto de la Escuela Nacional de Música, y debido a su finalidad pedagógica, Zabalza las publicó clasificadas según la dificultad de su ejecución. Entre los estudios compuestos por este profesor se encuentran obras dirigidas a los estudiantes de los primeros cursos de piano como *12 Estudios de*

---

<sup>490</sup> “Advertencias. Para que estos ejercicios den el resultado apetecido, es absolutamente indispensable en el discípulo sumo cuidado al estudiarlos, teniendo presente las advertencias siguientes:

1ª Apoyar bien los dedos, pero sin violencia, en la tecla o teclas correspondientes a las notas representadas por *redondas*.

2ª Articular los dedos libres con energía, tanto al caer sobre las teclas como al retirarlos de ellas; verificando simultáneamente los indicados movimientos entre los dedos que se suceden.

3ª Estudiarlos con una mano primero, y después con la otra; no juntando ambas, hasta haber practicado cada serie una vez por lo menos.

4ª Hacer cada compás *seis veces* sin interrupción, empezando muy despacio y acelerando gradualmente el movimiento.

5ª Procurar primeramente obtener la misma cantidad de sonido en todas las notas; haciendo después la graduación de *p a f* en las repeticiones.

6ª No practicar los *puntillos* hasta haber tocado cada serie una o dos veces con valores iguales.

7ª La ejecución debe hacerse 8ª alta para la mano derecha y 8ª baja para la izquierda, resultando ambas manos a distancia de dos octavas.

8ª Después de practicados con los puntillos deberán trasportarse a todos los tonos mayores”. Fernández Grajal, Manuel: *Fundamento del pianista...* Op. cit., p. 1

<sup>491</sup> Sobrino Sánchez, Ramón: “Mendizábal de Sagastume, Manuel A.”, *DMEH*, Vol VII, Madrid, SGAE, 1999, p. 433

*Mecanismo. 1<sup>er</sup> Año de Piano*, op. 66; *12 Estudios de Mecanismo. 2<sup>o</sup> año de piano*, op. 67<sup>492</sup>, y *15 Estudios de Mecanismo y Estilo para 1<sup>er</sup> Año de piano*, op. 78 [1879]<sup>493</sup>. Otra de las colecciones de estudios dirigidas a los alumnos de los primeros años de piano es la titulada *Escuela de la Velocidad*, op. 128 [1885]<sup>494</sup>, cuyo título hacía referencia a los célebres estudios de Czerny op. 299. La *Escuela de la Velocidad* de Zabalza se basaba en el modelo del compositor austriaco, y por ello imitaba algunos de sus ejercicios técnicos como los pasajes rápidos de escalas, arpeggios u octavas. La Casa Zozaya anunciaba de esta manera la publicación de esta obra en *La Correspondencia Musical*:

“Nuestra Casa editorial acaba de publicar y poner a la venta tres obras nuevas de reconocida importancia para el arte musical.

LA ESCUELA DE LA VELOCIDAD

POR D. DÁMASO ZABALZA

PROFESOR DE NÚMERO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

El maestro Zabalza, cuyas bellísimas e importantes composiciones son conocidas en el mundo musical, ha justificado una vez más la merecida fama que goza como didáctico.

La *Escuela de la Velocidad*, de Zabalza, está llamada a sustituir ventajosamente a la de Czerny, como lo demuestra las infinitas felicitaciones que su autor está mereciendo de todos los ilustrados profesores que se han apresurado a adoptar tan interesante obra.- Precio fijo, 6 pesetas”<sup>495</sup>.

Zabalza también publicó estudios para piano de mayor dificultad interpretativa como los *25 Estudios Melódicos y de Bravura*, publicados en dos cuadernos 1878<sup>496</sup>; y los *12 Estudios especiales de piano para el desarrollo de la mano izquierda*, op. 60, adoptada como obra de texto en 1874 para el 5<sup>o</sup> año de Piano de la Escuela Nacional de Música<sup>497</sup>. La obra pedagógica de Zabalza se completa con otras composiciones como las

<sup>492</sup> Zabalza, Dámaso: *12 Estudios de Mecanismo. 1<sup>er</sup>. Año de Piano*, op. 66, Madrid, Antonio Romero. Zabalza, Dámaso: *12 Estudios de Mecanismo. 2<sup>o</sup>. Año de Piano*, op. 67, Madrid, Antonio Romero.

<sup>493</sup> Zabalza, Dámaso: *15 Estudios de Mecanismo y Estilo para 1<sup>er</sup>. Año de piano*, op. 78, Madrid, Zozaya, [1879]

<sup>494</sup> Zabalza, Dámaso: *Escuela de la Velocidad*, op. 128, Madrid, Zozaya, [1885]

<sup>495</sup> Anuncio aparecido en *La Correspondencia Musical*, año VI, n<sup>o</sup> 262, jueves 7-I-1886, p. 8; y *La Correspondencia Musical*, año VII, n<sup>o</sup> 308, jueves 27-I-1887, p. 8

<sup>496</sup> Zabalza, Dámaso: *25 Estudios Melódicos y de Bravura para piano*, Madrid, Romero y Marzo, [1878]

<sup>497</sup> “SR. D. DÁMASO ZABALZA.

En contestación a la instancia fecha 3 del corriente y accediendo gustoso a lo que en ella pretendía de que se nombrase una comisión de Profesores de esta Escuela para examinar y emitir su opinión respecto a los *12 estudios especiales de Piano para el desarrollo de la mano izquierda* compuestos por Vd. tengo el honor de transmitirle íntegro el dictamen de la referida Comisión que dice así

Exmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música.

EXMO. SEÑOR.

La Comisión nombrada para examinar la obra presentada por el dignísimo Profesor de esta Escuela Sr. D. Dámaso Zabalza, con el título de *12 Estudios especiales para el desarrollo de la mano izquierda*, ha cumplido con su deber analizando dicho trabajo, el cual ofrece a la juventud su utilísimo estudio para vencer una gran parte de las dificultades mecánicas que se presentan en el desarrollo de la mano izquierda. Esta obra hábilmente pensada y concienzudamente escrita puede formar parte del Programa de Estudios en la asignatura del 5<sup>o</sup> año de Piano.

24 sonatinas para piano op. 61<sup>498</sup>, y dos obras de ejercicios de mecanismo para su ejecución diaria. La primera data de 1877 y lleva por título *Una hora de gimnasia: ejercicios diarios para los pianistas de todas las fuerzas*<sup>499</sup>. En ella Zabalza presenta una serie de ejercicios de notas tenidas en diversas tonalidades, cuya intención es el desarrollo del cuarto dedo y quinto dedo. Aparecen también ejercicios de notas repetidas y diversas fórmulas de ejecución de arpeggios en tonalidades mayores. Zabalza dispone las notas de los arpeggios en diferentes agrupaciones rítmicas de tres, cuatro o seis notas, para así lograr una fuerza igual en todos los dedos y obligar al intérprete a regular la fuerza del ataque dependiendo de las notas acentuadas. La segunda obra de ejercicios se titula *Mecanismo a diario: ejercicios para el desarrollo del 4º y 5º dedos de ambas manos aplicables desde el 4º año en la enseñanza del piano*<sup>500</sup>, y fue también como otras de las composiciones didácticas del autor, adoptada como obra en los planes de estudio.

Dentro de la extensa producción para la enseñanza del piano de Zabalza, podemos destacar una obra en la que reconocemos un precedente de la *Escuela de Piano* de José Tragó. Se trata de la reedición que Zabalza realizó de los estudios de Cramer titulada *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer: 12 escogidos y arreglados por Dámaso Zabalza* [1879]<sup>501</sup>. En esta obra Zabalza escoge 12 de los 84 estudios que Cramer publicó divididos en dos suites de 42 entre 1804 y 1809. Años más tarde, en 1898, José Tragó publicaría una revisión de los estudios de Cramer como parte de su obra didáctica *Escuela de Piano*. La edición de Tragó revisaba los 21 primeros estudios de Cramer, mientras que en la de Zabalza aparecían seleccionados estudios sin un orden consecutivo (1, 18, 18 (segunda fórmula), 11, 73, 80, 46, 71, 13, 27, 65 y 33). La edición de Zabalza tomaba como base los estudios de Cramer para elaborar nuevas versiones de estas obras. En ellas el autor eliminaba o añadía pasajes musicales con el objetivo de

---

La Comisión tiene el alto honor de someter a V. E. este dictamen para sus fines convenientes.

Madrid 23 de Setiembre de 1874.

Presidentes, Manuel Mendizábal = Miguel Galiana = Tomás Fernández Grajal = Secretario.= Eduardo Compta [...]. Zabalza, Dámaso: *12 Estudios especiales de piano para el desarrollo de la mano izquierda. Adoptados como obra de texto en la Escuela Nacional de Música*, op. 60, Madrid, Antonio Romero, [1882], [p. 1]

<sup>498</sup> Zabalza, Dámaso: *24 Sonatinas para piano. Divididas en dos cuadernos*, op. 61, Madrid, Antonio Romero, [1875]

<sup>499</sup> Zabalza, Dámaso: *Una hora de Gimnasia: Ejercicios diarios para los pianistas de todas las fuerzas*, op. 72, Madrid, Andrés Vidal hijo, [1877]

<sup>500</sup> Zabalza, Dámaso: *Mecanismo a diario: ejercicios para el desarrollo del 4º y 5º dedos de ambas manos aplicables desde el 4º año en la enseñanza del piano*, Madrid, J. Campo, [1892]

<sup>501</sup> Zabalza, Dámaso: *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer: 12 escogidos y arreglados*, Madrid, Zozaya, [1879]

practicar la ejecución de alguna dificultad técnica. Comentaremos algunas de estas modificaciones en páginas posteriores, realizando un estudio comparativo entre la publicación original de Cramer y las ediciones hechas por Tragó y Zabalza.

La prensa coetánea nos informa de la excelente acogida que obtuvo esta edición de los estudios de Cramer publicada por Zabalza. En un anuncio publicado en *La Correspondencia Musical* se comentaba que la obra había obtenido la aprobación de músicos prestigiosos: “[...] Nueva edición de estudios del célebre Cramer, escogidos y ampliados por el Sr. Zabalza, profesor de la Escuela Nacional de Música.- El trabajo realizado en estos estudios por el referido Sr. Zabalza, le ha proporcionados valiosas felicitaciones de gran número de profesores, entre ellos del eminente Saint-Saëns [...]”<sup>502</sup>.

Junto a la *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer* realizada por Zabalza, y la colección *Escuela de Piano* de Tragó, podemos citar otras ediciones de estudios para piano de otros autores, publicadas por profesores del Conservatorio de Madrid. Una de ellas es la edición que elaboró Eduardo Compta de los estudios de Clementi *Gradus ad Parnasum*<sup>503</sup>. Esta obra se publicó en 1875, años antes de que Zabalza y Tragó realizasen sus ediciones de estudios. En ella Compta presenta, al igual que luego haría su discípulo en la *Escuela de Piano*, una ordenación de los estudios de Clementi y ofrece indicaciones para su interpretación. Otra de las obras que podemos mencionar dentro de esta categoría es la adaptación didáctica realizada por Pilar Fernández de la Mora del *Estudio en Fa #* de Chopin.

Robustiano Montalbán fue uno de los profesores que produjo un mayor corpus de obras pedagógicas. Después de la excelente acogida que había tenido su *Gran Método de Piano* en los centros de enseñanza tanto españoles como americanos<sup>504</sup>, publicó varias

---

<sup>502</sup> *La Correspondencia Musical*, año V, nº 247, jueves 24-IX-1885, p. 8

<sup>503</sup> *Gradus ad Parnasum o El arte de tocar el piano: demostrado con estudios en el estilo severo y en el elegante / por Muzio Clementi; y nuevamente ordenados y precedidos de instrucciones y ejemplos sobre la manera de estudiarlos por Eduardo Compta, Profesor de piano del Conservatorio de Madrid, Madrid, B. Eslava, [1875]*

<sup>504</sup> “Gran Método de Piano por Robustiano Montalbán profesor auxiliar con ejercicio de la Escuela Nacional de Música y Declamación  
Obra apreciableísima, de indiscutible mérito y recomendada por todos nuestros más distinguidos maestros entre ellos los notables profesores de las clases superiores de la expresada escuela nacional señores Mendizábal, Zabalza y Compta.

obras de ejercicios técnicos. Una de estas obras era *60 páginas en notas dobles para piano* publicada por Antonio Romero en 1886. Esta obra estaba dedicada “A las Clases Superiores de Piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid”<sup>505</sup>, y contenía diversos ejercicios de mecanismo destinados a dar flexibilidad a los dedos y elasticidad a la mano. Tragó tenía en su biblioteca particular un ejemplar de esta obra que contenía la siguiente dedicatoria manuscrita del autor: “Al distinguido Concertista y profesor de Piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación, D<sup>n</sup>. José Tragó, como prueba de sincera amistad de su antiguo compañero R. Montalbán”<sup>506</sup>.

El contenido de la obra comenzaba con unos ejercicios para trabajar la posición fija, dejando tenidos en ambas manos uno, dos o tres dedos, mientras que los restantes ejecutan simultáneamente notas dobles o acordes de tres y cuatro notas. A continuación se presentaban varios ejercicios en notas dobles que el intérprete debía articular de manera ligada, como escalas en sextas diatónicas en las tonalidades mayores y menores, y cromáticas. La obra proseguía con un estudio pormenorizado de la ejecución de arpegios en notas dobles. En primer lugar, presentaba los arpegios de séptima disminuida en cuatro posiciones diferentes en todas las tonalidades menores, seguidamente los arpegios de séptima de dominante en cuatro posiciones en todas las tonalidades mayores, y finalizaba con los arpegios del acorde perfecto en tres posiciones en todos los tonos mayores y menores. Estos ejercicios entrañaban gran dificultad incluso para los estudiantes con nivel técnico avanzado, ya que la ejecución de los arpegios se realizaba en notas dobles, y además el autor proponía ejercicios que combinaban dos posiciones del mismo arpegio (1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>, y 4<sup>a</sup> y 1<sup>a</sup>) en los arpegios de acordes cuatriadas de séptima disminuida y de séptima de dominante; y (1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> y 1<sup>a</sup>) para los acordes perfectos de tres notas.

Tanto el *Gran Método de Piano* como la obra *60 páginas en notas dobles* fueron dos publicaciones de la pedagogía pianística de importante difusión durante los años 80 y 90. Ambas obras fueron admitidas como obra de texto en la Escuela Nacional de Música

---

El creciente éxito que este método viene obtenido excede a toda ponderación; baste decir que estamos preparando en la actualidad la sexta edición y que son pocos los seminarios, colegios y academias de España y América, que no usen ya esa magnífica obra cuyos frutos y grandes resultados en la enseñanza son bien notorios [...]” *La Correspondencia Musical*, año III, nº 108, jueves 25-I-1883, p. 8

<sup>505</sup> Montalbán, Robustiano: *60 páginas en notas dobles para piano*, Madrid, Antonio Romero, [1886]

<sup>506</sup> La dedicatoria no pone fecha. Este ejemplar de la obra de Montalbán *60 páginas en notas dobles para piano* fue donado por Tragó a la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

y premiadas con “medalla de plata” en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Como complemento al *Método de piano*, Montalbán escribió un *Curso infantil de piano o introducción a su método*<sup>507</sup> en el que presentaba ejercicios básicos para el inicio en el estudio del teclado, y algunas canciones infantiles en clave de-Sol-para que los niños comenzaran su estudio compaginándolo con el del solfeo. Este *Curso infantil de Piano* fue publicado por Zozaya en dos cuadernos en 1894. En las últimas páginas de esta obra se encuentra una información muy interesante sobre las obras de piano incluidas en el plan de estudios, que según la fecha de publicación de la obra de Montalbán, estaría vigente alrededor de 1894. Observamos que en este Programa Oficial de Enseñanza del Conservatorio se emplea el *Método de piano* de Montalbán en los cuatro primeros años de estudios y las *Sesenta páginas en notas dobles* en los tres últimos cursos.

“PROGRAMA OFICIAL DE LA ENSEÑANZA DE PIANO EN LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN”

PRIMER AÑO.

Primera parte del Método de Montalbán.

Estudio de Bertini (op. 100)

Estudios de mecanismo y estilo de Zabalza

Alguna Sonatina de Clementi

SEGUNDO AÑO

Método de Montalbán desde la página 77 a la 88 y de la 123 a la 126

El Fundamento del Pianista de Fernández Grajal.

Estudios de Bertini (op. 29)

Estudios de Czerny (op. 636)

Alguna Sonatina de Dussek y de Zabalza

TERCER AÑO

Método de Montalbán desde la página 88 a la 113, de la 126 a la 137 y de la 145 a la 150

Diez estudios de Cramer (1<sup>er</sup>. libro)

Seis u ocho Invenciones de Bach (a dos voces)

Veinte estudios de Czerny (op. 299)

Alguna pieza o Sonata de Dussek

CUARTO AÑO

Método de Montalbán desde la página 113 a la 123, de la 137 a la 145 y de la 151 en adelante.

Siete estudios de Clementi *Gradus ad Parnasum* (1<sup>er</sup>. libro)

Otros diez estudios de Cramer (1<sup>er</sup>. libro)

Dos fugas de Bach

Algún estudio de género como los característicos de Bertini, artísticos de Ravina o equivalentes.

<sup>507</sup> Montalbán, Robustiano: *Curso Infantil de Piano o introducción a su método: escrito expresamente en clave de-Sol-para comenzar su estudio con el del solfeo*, Madrid, Zozaya, [1894]. En la *Ilustración Musical Hispano Americana* encontramos una referencia a la publicación de este método. “El distinguido profesor del Conservatorio de Madrid D. Robustiano Montalbán, ha publicado, elegantemente impreso, un curso infantil de piano, donde entre otros muchos ejercicios destinados a facilitar el conocimiento de dicho instrumento, hay una colección de cantos infantiles populares de notoria delicadeza y gracia, cuya recomendación higiénica se ha hecho últimamente por corporaciones científicas. Esta obra se digna de quien ya tiene acreditado su nombre en publicaciones didácticas que sirven de texto, y se le puede augurar un verdadero éxito”. *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año VII, nº 147, Barcelona 28 febrero 1894, p. 31

Una Sonata de Dussek o de Mozart  
Repentizar en música manuscrita e impresa

#### QUINTO AÑO

*Sesenta páginas en notas dobles* de Montalbán desde la página 1 a la 9 y de la 17 a la 31  
Siete estudios de Clementi *Gradus ad Parnasum* (2º libro)  
Dos fugas de Bach  
Doce estudios especiales para el desarrollo de la mano izquierda de Zabalza  
Una obra de Field, Ries, Hummel o Herz.  
Transportar piezas fáciles.

#### SEXTO AÑO

*Sesenta páginas en notas dobles* de Montalbán desde la página 9 a la 13 y de la 32 a la 49.  
Seis estudios de Kalkbrenner (op. 143)  
Veinte estudios de Cramer (de los libros 3º y 4º)  
Fugas de Bach  
Obras de Weber, Mendelssohn o equivalentes  
Transportar piezas difíciles

#### SÉPTIMO AÑO

*Sesenta páginas en notas dobles* de Montalbán desde la página 13 a la 17 y de la 49 a la 60.  
Seis estudios de Chopin (op. 10)  
Cuatro de los estudios característicos de Moscheles  
Fugas de Bach, Czerny o Mendelssohn  
Estudios artísticos de Power  
Piezas de gran dificultad en todos los géneros<sup>508</sup>.

La obra pedagógica de Montalbán se completa con otras publicaciones como *Especialidades técnicas para piano: 35 ejercicios para los dedos 4º y 5º*, editada por Dotésio en 1902, *Estudio Elemental del Piano: ejercicios, estudios y sonatas para cada uno de los años en que se divide dicha enseñanza ajustados al nuevo programa oficial*, publicada por Dotésio en 1906, y los dos cuadernos de *Escalas y Arpeggios Mixtos para piano* editados por Dotésio en 1898. Esta última obra tiene una especial significación para nuestro trabajo al estar dedicada a José Tragó. La dedicatoria aparece en la portada con las siguientes palabras “al eminente pianista D<sup>n</sup>. José Tragó”; y en la siguiente página Montalbán escribe una dedicatoria en la que agradece a Tragó que considere este tipo de ejercicios de gran utilidad para la enseñanza pianística.

---

<sup>508</sup> Montalbán, Robustiano: *Curso Infantil de Piano o introducción a su método...* Op. cit., pp. 47-48

“Al eminente pianista D<sup>N</sup>. JOSÉ TRAGÓ.  
 PROFESOR NUMERARIO DE LA ESCUELA NACIONAL  
 DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.

Mi querido y admirado amigo: Hubiera deseado ofrecer a V. una obra digna de su gran reputación, pero como me creo incapaz de hacerla, le dedico estas *Escalas y arpeggios mixtos*, que, si bien carecen de todo mérito artístico, le tienen para mi imponderable, al creerlas V. de gran utilidad para la enseñanza.

Por lo tanto, admítalas V. sólo como prueba de sincera amistad de su affmo.

R. Montalbán”<sup>509</sup>.

**ESCALAS Y ARPEGIOS MIXTOS**  
 Escalas en todos los tonos.  
 R. MONTALBÁN.

CUADERNO I

Do mayor.

La menor.

Si menor.

NOTA. No se debe tocar ligada, por lo dicho en el primer compás.

**ESCALAS Y ARPEGIOS MIXTOS**  
 Arpeggios en todos los tonos, sobre el acorde perfecto.  
 R. MONTALBÁN.

CUADERNO II

Do mayor.

La menor.

Si mayor.

Mi menor.

12.477

Partituras correspondientes a la obra *Escalas y arpeggios mixtos para piano*. La imagen de la izquierda corresponde al cuaderno primero p. 1. Escalas; y la de la derecha al cuaderno segundo p. 1. Arpeggios<sup>510</sup>.

Las *Escalas y Arpeggios Mixtos* se estructuran en dos cuadernos. En el primero se presentan escalas en todos los tonos constituidas por notas únicas y notas dobles. Esta disposición obligaba al intérprete a articular de la manera más ligada posible, las combinaciones de las notas simples con los intervalos armónicos de tercera que formaban las notas dobles. Montalbán propone para la ejecución de las escalas tres fórmulas rítmicas. Estos modelos se establecen siempre sobre una base rítmica en compás de 2/4, en el que las notas de la escala se unen formando dos grupos de cuatro semicorcheas. La diferencia entre las tres fórmulas rítmicas se establece según la colocación de las notas dobles, que en el primer esquema rítmico se colocan en la primera semicorchea de cada grupo de cuatro coincidiendo con los acentos del compás. En la segunda fórmula las notas dobles se encuentran de nuevo en las fracciones fuertes al situarse en la primera y

<sup>509</sup> Montalbán, Robustiano: *Escalas y arpeggios mixtos para piano*, Bilbao, Dotésio, [1898], p. I

<sup>510</sup> Montalbán, Robustiano: *Escalas y arpeggios mixtos para piano*, Bilbao, Dotésio, [1898] vol I, p.1; vol II, p. 1



tercera semicorcheas de cada grupo. Por último, el tercer esquema rítmico presenta la ejecución de las notas dobles en la segunda y cuarta semicorchea de cada grupo, debiendo acentuar las notas simples, mientras que las dobles se establecen en las fracciones no acentuadas del compás.

### Fórmulas de escalas

1ª Fórmula

2ª Fórmula

3ª Fórmula

El segundo cuaderno está dedicado a la ejecución de los arpeggios mixtos en todos los tonos sobre el acorde perfecto. Los arpeggios se ejecutan en tres posiciones, empezando por la fundamental del acorde, por la tercera y por la quinta. Montalbán presenta cinco modelos rítmicos diferentes dispuestos en grupos de cuatro o de tres semicorcheas. En el primero las notas dobles se ejecutan sobre la segunda y cuarta semicorchea, recayendo en las fracciones débiles del compás. Los siguientes esquemas rítmicos se estructuran en cuatro grupos de tres semicorcheas por compás, y las variaciones rítmicas se producen dependiendo de la disposición de las notas dobles y del intervalo que formen estas. Montalbán considera que esta obra junto con los ejercicios de su método y de su libro *60 páginas en notas dobles*, constituyen la preparación idónea para que los pianistas logren vencer cualquier dificultad técnica.

## Fórmulas de arpeggios

The image displays five musical formulas for arpeggios, labeled 1ª through 5ª. Each formula is written in bass clef with a 3/4 time signature. The notes are grouped into chords, and the sequence of notes is indicated by numbers 1-5 above or below the notes. A '5<sup>ma</sup>' dynamic marking is present at the end of each formula. The formulas are as follows:

- 1ª Fórmula:** Notes: G2, B2, D3, F3, A3, C4. Fingering: 1, 3, 2, 1, 3, 2. Dynamics: 5<sup>ma</sup>.
- 2ª Fórmula:** Notes: G2, B2, D3, F3, A3, C4. Fingering: 1, 2, 5, 3, 4, 1, 5, 2. Dynamics: 5<sup>ma</sup>.
- 3ª Fórmula:** Notes: G2, B2, D3, F3, A3, C4. Fingering: 2, 3, 5, 2, 4, 2, 1, 4, 5. Dynamics: 5<sup>ma</sup>.
- 4ª Fórmula:** Notes: G2, B2, D3, F3, A3, C4. Fingering: 2, 3, 5, 2, 4, 2, 1, 4, 5. Dynamics: 5<sup>ma</sup>.
- 5ª Fórmula:** Notes: G2, B2, D3, F3, A3, C4. Fingering: 3, 2, 5, 3, 1, 4, 1, 2, 5. Dynamics: 5<sup>ma</sup>.

Otro de los miembros del conservatorio que realizó obras didácticas para el piano fue Pilar Fernández de la Mora, autora de *Una hora de mecanismo: ejercicio técnico diario para piano*. Esta obra es una breve recopilación de 19 tipos de ejercicios técnicos para piano, concebidos como una preparación mecánica que los alumnos debían estudiar diariamente durante una hora aproximadamente. La autora pretendía ofrecer unos ejercicios de mecanismo concisos, que a diferencia de otras colecciones más elaboradas, resultase atractiva y fácil de entender a los alumnos.

“[...] Infinitos ejercicios y estudios de mecanismo hay publicados, y de grandes y reconocidos autores; pero bien sea por tratarse de obras extensísimas, no siempre al alcance de todos los que estudian (pues en algunas es hasta indispensable tener alguna noción de armonía), es el caso que se encuentran los alumnos confusos y sin saber cómo emprender un trabajo preparatorio mecánico, y esto mismo les hace desanimarse y van dejando pasar el tiempo sin efectuarlo [...]”<sup>511</sup>.

Los ejercicios propuestos trabajaban fundamentalmente la posición fija y la articulación de intervalos de sextas, séptimas y octavas en diferentes tonalidades. Con el estudio constante de los mismos se quería lograr fuerza en la articulación y elasticidad en la mano de los futuros pianistas. Pilar Fernández de la Mora aconsejaba que estos ejercicios se aplicasen a partir del tercer año de estudios, siendo dirigidos al principio por un profesor que vigilase la correcta posición de la mano. En el prólogo exponía varias indicaciones relativas a la adecuada posición y articulación de los dedos, que debían

<sup>511</sup> Fernández de la Mora, Pilar: *Una hora de mecanismo: ejercicios técnico diario para piano*, Madrid, Sociedad Didáctico Musical, [19--]

seguirse fielmente<sup>512</sup>; y recomendaba que después de finalizar el ejercicio, los alumnos completasen su preparación mecánica haciendo de diez a quince minutos de escalas y también de arpeggios.

Por último, queremos mencionar otras obras didácticas para piano españolas que José Tragó tenía en su biblioteca particular. A diferencia de las obras comentadas anteriormente, éstas no fueron realizadas por profesores del Conservatorio de Madrid, sino por docentes de otros centros musicales que remitían a Tragó sus trabajos pedagógicos para que los examinase y valorase. Uno de ellos es la obra del compositor zaragozano Antonio Pasamar titulada *Método especial de piano: por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle*<sup>513</sup>, publicado en 1884. Tragó tenía un ejemplar de este método en el que figuraba en la portada la dedicatorio manuscrita “Al reputado profesor de piano y notable concertista D. José Tragó. En testimonio de consideración a sus grandes dotes artísticas. El Autor”<sup>514</sup>. Este método pretendía simultanear el aprendizaje del solfeo con el del piano. El interés pedagógico de esta obra residía en que pretendía fomentar el aprendizaje musical a través de una metodología atractiva y adaptada a los intereses de un gran número de alumnos y diletantes de la época. Por esta razón, la concepción pedagógica de este método resultaba novedosa, pudiendo considerarlo como un precedente de algunos sistemas modernos de la enseñanza pianística. El autor expone las razones que le impulsaron a crear este método, en un prólogo dirigido a sus comprofesores:

---

<sup>512</sup> “Observaciones importantes.

1ª Los acordes acompañantes (redondas y blancas) han de quedar absolutamente tenidos, y sólo deberá articular el dedo que actúe.

2ª La articulación debe hacerse levantando el dedo lo más independientemente posible; el ataque debe hacerse siempre de cerca para sacar sonido grande.

3ª Los dedos, lo mismo para los acordes tenidos que para las notas que articulen, deben estar redondeados o arqueados (nunca estirados hacia el frente del piano), tocando con el vértice del dedo (casi la uña).

4ª Las sextas (compases números 13 y 14) se harán ligadísimas, sin el menor movimiento de la mano, sólo articulando mucho el cuarto y el quinto dedo.

5ª Obsérvese bien los acentos marcados.

6ª El ejercicio número 12 se hará articulando exageradamente (sin estirar los dedos), sin el menor agarrotamiento de la mano y muñeca, cuidando de que los brazos no se cansen”. Fernández de la Mora, Pilar: *Una hora de mecanismo...* Op. cit.

<sup>513</sup> Pasamar, Antonio: *Método especial de piano: por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle*, Madrid, (Calc. de S. Santamaría), [1884]

<sup>514</sup> Este ejemplar fue donado por José Tragó a la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid

“[...] En esos *procedimientos especiales* está basado este *método especial*, que contiene todo cuanto necesita saber un pianista aficionado, siendo por lo tanto muy útil para los que sepan solfeo, por que en él lo repasarán prácticamente en el piano; y necesario para los que no lo sepan, pues solfearán, por decirlo así, con los dedos, consiguiendo de esta manera desarrollar el mecanismo de la mano al mismo tiempo que aprenden todo lo concerniente al solfeo, [...] Al presentar este trabajo en una forma algún tanto nueva, no he pensado sobreponerlo a ninguno de los métodos publicados anteriormente; sólo me ha guiado el deseo de contribuir en lo posible a que muchos aficionados que están dotados de buenas disposiciones para la música, pero que a la vez tienen gran aversión al estudio del solfeo, puedan adquirir los conocimientos necesarios para estudiar el piano con algún aprovechamiento”<sup>515</sup>.

Otro aspecto que creemos interesante señalar del método de Antonio Pasamar, es la relación de obras pianísticas de otros autores que expone en la página final. Cree que estas composiciones son el complemento adecuado para los estudiantes de piano, una vez que hayan superado los ejercicios técnicos de su libro. A través de la mención de estas obras, Pasamar nos indica cuáles eran algunas de las partituras consideradas de interés pedagógico en la época. Entre ellas figuran obras didácticas de profesores de piano del Conservatorio de Madrid como Power, Compta y Zabalza, y varias de las composiciones que solían incluirse en los planes de enseñanza pianística del centro madrileño.

“[...] 1º Estudios de CLEMENTI: *Gradus ad Parnassum*, ordenados por COMPTA, 1<sup>er</sup> libro. Algunos estudios *característicos* de BERTINI, o *artísticos* de RAVINA. Dos o tres sonatas de MOZART.

2º Estudios de CLEMENTI: *Gradus ad Parnassum* ordenados por COMPTA, 2º libro. Estudios *especiales* para el desarrollo de la mano izquierda, de ZABALZA. Obras de FIELD, RIES, HUMMEL, o HERZ.

3º Doce estudios *artísticos* de POWER. Estudios de CHOPIN, op. 10 (del 1 al 6), obras de WEBER, MENDELSSOHN, BEETHOVEN Y BACH.

4º Cuatro estudios *característicos* de MOSCHELES. Estudios de CHOPIN op: 10 (del 7 al 12) obras de gran dificultad en todos los géneros. Simultaneando con cada uno de los anteriores grupos se practicarán *Fantasías, nocturnos, reveries, baladas, impromptus* y demás composiciones de autores modernos; debiendo ser de una dificultad adecuada a las facultades del discípulo”<sup>516</sup>.

Otro de los trabajos pedagógicos que Tragó tenía en su biblioteca particular era la obra de Salvador Roldán *Mecanismo del Piano: ejercicios diarios en todos los tonos mayores y menores seguidos de la colección de escalas y arpeggios*, publicada en Málaga en 1893, con texto bilingüe en castellano y francés. Esta obra presenta en su portada una dedicatoria impresa del autor a José Tragó. Con ella el autor expresaba su agradecimiento por la atención que había tenido Tragó al examinar y juzgar el valor pedagógico de la obra.

<sup>515</sup> Pasamar, Antonio: *Método especial de piano...* Op. cit., p. 1

<sup>516</sup> Pasamar, Antonio: *Método especial de piano...* Op. cit., p. 184



La presencia en las primeras páginas de este trabajo, de la opinión favorable de un intérprete y profesor de prestigio como Tragó, era un argumento de peso que acreditaba la calidad musical de la obra. Por este motivo, Salvador Roldán publica en la introducción a su método las siguientes palabras de admiración y agradecimiento hacia Tragó:

“Sr. D. José Tragó.

Muy señor mío y de mi consideración más distinguida; ya que ha tenido V. la bondad de juzgar con tanta benevolencia mi modesta obra, permítame V. que se la ofrezca, no sólo para el que esplendor de su preclaro nombre artístico eclipse los defectos de mi pobre trabajo, sino para darle a V. una pequeña muestra del agradecimiento y respeto que le profesa su más humilde servidor y admirador entusiasta.

Q.S.M.B. Salvador Roldán. Málaga 21 de Enero de 1893”<sup>517</sup>.

Previamente a este agradecimiento, Tragó había escrito una carta al autor en la que expresaba su opinión favorable sobre la obra, y le animaba a publicar su trabajo. Para Tragó, la obra de Roldán aportaba un trabajo de síntesis y clasificación de los ejercicios pianísticos novedoso, que no se encontraba en otras obras de contenido similar de la época.

<sup>517</sup> Roldán, Salvador: *Mecanismo del Piano. Ejercicios diarios en todos los tonos mayores y menores, seguidos de la colección completa de escalas y arpeggios*, Málaga, López y Pino, [1893], p. 3

“Sr. D. Salvador Roldán.

Muy señor mío y de toda mi consideración; recibí su atenta carta y con ella los ejercicios de su composición, que tuvo V. la bondad de enviarme.

Respecto de estos puedo decirle que estoy en todo conforme con la opinión y el consejo que dio a V. nuestro común amigo el malogrado Teobaldo Power. Es decir; creo, como él, que puede V., sin cuidado ninguno, y que *debe* V. publicarlos. Efectivamente, ha reducido V. todo lo más esencial del mecanismo a los límites más estrechos, que es lo que pretendía, y ha metodizado en un relativamente corto número de ejercicios, lo más importante del mecanismo de tocar el Piano. Existen, en efecto, buenas colecciones de estudios y ejercicios, pero no están lo suficientemente ordenados, clasificados, graduados, etc.

Repito a V., pues, que ha conseguido, en escaso terreno, presentar y ordenar lo más importante del mecanismo del Piano. Esta es mi humilde opinión, pero llana y sincera.

No tengo más que decirle, sino ofrecerme, muy gustosamente, como su más afmo. amigo y s. s., Q.S.M.B. José Tragó. Madrid, 19 de Enero de 1893”<sup>518</sup>.

La obra de Salvador Roldán seguía la siguiente estructura didáctica. En primer lugar, el autor presentaba unos ejercicios de dificultad técnica progresiva para ambas manos en todos los tonos. Con ellos se trabajaba la resolución de problemas de mecanismo como la interpretación de sucesiones de terceras o las notas tenidas. Esta serie de ejercicios comenzaba por cero alteraciones hasta seis sostenidos y terminaba en el orden inverso del ciclo de quintas, desde cinco bemoles hasta uno. A continuación, se presentaban ejercicios para el paso del pulgar y seguidamente de escalas y arpegios en diversas variedades, como las escalas en movimiento contrario, en terceras, o los arpegios sobre los acordes de séptima disminuida, de séptima de dominante y de séptima de segunda. Salvador Roldán explicaba en el prólogo a su obra, que consideraba conveniente escribir los ejercicios en todas las tonalidades, en lugar de poner un ejercicio de ejemplo y luego indicar que se transportase, tal como aparecía en otras obras didácticas. “Como creo de absoluta necesidad el transportar a todos los tonos los diferentes ejercicios de que esta obra consta, y la práctica me ha demostrado que no basta indicarlo así, los presento escritos en todos los tonos para mayor comodidad del profesor y del alumno”<sup>519</sup>. También mostraba la metodología que se debía emplear para el estudio de los ejercicios. Salvador Roldán proponía un disciplinado plan de trabajo que consistía en tocar diariamente los ejercicios en uno o más tonos, dependiendo del tiempo que pudiera dedicarse al estudio. Además, indicaba que cada una de las repeticiones escritas se interpretase de 25 a 30 veces, empezando con una velocidad moderada y aumentando gradualmente el tempo.

<sup>518</sup> Roldán, Salvador: *Mecanismo del Piano...* Op. cit., p. 3

<sup>519</sup> Roldán, Salvador: *Mecanismo del Piano...* Op. cit., p. 4

## 12.2. ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN *ESCUELA DE PIANO*.

La obra pedagógica de Tragó no se basa en la elaboración de obras propias como métodos y ejercicios técnicos, sino en la revisión y edición de obras didácticas de otros autores de referencia para la enseñanza del piano. En la *Escuela de piano*, Tragó centra su estudio solamente en las obras de seis autores: Bach, Bertini, Clementi, Cramer, Czerny y Dussek. Ofrece una selección de partituras ordenadas, digitadas y con las anotaciones que considera apropiadas. La mayoría de las partituras son estudios, a excepción de las sonatinas de Clementi y Dussek, y las invenciones, preludios y fugas de Bach. Es, por lo tanto, una obra de finalidad técnica cuyo objetivo es formar un mecanismo correcto en los pianistas.

Tragó ordena estas obras según su dificultad, y las clasifica dentro de un plan de estudios pianísticos de seis años de duración. Este plan de estudios debió estar vigente en el Conservatorio de Madrid durante varios años, ya que la colección *Escuela de piano* fue reeditada en varias ocasiones por editoriales españolas como Almagro, Casa Dotésio y Unión Musical Española. Los ejemplares más antiguos localizados datan de 1898, año en el que la editorial Almagro realizó la primera edición, y los más modernos de la década de 1920, pertenecientes a reediciones de Unión Musical Española. La vigencia que parecen haber tenido los libros de la *Escuela de Piano* en el plan de estudios del Conservatorio de Madrid, les establece como antecesores de los métodos de piano de la Sociedad Didáctico Musical, que han sido un apoyo para la formación de pianistas en España prácticamente hasta nuestros días.

En la contraportada de un libro de la *Escuela de Piano*, correspondiente a los estudios de Clementi *Gradus ad Parnasum vol. II*, se encuentra la relación de los volúmenes de *Escuela de Piano*, ordenados por cursos en un plan de estudios de seis años. El ejemplar al que hacemos referencia, es una reedición realizada por *Unión Musical Española* [ca. 1920] de la publicación original, impresa por Dotésio en 1906. La aparición de esta relación de obras de Tragó nos informa probablemente de algunas de las partituras que formaban parte del plan de estudios de piano en el Conservatorio de Madrid durante las primeras décadas del siglo XX.

## “ESTUDIOS

Ordenados, anotados y digitados por el eminente profesor D. José Tragó.

	PRIMER AÑO	N. P. Ptas.
<b>Bertini.</b> - Veinticinco estudios, op. 100.		3’-
<b>Clementi.</b> - Seis sonatinas, op. 36.		3’-
	SEGUNDO AÑO	
<b>Bertini.</b> - Veinticinco estudios, op.29.		3’-
<b>Czerny.</b> - Primer libro de estudios, op. 636.		2’50
<b>Dusseck.</b> - Seis sonatinas, op. 20.		3’-
	TERCER AÑO	
<b>Czerny.</b> - Segundo libro de estudios, op. 636.		2’50
	CUARTO AÑO	
<b>Bach.</b> - Ocho invenciones, a dos voces.		2’50
<b>Cramer.</b> - Primer libro de estudios.		3’50
<b>Czerny.</b> - Primer libro de estudios, op. 299.		2’50
	QUINTO AÑO	
<b>Bach.</b> - Seis fugas y preludios, a dos y tres voces.		3’50
<b>Clementi.</b> -Primer libro de <i>Gradus ad Parnassum</i> .		4’50
<b>Czerny.</b> - Segundo libro de estudios, op. 299.		2’50
	SEXTO AÑO	
<b>Bach.</b> - Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces.		3’50
<b>Clementi.</b> - Segundo libro de <i>Gradus ad Parnasum</i> .		4’50”

Al analizar los datos referentes a las ediciones de los 14 volúmenes que componen esta obra didáctica, observamos que 10 de ellos fueron publicados por primera vez en 1898, por la editorial Almagro y Compañía; mientras que otros cuatro fueron impresos en años posteriores. Los últimos ejemplares que se editaron de la colección fueron: el volumen primero de los estudios *Gradus ad Parnassum* de Clementi, publicado por Almagro y Compañía en 1899; el libro primero de *Fugas* de Johann Sebastián Bach, publicado por Almagro y Compañía en 1900; el volumen de *Ocho fugas y preludios a tres, cuatro y cinco voces*, editado por la Sociedad Anónima Casa Dotésio en 1903, y el volumen segundo de los estudios *Gradus ad Parnassum* de Clementi, publicado también por la Sociedad Anónima Casa Dotésio en 1906.

El orden de publicación de los volúmenes de la *Escuela de Piano*, indica que Tragó realizó en primer lugar las ediciones de las obras pianísticas correspondientes a los cuatro primeros cursos del plan de estudios de piano del Conservatorio de Madrid. Estas obras serían publicadas todas por la editorial Almagro y Compañía en 1898. En los años sucesivos, Tragó ampliaría la colección *Escuela de Piano*, con la edición de obras de



mayor dificultad técnica, correspondientes a los dos años siguientes del plan de estudios de piano (5º y 6º curso). Estos últimos volúmenes de *Escuela de Piano* fueron publicados por Almagro y Compañía y por la Sociedad Anónima Casa Dotésio, entidad a la que fueron transmitidos los fondos editoriales de la Casa Almagro.

La Sociedad Anónima Casa Dotésio reeditó la mayor parte de los volúmenes de la *Escuela de Piano* durante la primera década del siglo XX. En esta época la editorial se había establecido como una de las principales firmas editoriales españolas, siendo proveedora de música de la Casa Real y del Conservatorio de Madrid. Esta condición explica que la editorial realizase una nueva publicación de la *Escuela de Piano*, al ser una obra editada por un docente del centro con clara finalidad didáctica. La reedición de la Casa Dotésio favoreció extraordinariamente la difusión de la obra de Tragó, ya que a principios del siglo XX, la Casa Dotésio tenía junto con su sede principal en Madrid, sucursales y representaciones en once ciudades. Tres de las delegaciones comerciales se ubicaban en el extranjero (Londres, París y México); lo que nos permite pensar en una posible difusión internacional de la *Escuela de Piano*. Tras el fallecimiento de Louis Dotésio en 1915, la editorial cambió de denominación, constituyéndose en la Unión Musical Española<sup>520</sup>. La nueva sociedad realizó una reedición de algunos de los volúmenes de la *Escuela de Piano* en la segunda década del siglo XX. Las diversas ediciones de las que fue objeto la *Escuela de Piano*, demuestran que la obra didáctica del pianista madrileño tuvo un amplio marco geográfico de difusión durante las primeras décadas del siglo XX.

En la *Escuela de piano*, Tragó realiza los comentarios y anotaciones pertinentes sobre las partituras, la finalidad técnica específica de los diferentes estudios. También propone diferentes maneras de trabajar un pasaje de un estudio, anotando unos ejercicios al margen con los que el pianista llegará a solventar la dificultad que entraña. De hecho, hay estudios se editan repetidos, es decir, Tragó expone primeramente la manera original de escritura del estudio, y en otra partitura realiza una variación de éste con figuras y explicaciones que ayuden a la consecución de determinadas dificultades, como la ejecución de figuras de adorno.

---

<sup>520</sup> Gosálvez Lara, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, pp. 146-151

Si realizamos un análisis más detallado de los volúmenes componentes de la *Escuela de Piano*, observamos que Tragó elige como partituras de estudio varias composiciones de **Johann Sebastián Bach**, que pertenecen a la colección de *15 Invenciones a dos voces* y a los *Preludios y Fugas de El Clave Bien Temperado*.

El volumen de *Escuela de Piano* correspondiente a las *Invenciones de Bach* fue impreso por Almagro y Compañía en 1898. Su portada está ilustrada con una fotografía de José Tragó firmada por la tipografía Herres, que también aparece en otros volúmenes de la colección<sup>521</sup>.



Tragó escoge 8 de las 15 invenciones a dos voces (BWV 772-786) que Bach compuso para teclado. El compositor alemán había clasificado estas obras siguiendo el orden cromático de la escala de Do mayor a Si menor. Esta estructura obedece a fines pedagógicos y fue aplicada por Bach en otras composiciones para clave como *El clave bien temperado* y las quince *Sinfonías a tres voces*. El propio Bach escribió en uno de los manuscritos de las invenciones, una indicación a modo de prólogo, en la que hacía referencia al carácter didáctico de estas composiciones: “Honesto guía que enseñará a los que aman el clavecín, y especialmente a aquellos que desean instruirse en él, un método claro para llegar a tocar limpiamente a dos voces y, después de haber progresado, a ejecutar correctamente las tres partes obligadas”<sup>522</sup>.

<sup>521</sup> El ejemplar que reproducimos pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>522</sup> Citado en Tranchefort, François-René: *Guía de la música de piano y de clavecín*, Madrid, Taurus, 1990, p. 56

El orden en que Tragó presenta las partituras seleccionadas de las *Invenções a dos voces* de Bach es el siguiente: en primer lugar la edición de Tragó muestra la invención número 1 (BWV 772) en Do mayor, a continuación la 3 (BWV 774) en-Re-mayor, la 4 (BWV 775) en Re menor, la 5 (BWV 776) en Mi bemol mayor, la 6 (BWV 777) en Mi mayor, la 8 (BWV 779) en Fa mayor, la 10 (BWV 781) en Sol mayor y la 15 (BWV 786) en Si menor. Probablemente el criterio de selección que estableció Tragó para agrupar estas ocho invenciones de Bach en un mismo volumen, fue la similitud de dificultad técnica de las ocho partituras. Las invenciones revisadas por Tragó están incluidas en un libro correspondiente al cuarto curso de estudios pianísticos, lo que indica que la dificultad técnica es análoga entre ellas.

Tragó realiza una edición de las *Invenções a dos voces* de Bach que no se ajusta a los criterios que siguen las ediciones modernas de la música antigua. El pianista subordina diversos aspectos editoriales a la finalidad pedagógica de la publicación. Por este motivo, Tragó no tiene en consideración algunas de las indicaciones que figuran en ediciones modernas de música antigua elaboradas con rigor científico. En el volumen de *Escuela de Piano* correspondiente a las *Invenções a dos voces* de Bach, no aparecen elementos como citas a las fuentes del texto, o algún comentario editorial en el que se presenten datos sobre la obra y su edición. Debemos tener en cuenta que Tragó elaboró esta edición de la obra de Bach a finales del siglo XIX, y que en esta época muchas de las publicaciones musicales no dedicaban especial atención hacia fuentes importantes para la investigación musicológica, como los manuscritos originales del compositor. La preocupación por el respeto a la obra original comenzó a aplicarse en las ediciones de finales del siglo XIX, en la década de 1890, cuando la Academia de Artes de Berlín publicó una serie de “Urtexts”, (textos originales) de obras para teclado de J. S. Bach, Mozart, Beethoven y Chopin. En ellas se tenía presente el texto del compositor como aparecía en el autógrafo del compositor o en las primeras ediciones.

Antes de la aparición de las partituras Urtexts, fue habitual en el siglo XIX que las editoriales encargaran a un famoso virtuoso o profesor de piano, la edición de la partitura. Carl Czerny fue uno de los intérpretes prestigiosos de la época que realizaron esta tarea. En 1837 la firma Peters le encargó una edición de las obras completas para clave de Bach. Czerny realizó la edición de las *Invenções*, pero siguiendo quizás las convenciones de la época, añadió marcas de fraseo, dinámica y digitación ajenas a la

partitura original. Las anotaciones de Czerny se confunden con las originales de Bach ya que la edición no muestra un formato diferenciado para los signos originales y las grafías añadidas.

Al realizar un estudio comparativo entre la edición de las *Inventiones a dos voces* de Tragó y otras publicaciones de la misma obra, observamos que Tragó toma como referencia la edición revisada por Czerny, Griepenkerl y Ruthardt publicada por la editorial Peters<sup>523</sup>. La edición de Tragó se aleja visiblemente las ediciones Urtext que tratan de transcribir fielmente el manuscrito original de Bach. Quizás, la preferencia de Tragó hacia la edición de Czerny se debió a que esta obra había sido una de las publicaciones de referencia para los pianistas durante gran parte del siglo XIX; mientras que la trayectoria editorial de las ediciones Urtext acababa de comenzar en la época en la que se publicó la colección *Escuela de Piano*.

En el prólogo de la publicación realizada por la editorial Peters se hace mención a los tres manuscritos originales en los que los editores habían localizado las partituras de las *Inventiones* de Bach. Uno de ellos se encontraba en el “Pequeño libro de clavecín de W. F. Bach” escrito en Köthen en 1720, el segundo en Berlín; y el tercero, que fue objeto de diversas revisiones, había pertenecido en un primer momento a Carl Philipp Emanuel Bach y posteriormente a Spohr. En el prefacio también se menciona la colaboración de Hauptmann en la publicación, quien según la nota editorial, habría basado su trabajo crítico en el estudio del tercer manuscrito<sup>524</sup>.

Si realizamos un análisis más detallado de la edición de Tragó de las *Inventiones* de Bach, observamos que Tragó toma como modelo el tempo, la digitación y las notas de adorno que figuran en la edición de Czerny. Tragó indica en su edición los mismos términos de tempo e indicaciones metronómicas que había utilizado Czerny para las invenciones. La presencia de estos indicadores de tempo parece responder por una parte a las convenciones editoriales de la época, y por otra a una finalidad pedagógica, ya que podían orientar a los estudiantes de las obras de Bach sobre la velocidad de su ejecución. Sin embargo, estas indicaciones de tempo y dinámicas propuestas por Czerny son más

---

<sup>523</sup> Bach, Johann Sebastián: *Klavierwerke: Inventionen; herausgegeben von Czerny, Griepenkerl und Adolf Ruthardt. Nev revidirte ausg.*, C. F. Peters, Leipzig, [s.a.].

<sup>524</sup> Bach, Johann Sebastián: *Klavierwerke: Inventionen...* Op. cit., p. 2.

bien el reflejo de las convenciones interpretativas de la época romántica. En las ediciones modernas que transcriben fielmente las partituras originales de Bach, no aparece ninguna indicación de tempo, dinámica ni de fraseo, ya que el compositor no lo había indicado en su partitura. Dentro de las indicaciones dinámicas y de articulación añadidas por Czerny a las *Invenções* de Bach, y que reproduce Tragó en su edición figuran reguladores, términos de matices y otros vocablos que indican una variación gradual de la intensidad o de la velocidad, como *crescendo*, *diminuendo*, o el término *ritardando* que suele emplearse en los compases finales de estas partituras. La concepción de la dinámica que muestran las ediciones de Czerny y de Tragó, refleja el influjo de la mentalidad interpretativa romántica, tendente a acentuar los cambios dinámicos y a utilizar un tempo *rubato* más marcado. A diferencia de estas ediciones decimonónicas, las ediciones *Urtext* no indican estos cambios dinámicos, aunque es probable que en época de Bach, se interpretaran estas piezas con ciertas variaciones en la agógica y en la intensidad, si se ejecutaban con clavicordio. Estas ediciones emplean un criterio editorial más respetuoso con las fuentes originales, y dejan que el intérprete sea quien establezca los parámetros para la ejecución del tempo. La ausencia de indicaciones de dinámica obliga al intérprete a tener en cuenta aspectos de la música como la textura, la ornamentación, el movimiento imperante en la música, así como el tipo de música que se va interpretar y el instrumento para que fue concebida o con el que se va a realizar la ejecución. El análisis de estas cuestiones necesita cierta formación y experiencia del intérprete. Quizás, esta fue una de las razones por las que Tragó incluyó las indicaciones dinámicas de Czerny en su obra. De esta manera, proporcionaba a sus alumnos un criterio estable sobre la cuestión.

El propio Czerny escribe en el prólogo a la edición del Clave Bien Temperado de Bach publicado por Peters, cuáles habían sido los criterios que había empleado para indicar el tiempo y la expresión. Entre ellos menciona el carácter de cada composición y su larga experiencia en la docencia pianística. Además, Czerny cree transmitir con estas indicaciones la manera en que recuerda que su maestro Beethoven interpretaba las fugas de esta obra. No obstante, debemos mostrar cierta cautela ante esta última afirmación, ya que si bien es cierto que Czerny fue alumno de Beethoven, empezó a recibir clases del músico alemán cuando apenas contaba 10 años, y durante un breve periodo de tres años, desde 1800 hasta 1803. Czerny también explica que los tiempos rápidos que propone están pensados para ser ejecutados en el teclado de un piano, por lo que si las obras se tocan en un órgano su interpretación deberá ser más lenta.

“[...] Pour déterminer le temps et l’expression de chaque morceau je me suis basé :

1° Sur le vrai caractère de chaque composition.

2° Sur la manière encore bien présente à ma mémoire, dont Beethoven jouait ces fugues.

3° Sur l’expérience que pendant 30 années de professorat j’ai acquise á l’égard de cet ouvrage, sur lequel j’ai fait les recherches les plus zélées.

Il va sans dire que les morceaux d’un tempo rapide n’ont été écrits qu’en vue du piano. Si l’on veut toutefois les exécuter á l’orgue, le tempo devra être beaucoup plus lent.

En fin nos ferons observer á ceux qui n’ont pas de métronome a leur disposition, que l’allegro était beaucoup plus lent á l’époque de Bach que de nos jours.

Carl Czerny”<sup>525</sup>.

Otro elemento expresivo empleado por Czerny, que Tragó reproduce en su edición, son las ligaduras de fraseo. Tragó indica un fraseo más exhaustivo que el pianista alemán, ya que añade nuevas indicaciones de fraseo que complementan a las de Czerny. Tragó también indica de manera muy pormenorizada la digitación. Ésta se basa en la anotada por Czerny para la edición Peters, en la que aparecen digitadas algunas notas ubicadas en pasajes significativos de la partitura. Tragó mantiene sin variación la digitación de Czerny, y la completa de manera quizás excesivamente minuciosa, digitando todas las notas de la partitura. Aunque el criterio predominante en las ediciones musicales es facilitar la lectura de la partitura, anotando las características esenciales de la digitación, como los cambios de posición de la mano, y omitiendo lo que sea obvio; creemos que la exhaustiva digitación anotada por Tragó obedece a fines pedagógicos. Las digitaciones escritas por Tragó indican incluso los dedos que se deben utilizar en la ejecución de los adornos, para los que propone en ocasiones varias opciones de digitación. La digitación empleada por Tragó mantiene una posición bastante estática de la mano, que intenta tocar el máximo número de notas sin que se produzca un desplazamiento de la mano. Sin embargo, este tipo de digitación puede perjudicar la articulación del fraseo, que a veces resulta más clara cuando se producen desplazamientos de la mano.

---

<sup>525</sup> “[...] Para determinar el tiempo y la expresión de cada obra me he basado:

1° En el verdadero carácter de cada composición.

2° En la manera todavía muy presente en mi memoria, en la que Beethoven tocaba estas fugas.

3° En la experiencia que durante 30 años de profesorado adquirí con respecto a esta obra, sobre la cual hice las investigaciones más exhaustivas.

Es evidente que los fragmentos de tempo rápido han sido escritos sólo con vistas al piano.

Si se quiere no obstante ejecutarlos al órgano, el tiempo deberá ser mucho más lento.

Finalmente haremos observar a los que no tienen metrónomo a su disposición, que el allegro era mucho más lento en la época de Bach que en nuestros días. Carl Czerny”. *Das wohltemperierte klavier von Joh. Seb. Bach, revidiert und mit fingersatz versehen von Carl Czerny*, Peters, Leipzig, [s.a.], p. 3

Respecto a la notación empleada para las notas de adorno en las *Invenções* de Bach, Tragó prescinde en su edición de los signos que corresponden a este tipo de adornos y los sustituye por los valores equivalentes en notas reales. Tragó incorpora al texto de la partitura la resolución que considera correcta de estos adornos, probablemente con el fin de esclarecer las dudas sobre la ejecución de los mismos que podían surgir a los estudiantes de piano. Debemos tener presente que la edición de las *Invenções* de Bach realizada por Tragó está precedida de una introducción teórica sobre las figuras de adorno dedicada “*A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*”<sup>526</sup>, que también se editó como prólogo de los otros volúmenes de la Escuela de Piano en los que se encuentran las fugas de Bach. Tragó remite en ocasiones al lector a esta introducción con el fin de mostrarle algunas de las posibles formas de ejecutar los adornos de las partituras de las *Invenções*.

La supresión de los signos de adorno en la edición de las *Invenções* de la *Escuela de Piano* se diferencia bastante de los criterios de las publicaciones actuales. Las ediciones modernas señalan las alteraciones significativas del texto realizadas editorialmente de manera tipográfica, o bien imprimiéndolas por encima o por debajo del pentagrama o en el pie de página. Tragó no realiza ninguna distinción entre el texto original y sus indicaciones editoriales. En ocasiones utiliza notas al pie de página en las que propone otras maneras de interpretar los adornos que a su modo de ver también son correctas, reservando para la forma intercalada en la partitura la que él considera más conveniente. El criterio que suele utilizar generalmente es el de incluir en el texto de la partitura los adornos que resuelven empezando por la nota superior y que presentan una igualdad rítmica entre las notas que lo componen. En las notas a pie de página muestra otras resoluciones de los adornos que suelen empezar por la nota inferior y que utilizan fórmulas rítmicas más irregulares.

Tragó presenta las resoluciones de los adornos que aparecen en la edición de Czerny para Peters. Algunos de los adornos de la edición de Czerny están escritos de diferente manera en las ediciones contemporáneas o incluso han sido suprimidos. Un ejemplo de la diferencia entre las ediciones podemos observarlo en las dos tremas que aparecen en los dos primeros compases de la *Invención en Do mayor*, BWV 772. En la

---

<sup>526</sup> Tragó, José: *A los Profesores y Alumnos de la Enseñanza del Piano*, Madrid, Almagro y Compañía, [ca. 1900]. Ver capítulo 11. Análisis de la obra teórica de Tragó.

edición de Czerny aparecen representadas por el signo que indica que la trema debe ser adornada por la nota inferior, y es así como las escribe Tragó en su edición. Por el contrario, en la reedición que la editorial Dover hace basándose en la antigua edición de C.F. Becker de 1853 para la Bach-Gesellschaft, los signos de trema utilizados en el mismo pasaje indican que la trema debe adornarse con la nota superior.

Edición de Czerny<sup>527</sup>

### 15 Inventions à 2 voix.

Allegro. (♩=120.)

Edición de Tragó<sup>528</sup>

### INVENCIONES

Bach

Allegro. (♩=120.)

Edición Bach-Gesellschaft (reedición Dover)<sup>529</sup>

### Inventio 1.

<sup>527</sup> Bach, Johann Sebastian: *Klavierwerke: Inventionen; herausgegeben von Czerny, Griepenkerl und Adolf Ruthardt. Neu revidierte ausg.*, C. F. Peters, Leipzig, [s.a.], p. 2

<sup>528</sup> Bach, Johann Sebastian: *Invenciones. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 2

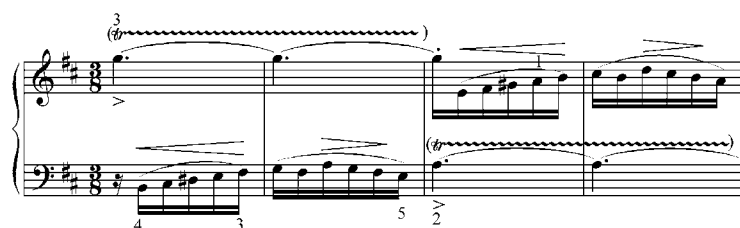
<sup>529</sup> Bach, Johann Sebastián: *Keyboard Music. The Bach-Gesellschaft Edition*, New York, Dover Publications, 1970, p. 271.

La edición Bach-Gesellschaft se fundó en 1850 en Leipzig con el propósito de publicar las obras del compositor sin indicaciones editoriales. El volumen correspondiente a las invenciones fue editado por C. F. Becker en 1853.

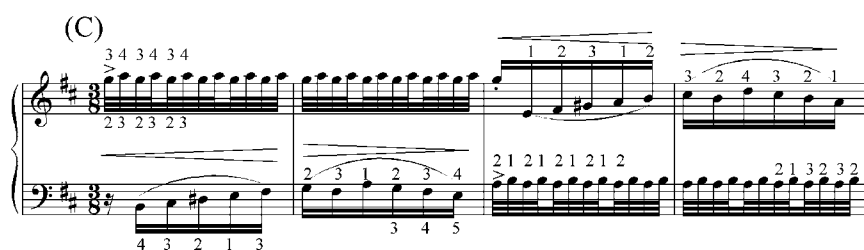


En otras ocasiones, Tragó explica varias formas de ejecutar adornos que aparecen en la edición de Czerny, pero que en las ediciones actuales se han eliminado. Este es por ejemplo el caso de los compases 26 al 29 de la *Invencción en Re mayor*, BWV 774, que en la edición de Czerny están adornados por dos trinos, mientras que en las ediciones actuales se han suprimido. Tragó, siguiendo la edición de Czerny, presenta dos maneras de interpretar estos trinos que adornan notas ligadas. Escribe en el texto de la partitura la manera de ornamentar que le parece más adecuada, en la que el trino comienza por la nota principal y se adorna con la nota superior formando grupos de cuatro valores iguales. En esta manera de ornamentación el acento recae en la nota principal que está en primer lugar. En una nota a pie de página Tragó indica una segunda opción de realizar este trino, que en su opinión logra conservar el carácter de nota ligada. Esta forma presenta un esquema rítmico más irregular que comienza el trino por la nota principal y toma inmediatamente la nota superior como parte fuerte.

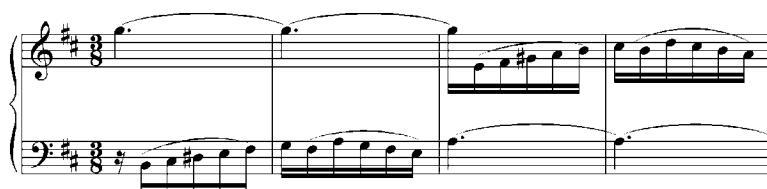
Edición Czerny<sup>530</sup>



Edición Tragó<sup>531</sup>



Edición Bach-Gesellschaft (reedición Dover)<sup>532</sup>.



<sup>530</sup> Bach, Johann Sebastian: *Klavierwerke: Inventionen; herausgegeben von Czerny...* Op. cit., p. 8

<sup>531</sup> Bach, Johann Sebastian: *Inventiones. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó*, Op. cit., p.6

<sup>532</sup> Bach, Johann Sebastián: *Keyboard Music. The Bach-Gesellschaft Edition...* Op. cit., p. 274

En la colección Escuela de Piano figuran otras obras de Juan Sebastián Bach como los Preludios y Fugas del *Clave bien temperado*. Tragó realiza una nueva edición de varios preludios y fugas que reúne en dos volúmenes. El primero de ellos fue editado por Almagro y Compañía en 1900, y reeditado posteriormente por la Sociedad Anónima Casa Dotésio. Para la confección del primer volumen, Tragó selecciona seis preludios y sus correspondientes fugas pertenecientes a los libros primero y segundo del *Clave bien temperado*. Las fugas de este volumen se caracterizan por su escritura a tres voces, excepto la fuga que inicia el volumen, que está escrita a dos.

El segundo volumen fue publicado en 1903. Alberga una selección de ocho fugas y preludios del libro primero del *Clave bien temperado*, escritos a tres cuatro y cinco voces. Las obras que conforman este volumen presentan mayores dificultades interpretativas, debido entre otros factores a la mayor complejidad de su escritura polifónica. Por este motivo, Tragó clasifica las obras incluidas en el primer libro de fugas dentro del programa del quinto año de estudios pianísticos, y el segundo libro en un nivel superior, correspondiente al sexto año.

El segundo libro de fugas fue publicado nuevamente por la Unión Musical Española. Aunque dicha edición no nos proporciona los datos suficientes para fechar la obra con exactitud, las direcciones de las sucursales de la editorial que figuran en la portada del ejemplar localizado, nos indican que la reimpresión del segundo volumen de fugas se realizó aproximadamente en 1920<sup>533</sup>. Otra de las características que debemos mencionar sobre la edición de los dos volúmenes de fugas de Bach, es que también están precedidos del anexo teórico sobre las figuras de adorno.

Debemos mencionar la obra de Manuel Mendizábal *Introducción al Clavecín bien tempéré de Bach*, como una publicación precedente a la edición realizada por Tragó sobre la obra de Bach para la colección *Escuela de Piano*. La obra de Mendizábal data de 1879, y probablemente fue adoptada como libro de texto en el conservatorio, ya que Mendizábal había sido profesor del centro desde 1857 hasta 1896.

---

<sup>533</sup> En la portada de este ejemplar se mencionan las sucursales de Madrid, Bilbao, Barcelona, Valencia, Santander, Alicante y París. La mención de estas sucursales y la omisión de otras de editorial Unión Musical Española nos hacen deducir que el libro se reimprimió alrededor de 1920. Para consultar la catalogación de los domicilios de la editorial Dotésio-Unión Musical Española hemos examinado el libro de Gosálvez Lara, Carlos José y Acker, Yolanda: *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000, p. [27]

En el primer libro de fugas del *Clave bien temperado* editado por Tragó se publican las partituras de Bach en el siguiente orden: Preludio y fuga nº 10 del primer volumen (BWV 855), preludeio y fuga nº 2 del primer volumen (BWV 847), preludeio y fuga nº 1 del segundo volumen (BWV 870), preludeio y fuga nº 11 del primer volumen (BWV 856), preludeio y fuga nº 15 del segundo volumen (BWV 884), y preludeio 21 del volumen primero (BWV 866), junto con la fuga 21 del volumen segundo (BWV 890).

Al analizar las obras del volumen primero, observamos que todas ellas están escritas en tonalidades con pocas alteraciones, característica que facilita su interpretación. Las tonalidades de los preludeios y fugas seleccionados son según el orden de aparición: Mi menor, Do menor, Do mayor, Fa mayor, Sol mayor y Si bemol mayor. Hay que reseñar que Tragó combina en último lugar el preludeio en Si bemol mayor del libro primero, con la fuga en la misma tonalidad correspondiente al segundo volumen. Probablemente Tragó seleccionó estas partituras con el fin de presentar en su edición obras del mismo nivel de dificultad técnica, ya que el preludeio del libro primero contiene una dificultad interpretativa menor que el preludeio del libro segundo, y la fuga del libro primero parece entrañar mayores problemas de ejecución que la del libro segundo.

Hemos localizado tres ejemplares del primer libro de fugas de la colección *Escuela de Piano*. El más antiguo de ellos fue publicado por Almagro y Compañía en 1900 y pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Este ejemplar contiene anotaciones manuscritas de Tragó referentes a la digitación de algunos pasajes. Otras de estas anotaciones recuerdan al intérprete la ejecución de algunas notas alteradas, subrayan la aparición de elementos temáticos en la fuga, indican la manera en que se deben emplear algunos recursos dinámicos, y explican la ejecución correcta de las notas de adorno. Es probable que el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional haya pertenecido a alguno de los alumnos del pianista, y por este motivo contenga numerosas anotaciones de Tragó.

Los otros dos ejemplares del primer libro de fugas pertenecen a la reedición que a principios del siglo XX publicó la Sociedad Anónima Casa Dotésio, basada en la impresión original de Almagro. Ambos libros se localizaron en el domicilio particular del pianista, y en ellos se encuentran anotaciones de Tragó que corrigen algunos errores de imprenta como omisiones de signos de alteración, cambios de algunas notas y

digitaciones. Estas anotaciones nos indican que Tragó revisó la edición que se realizó del volumen de *Escuela de Piano*, aunque parece que estos errores no fueron subsanados en una nueva edición, ni tampoco en una nota editorial anexa al volumen de fugas de Bach que mencionara la *fe de erratas*. En estos dos ejemplares encontramos también anotaciones que recuerdan al intérprete la ejecución de alteraciones, o seleccionan la digitación más adecuada de las opciones propuestas en la partitura. Deducimos de estas observaciones, que posiblemente Tragó utilizase los ejemplares de su edición como partituras de estudio.

Al igual que en la edición de las Invenções de Bach, Tragó toma como base para los dos libros de preludios y fugas de Bach, la edición que Czerny realizó del *Clave Bien Temperado*. La edición de Tragó sigue con bastante fidelidad la del pianista austriaco, si bien añade algunas indicaciones de dinámica e introduce algunas modificaciones en la digitación. La edición de Tragó reproduce en su mayor parte la digitación propuesta por Czerny, al igual que había hecho en la edición de las *Invenções*. Sin embargo, la digitación de Tragó en los *Preludios y Fugas* de Bach es menos exhaustiva que la de las *Invenções*. En la edición de estas últimas, Tragó completaba la digitación de Czerny indicando la digitación de casi todas las notas de la partitura; pero en las invenciones la digitaciones aparecen sólo en las notas más significativas, debido quizás a que estas obras estaban dirigidas a alumnos con un nivel de estudios superior.

Otros de los elementos que Tragó reproduce de la edición de Czerny en su selección de *Preludios y Fugas* de Bach, son las indicaciones de fraseo, de dinámica y los adornos. Tragó sigue fielmente los signos de adorno de la edición de Czerny, pero al igual que en el volumen de las *Invenções*, omite las grafías indicativas de los adornos y los representa con el valor equivalente en notas reales. En ocasiones, Tragó propone en las notas a pie de página alternativas para la ejecución de los adornos que facilitan su interpretación. Este es el caso del compás 26 de la *Fuga a tres voces* número 21 del segundo volumen (BWV 890). Tragó plantea dos alternativas para la ejecución de un trino en la mano izquierda. Escribe en el texto de la partitura la opción de mayor dificultad que utiliza un mayor número de notas para la ejecución del trino, y presenta en el pie de página una opción más sencilla que reduce el número de notas y las ajusta al ritmo de la mano derecha. Sin embargo, la problemática que puede presentar para el pianista la ejecución de este trino en la mano izquierda que aparece en la edición de

Czerny, se disipa al consultar la edición *Urtext* de las obras de Bach. En esta última el adorno no aparece representado como un trino sino como un mordente que implica una ejecución del adorno más breve.

Edición de Tragó. Partitura principal.

Edición de Czerny<sup>535</sup>.

Edición de Tragó. Nota a pie de página<sup>534</sup>.

Edición *Urtext*<sup>536</sup>.

Una situación parecida se produce en otras de las partituras del primer libro de *Fugas de Escuela de Piano*, en las que Tragó indica la ejecución de trinos que no aparecen en las ediciones *Urtext* posteriores. En el ejemplar editado por Almagro y Compañía aparece en el compás 28 de la *Fuga a tres* número 11 del volumen primero (BWV 856) una indicación manuscrita de Tragó, que advierte de la dificultad interpretativa de un trino en la mano derecha, y sugiere la ralentización de la velocidad de ejecución en este pasaje. En la edición de Czerny este compás se encuentra adornado por un trino, mientras que la edición *Urtext* transcribe el adorno escrito por Bach como un mordente.

<sup>534</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Almagro y Compañía, [1900], p. 39

<sup>535</sup> Bach, Johann Sebastian: *The Well Tempered Clavichord. 48 Preludes and Fugues, edited and revised by Carl Czerny*, London, Augener's Edition, [s.a.], p. 230

<sup>536</sup> Bach, Johann Sebastian: *El Clave bien Temperado II. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard. Digitación de Detlef Kraus, "Wiener URTEXT Edition"*, Madrid, Real Musical, 2002, p. 124

27

Fuga 11, vol I, cc. 21-30. Edición de Tragó<sup>537</sup>.

Fuga 11, vol I, c. 28. Edición de Czerny<sup>538</sup>.

Fuga 11, vol I, c. 28. Edición Urtext<sup>539</sup>.

También observamos la misma casuística en el compás 61 de la *Fuga a tres voces* número 15 del volumen segundo (BWV 884). La edición de Tragó presenta un trino en la mano izquierda escrito con sus notas reales. Para facilitar la lectura de este pasaje, Tragó llega incluso a modificar la situación de algunas notas de la partitura. Traslada al pentagrama superior de clave de-Sol-las notas que debe tocar la mano derecha y que en otras ediciones se encuentran en el pentagrama inferior escritas en clave de-Fa-en cuarta. Tragó transcribe este adorno siguiendo las pautas ornamentales de la edición de Czerny, que utiliza el signo de trino (*tr*). Por su parte, la edición Urtext emplea en este pasaje un signo de trino que guarda un mayor parecido gráfico con los signos de adorno originales de Bach.

<sup>537</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 27

<sup>538</sup> Bach, Johann Sebastian: *Das Wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach, revidiert und mit fingersatzversehen von Carl Czerny*, Leipzig, C. F. Peters, [s. a.], p. 54

<sup>539</sup> Bach, Johann Sebastian: *El Clave bien Temperado I. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard. Digitación de Detlef Kraus, "Wiener URTEXT Edition"*, Madrid, Real Musical, 1988, p. 54

Compases 59-62. Fuga 15 vol. II. Edición de Tragó. \* Digitaciones manuscritas de Tragó para indicar el “resbalado” del pulgar desde la tecla superior (Do #) a la inferior (Re)<sup>540</sup>.

Compases 59-62. Fuga 15 vol. II. Edición Czerny<sup>541</sup>.

Compases 59-62. Fuga 15 vol. II. Edición Urtext<sup>542</sup>.

Al comienzo de cada uno de los Preludios y Fugas seleccionados por Tragó aparecen términos de tempo e indicaciones metronómicas, basadas en las que Czerny propone en su edición. Tragó mantiene los términos de tempo de Czerny, pero introduce varios cambios en las indicaciones metronómicas. Modifica la mayoría de las indicaciones metronómicas de Czerny, ralentizando la velocidad de ejecución. Propone un leve descenso de la velocidad que facilita la ejecución de las obras, y que no supone una gran modificación en la concepción interpretativa propuesta por Czerny. En nuestra opinión, las indicaciones de Czerny resultan excesivamente rápidas para pianistas poco experimentados, mientras que las de Tragó son más asequibles.

<sup>540</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 34

<sup>541</sup> Bach, Johann Sebastian: *The Well Tempered Clavichord...* Op. cit., p. 197

<sup>542</sup> Bach, Johann Sebastian: *El Clave bien Temperado II. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard. Digitación de Detlef Kraus, “Wiener URTEXT Edition”, Madrid, Real Musical, 2002, p. 89*

INDICACIONES DE TEMPO			
		CZERNY	TRAGÓ
I	Preludio nº 10, vol. 1	Allegro molto moderato ♩ = 84	Allegro molto moderato ♩ = 84
	Fuga nº 10, vol. 1	Allegro ♩ = 126	Allegro ♩ = 108
II	Preludio nº 2, vol. 1	Allegro vivace ♩ = 144	Allegro vivace ♩ = 132
	Fuga nº 2, vol. 1	Allegretto moderato ♩ = 80	Allegretto moderato ♩ = 76
III	Preludio nº 1, vol. 2	Andante sostenuto ♩ = 108	Andante sostenuto ♩ = 108
	Fuga nº 1, vol. 2	Allegro moderato ♩ = 120	Allegro moderato ♩ = 100
IV	Preludio nº 11, vol. 1	Vivace ♩ = 88	Vivace ♩ = 72
	Fuga nº 11, vol. 1	Allegretto ♩ = 66	Allegretto ♩ = 46
V	Preludio nº 15, vol. 2	Allegro vivace ♩ = 132	Allegro vivace ♩ = 120
	Fuga nº 15, vol. 2	Allegretto vivace ♩ = 76	Allegretto vivace ♩ = 52
VI	Preludio nº 21, vol. 1	Vivace ♩ = 84	Vivace ♩ = 69
	Fuga nº 21, vol. 2	Allegretto vivace ♩ = 108	Allegretto vivace ♩ = 108

Tragó propone en la edición de las obras de Bach una ejecución de la dinámica bastante similar a la de Czerny. Emplea no solamente los mismos términos de tempo que Czerny, sino también otros elementos relacionados con la dinámica como matices, articulaciones y fraseos. Las indicaciones manuscritas de Tragó, completan nuestra información sobre el uso de elementos dinámicos que proponía el pianista en las interpretaciones de obras de Bach. En varias de las obras, observamos que Tragó anota en los compases finales cambios dinámicos que no estaban impresos en la edición. Estas anotaciones manuscritas indican que Tragó parecía utilizar con asiduidad la ejecución de *ritardandos* y *diminuendos* en los compases finales de los preludios y fugas de Bach. Este gusto por utilizar contrastes y profusión de elementos dinámicos en la ejecución de las obras de Bach, acerca más la pedagogía pianística de Tragó a las convenciones interpretativas del romanticismo decimonónico, que hacia las escuelas pianísticas del siglo XX.

En el siguiente ejemplo, Tragó indica la ejecución de un *fortissimo*, un *ritardando*, el arpegiado del acorde final y la mayorización de la cadencia final, que no aparecen en la



edición de Czerny. Curiosamente, la arpegiación y mayorización de este acorde sí se indican en la edición Urtext.

También así (a)

A. v. C.º 8790.

Fuga X. vol I. Compases 39-42. Edición de Tragó<sup>543</sup>.

Fuga X. vol. I. Compases 39-42. Edición Urtext<sup>544</sup>.

Otro de los elementos de articulación que Tragó suele señalar en sus anotaciones manuscritas son las notas que el intérprete debe mantener tenidas y las que debe destacar. Para indicar su ejecución Tragó escribe las letras *ten* encima o debajo de las notas que se deben mantener, mientras que para advertir sobre la ejecución de notas destacadas utiliza el signo del acento musical. Las anotaciones de notas tenidas y acentuadas suelen aparecer en las fugas, ya que estas obras tienen una estructura polifónica que el intérprete debe respetar, mediante una digitación que permita ejecutar cada parte independientemente.

En el volumen del primer libro de Fugas de la *Escuela de Piano* localizado en la Biblioteca Nacional, encontramos dos fugas con interesantes anotaciones manuscritas de Tragó. En estas partituras Tragó señala notas tenidas y destacadas, así como la entrada de los diversos temas melódicos de la fuga en las diferentes voces de la composición. Una de estas fugas es la número dos del primer volumen en Do menor (BWV 847). Tragó

<sup>543</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [19--], p. 7*

<sup>544</sup> Bach, Johann Sebastián: *El Clave bien Temperado I. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard...* Op. cit., p. 51

señala en ella alguna de las notas que el intérprete debe mantener y destacar. En las notas acentuadas, Tragó sigue las indicaciones de articulación propuestas por Czerny. Enfatiza la ejecución de algunas de las notas que tanto en la edición de Czerny como en la suya propia aparecen acentuadas. Tragó señala también con un trazo continuo de lápiz, la aparición de diversos temas de la fuga. Podemos apreciar en los primeros compases de la partitura de esta fuga cómo Tragó señala la entrada de la respuesta (segundo sistema), y la aparición del sujeto en la voz grave (cuarto sistema).

12

**II**  
FUGA A TRES VOCES.

II 4-1 Vol. 1<sup>o</sup>

All<sup>o</sup> moderato. (♩ = 70)

**pp** staccato.

A. C. 8790.

Fragmento de la Fuga en *Do menor* n° 2, vol. 1 (BWV 847)<sup>545</sup>.

También observamos indicaciones parecidas en la *Fuga a tres voces* número 15 del volumen segundo en *Sol mayor* (BWV 884). Las anotaciones de Tragó destacan la presentación del contrasujeto (segundo sistema) y del sujeto en la voz inferior (tercer y cuarto sistemas).

<sup>545</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Madrid, Almagro y Compañía, [1900], p. 12*



Fragmento de la Fuga en-Sol-mayor nº 15, vol. 2 (BWV 884)<sup>546</sup>.

Los ejemplares del libro primero de fugas de Bach de la colección *Escuela de Piano* contienen correcciones manuscritas de Tragó sobre algunos errores editoriales. Algunas de ellas hacen referencia a confusiones en la digitación como en el siguiente pasaje de la *Fuga a dos voces* número 10 del volumen primero (BWV 855). En el compás 22 se aprecia que Tragó corrige la digitación impresa en la mano izquierda por otra que proporcione una ejecución más factible. Al observar las dos digitaciones superpuestas de este compás, nos damos cuenta de que simplemente se trata de un pequeño error en el orden de impresión de los dígitos, escribiéndose 2-4 en lugar de 4-2. En estos compases aparecen manuscritos dos sostenidos, cuya finalidad es la de recordar al intérprete su ejecución.

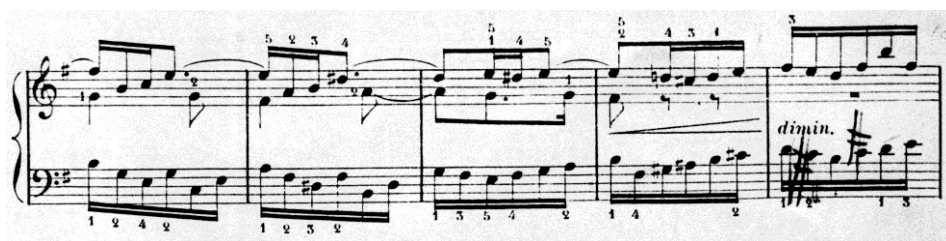


Fuga nº 10. vol. 1. Compases 21-23<sup>547</sup>.

<sup>546</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano...* Op. cit., p. 32

<sup>547</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [19--], p. 6*

En los ejemplares localizados del primer libro de fugas encontramos varias anotaciones referentes a alteraciones de recuerdo. Ello nos indica que Tragó escribía habitualmente este tipo de alteraciones, ya que al no ser necesarias no aparecían impresas en las ediciones. Sin embargo, en otros pasajes del primer libro de fugas, Tragó escribe alteraciones cuya impresión se ha omitido y que constituyen un error editorial. Este es el caso por ejemplo del *Do sostenido* del compás 40 de la *Fuga a tres voces* número 15 del volumen segundo en *Sol mayor* (BWV 884). Esta alteración aparece impresa tanto en la edición de Czerny como en la Urtext, mientras que se omite en la edición de la *Escuela de Piano* y por este motivo Tragó subsana este error indicando la alteración con una anotación manuscrita.



Fuga n° 15 vol. II. Compases 36-40<sup>548</sup>.

Debemos mencionar una anotación de Tragó relativa a las alteraciones que se localiza en el compás 7 del prelude XV del volumen segundo en *Sol-mayor* (BWV 884). Tragó anota en este compás dos sostenidos para las dos notas *Do* que hay en el compás. Esta anotación aparece en todos los ejemplares localizados del primer libro de fugas de la colección *Escuela de Piano*, tanto en el ejemplar ubicado en la Biblioteca Nacional como en los dos hallados en su domicilio particular. Las reiteradas correcciones de este compás indican que Tragó interpretaba y enseñaba a sus alumnos este prelude, ejecutando las dos alteraciones del compás 7 que no aparecen impresas. Si examinamos otras ediciones de este prelude como Wiener Urtext y la publicada por Czerny, comprobamos que las dos alteraciones que Tragó propone no están impresas. Por lo tanto, parece que Tragó anota estas alteraciones no con el fin de corregir un error de imprenta, sino como una aportación a la interpretación de la obra.

La anotación de los dos sostenidos encuentra justificación dentro del discurso armónico de la obra. El compás 7 se enmarca en la zona de modulación a *Re mayor*,

<sup>548</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Madrid, Almagro y Compañía, [1900], p.33*

dominante de la tonalidad principal *Sol mayor*. Si consideramos que el *Do* está alterado con un sostenido, el acorde que se forma en el compás 7 es *La-Do#-Mi* (V de *Re mayor*), (V/V de *Sol mayor*, tonalidad principal). De esta manera, el compás 7 formaría parte de una fórmula cadencial dentro de la tonalidad de *Re mayor*, que se estructura de la siguiente manera:

Compases 1-3	Compases 4-6	Compás 7	Compás 8	Compás 9
Sol mayor	Re mayor			
I	I	V	II7-V7	I

Por el contrario, si consideramos que el compás 7 no tiene las notas *Do* sostenido, tal como aparece en las ediciones de Czerny, Urtext y la *Escuela de piano* sin las correcciones manuscritas de Tragó, la armonía del pasaje cambia, interrumpiéndose la modulación a *Re mayor*. Sin el *Do* sostenido, el acorde *La- Do- Mi* es el segundo grado de la tonalidad principal, al que sucede el sexto grado de *Sol-mayor*, el V/V y finalmente la tónica de *Re mayor*. La modulación a *Re mayor* se estabiliza unos compases más tarde.

Compases 1-3	Compases 4-6	Compás 7	Compás 8	Compás 9
Sol mayor	Re mayor (V)	Sol mayor		Re mayor
I	I	II	VI7 – V/V7	I

**V.**  
PRELUDIO.

(XV del Vol. 9<sup>o</sup>)

Allegro vivace (♩ 120)

Preludio en-*Sol-mayor* n° 15. Vol II. (BWV 884)<sup>549</sup>.

<sup>549</sup> Bach, Johann Sebastian: *Fugas. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [19--], p. 29*

El último volumen de obras de Bach editadas por Tragó para su colección *Escuela de Piano*, contiene ocho preludios y fugas correspondientes al primer libro *El clave bien temperado*. En la reedición de esta obra realizada por Unión Musical Española [ca. 1920], la obra aparece denominada con el siguiente título: *Bach. El clavecín bien temperado vol. II. Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces. Ordenado, anotado y digitado por el eminente profesor D. José Tragó*. Aunque el título de la obra parece hacer alusión al segundo volumen de la obra de Bach, lo cierto es que todas las obras recopiladas por Tragó en este volumen pertenecen al primer libro de *El clave bien Temperado*. Las obras que configuran el segundo libro de preludios y fugas aparecen en el siguiente orden: *Preludio y Fuga nº 9. Vol. 1 (BWV 854), Preludio y Fuga nº 6. Vol 1 (BWV 851), Fuga y Preludio nº 13. Vol. 1 (BWV 858), Preludio y Fuga nº 19. Vol 1 (BWV 864), Preludio y Fuga nº 1. Vol. 1 (BWV 846), Preludio y Fuga nº 5. Vol 1 (BWV 850), Preludio y Fuga nº 17. Vol. 1 (BWV 862), Preludio y Fuga nº 22. Vol 1 (BWV 867)*.

Los ejemplares localizados del segundo volumen de fugas corresponden a una primera edición impresa por la Sociedad Anónima Casa Dotésio en 1903 ubicada en el Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de La Coruña; y la reedición publicada alrededor de 1920 por la Unión Musical Española. Este segundo ejemplar se ha localizado en el Archivo de Unión Musical Española de la S.G.A.E en Madrid. El ejemplar editado por Dotésio presenta curiosamente una numeración de la paginación dividida en dos secciones, una primera numeración que abarca desde la primera partitura del libro hasta la fuga VI, y una nueva paginación que comienza en el preludio VII hasta el final. Esta división en la paginación parece ser un error de imprenta, ya que Tragó no escribe ninguna anotación que explique la fragmentación de la edición en dos partes. Además, el ejemplar correspondiente a la reedición de Unión Musical Española presenta una única paginación correlativa desde el principio al final del volumen, si bien no comprende el apéndice sobre las figuras de adorno que sí aparece en el ejemplar de Dotésio. A diferencia de los ejemplares del primer volumen de fugas, en estos volúmenes no aparecen anotaciones manuscritas que muestren indicaciones de la manera en que Tragó interpretaba estas obras.

Como mencionamos anteriormente, las obras recopiladas en este volumen presentan mayores dificultades interpretativas que las del primero, y por este motivo se incluyen en el plan de estudios correspondientes al sexto año de piano. Quizás uno de los

elementos más llamativos de la edición de este segundo volumen es la aparición de las resoluciones de las diferentes notas de adorno en anotaciones al margen del texto. A diferencia del primer volumen, en el que Tragó había editado las partituras de Bach insertando la resolución de los adornos en la propia partitura, en el segundo volumen la partitura se edita con los signos correspondientes a los adornos. Esta resolución se muestra en pequeños pentagramas colocados superior o inferiormente al pentagrama en el que se encuentra el adorno. La inserción de estos pequeños pentagramas hace que el volumen editado por Tragó ocupe un mayor número de páginas que otras publicaciones de las mismas partituras de Bach, puesto que cada sistema de pentagramas sumado a los pequeños pentagramas ubicados al margen, abarca un amplio espacio en el diseño de impresión de la página.

10

II.  
Fuga à tres voces.

(VI del Vol 19)

Andante. (♩ = 60)

*p legato*

10724

Fuga en *Re menor* nº 6. Vol I. (BWV 851)<sup>550</sup>.

Las tonalidades de los preludios y fugas de este segundo volumen contienen un mayor número de alteraciones que los del primer volumen. Las partituras presentan el siguiente orden de tonalidades Mi mayor (4#), Re menor (1b), Fa # menor (6#), La mayor (3#), Do mayor (0 alteraciones), Re mayor (2#), La b mayor (4 b) y Si b menor (5b). Mientras que en el primer volumen las obras de Bach seleccionadas tenían una armadura

<sup>550</sup> Bach, Johann Sebastian: *El clavecín bien temperado. Vol. II. Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces. Ordenado, anotado y digitado por el eminente profesor D. José Tragó*, Madrid, Unión Musical Española, [ca. 1920], p. 11

de clave de 1, 2 o a lo sumo 3 alteraciones, en el segundo volumen hay ocho obras que tienen una tonalidad de 4 o más alteraciones. Esta circunstancia añade una mayor dificultad a la interpretación de las partituras, y es una de las causas que puede justificar que Tragó haya incluido estas obras en el plan de estudios del último curso de piano.

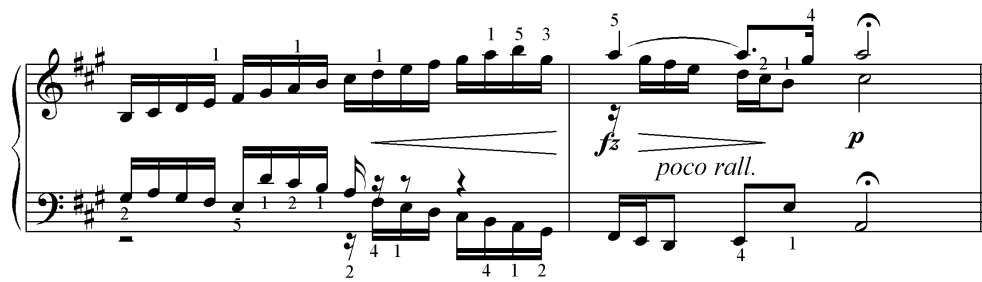
Tragó utiliza unos criterios de edición para el segundo libro de fugas y preludios de Bach muy similares a las del primer volumen. La edición de este volumen se basa principalmente en los adornos, digitaciones y expresiones de dinámica y tempo aparecidos en la edición de Czerny. La base de la digitación empleada por Tragó en este volumen es la propuesta por Czerny, aunque Tragó la completa demasiado exhaustivamente al digitar todas las notas en la mayoría de las partituras. En algunos casos Tragó se distancia de la edición de Czerny añadiendo o suprimiendo adornos en la partitura, especialmente en los finales de las obras en los que indica arpegiaciones de algunos acordes finales que no aparecen en la edición del pianista alemán. Este es el caso del Preludio en *la mayor* nº 19, vol. I (BWV 864), en el que Tragó propone la arpegiación descendente del acorde final utilizando el pedal en la ejecución.. La edición de Czerny y la Urtext no recogen ni la arpegiación ni la pedalización propuestas por Tragó, lo que indica que Tragó pudo consultar otras ediciones de la obra de Bach.

The image displays two systems of musical notation for the final measures of the Prelude in A major, BWV 864. The top system shows measures 23 and 24 with detailed fingering (1-5) and dynamics (f, rall., p). The bottom system shows an alternative fingering for measure 24 labeled 'También así: 1)' with a 'rall.' marking and a 'ped.' instruction.

Compases 23-24 y nota a pie de página. Preludio 5 vol I. Edición de Tragó<sup>551</sup>.

<sup>551</sup> Bach, Johann Sebastian: *El clavecín bien temperado. Vol. II. Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces. Ordenado, anotado y digitado por el eminente profesor D. José Tragó*, Madrid, Unión Musical Española, [ca. 1920], p. 22





Compases 23-24. Preludio 19 vol. I. Edición de Czerny<sup>552</sup>.

Compases 23-24. Preludio 19 vol I. Edición Urtext<sup>553</sup>

En el final de la fuga en Re mayor nº 5, vol. I (BWV 850), Tragó propone nuevamente la arpegiación del acorde final, a diferencia de la edición de Czerny y la Urtext. No obstante, la influencia de la edición de Czerny en la publicación de Tragó resulta muy evidente en estos compases. Tragó utiliza prácticamente las mismas indicaciones de dinámica y de digitación que aparecen en la edición del pianista alemán. Además, emplea el recurso sugerido por Czerny de doblar la voz de la mano izquierda en octavas graves, que junto con la aparición de términos de tempo como *ritardando* y matices como *fortísimo*, pretendían lograr una mayor sensación de conclusión en la obra según las convenciones estéticas de la época. Contrariamente, la edición Urtext que realiza una publicación más fiel a la obra original de Bach, elimina todo tipo de indicaciones dinámicas y las octavas descendentes que añade Czerny en la voz grave.

<sup>552</sup> Bach, Johann Sebastian: *The Well Tempered Clavichord. 48 Preludes and Fugues, edited and revised by Carl Czerny*, London, Augener's Edition, [s.a.], p. 89

<sup>553</sup> Bach, Johann Sebastian: *El Clave bien Temperado II. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard. Digitación de Detlef Kraus, "Wiener URTEXT Edition"*, Madrid, Real Musical, 2002, p. 89

Musical score for measures 24-27 of Fuga 5, Vol. I. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The score includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, and *rit.*. There are also performance instructions like "muy ligado" and "m.D.". The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks.

Tambien asi: (1) etc.

Musical notation for "Tambien asi: (1) etc." showing a specific fingering pattern. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a dynamic marking of *sf*.

Tambien asi: (2) etc.

Musical notation for "Tambien asi: (2) etc." showing a specific fingering pattern. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a dynamic marking of *rit.*.

40724

Compases 24-27. Fuga 5 vol. I. Edición de Tragó<sup>554</sup>.

Musical score for measures 24-27 of Fuga 5, Vol. I. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The score includes dynamic markings such as *sf* and *ff*. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks.

Compases 24-27. Fuga 5 vol. I. Edición de Czerny<sup>555</sup>.

Musical score for measures 24-27 of Fuga 5, Vol. I. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The score includes dynamic markings such as *sf* and *ff*. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks.

Compases 24-27. Fuga 5 vol I. Edición Urtext<sup>556</sup>.

La influencia del pianista alemán es también evidente en las indicaciones metronómicas y los términos de tempo. Observamos que Tragó emplea la mayoría de los términos de tempo e indicaciones metronómicas de la edición de Czerny. Tragó ralentiza ligeramente las velocidades propuestas por Czerny, al igual que había hecho en la edición

<sup>554</sup> Bach, Johann Sebastian: *El clavecín bien temperado. Vol. II. Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces. Ordenado, anotado y digitado por el eminente profesor D. José Tragó*, Op. cit., p. 39

<sup>555</sup> Bach, Johann Sebastian: *The Well Tempered Clavichord. 48 Preludes and Fugues, edited and revised by Carl Czerny*, London, Augener's Edition, [s.a.], p. 27

<sup>556</sup> Bach, Johann Sebastian: *El Clave bien Temperado II. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard. Digitación de Detlef Kraus, "Wiener URTEXT Edition"*, Madrid, Real Musical, 2002, p. 25

de los preludios y fugas del primer volumen. Respeta la mayoría de los términos de tempo sugeridos por Czerny, a excepción de dos obras. Una de ellas es el Preludio en *la mayor* nº 19 del volumen I (BWV 864). Al principio de este preludio Czerny indica la expresión “*moderato*”, que Tragó complementa con otro término que alude al carácter de la obra “*moderato y grazioso*”. La otra obra en la que aparecen modificados los términos de tempo es la fuga en *Do mayor* nº 1 del volumen 1 (BWV 846), en la que Tragó sustituye los términos “*moderato e maestoso*” por la palabra “*andante*”, que alude a una velocidad intermedia, un poco más rápida que la indicada por Czerny.

INDICACIONES DE TEMPO			
		CZERNY	TRAGÓ
I	Preludio nº 9, vol. 1	Allegretto ♩ = 84	Allegretto ♩ = 84
	Fuga nº 9, vol. 1	Allegro vivace ♩ = 108	Allegro ♩ = 100
II	Preludio nº 6, vol. 1	Allegro moderato ♩ = 80	Allegro moderato ♩ = 72
	Fuga nº 6 vol. 1	Andante ♩ = 66	Andante ♩ = 66
III	Fuga nº 13 vol. 1	Allegretto piacevole ♩ = 88	Allegretto piacevole ♩ = 76
	Preludio nº 13, vol. 1	Allegretto ♩ = 96	Allegretto ♩ = 92
IV	Preludio nº 19, vol. 1	Moderato ♩ = 80	Moderato y Grazioso ♩ = 76
	Fuga nº 19, vol. 1	Allegro moderato ♩ = 69	Allegro moderato ♩ = 66
V	Preludio nº 1, vol. 1	Allegro M.M. ♩ = 112	Allegro ♩ = 108
	Fuga nº 1, vol. 1	Moderato e maestoso ♩ = 116	Andante ♩ = 116
VI	Preludio nº 5, vol. 1	Allegro vivace ♩ = 132	Allegro vivace ♩ = 126
	Fuga nº 5, vol. 1	Allegro moderato ♩ = 76	Allegro moderato ♩ = 69
VII	Preludio nº 17, vol. 1	Moderato ♩ = 96	Moderato ♩ = 96
	Fuga nº 17, vol. 1	Andante ♩ = 60	Andante ♩ = 58
VIII	Preludio nº 22, vol. 1	Andante sostenuto ♩ = 92	Lento ♩ = 92
	Fuga nº 22, vol. 1	Lento ♩ = 60	Lento ♩ = 100

Respecto al conocido Preludio en *Do mayor* nº 1 del volumen 1 (BWV 846), que precede a la fuga a la que acabamos de hacer alusión, debemos comentar varios aspectos. Uno de ellos es que Tragó incluye un compás que en la edición de Czerny aparece señalado con la expresión “*eingeschobener Takt*” (pulso desplazado), aludiendo a la adición posterior de este compás a la partitura original. La edición de Tragó sigue las

directrices de Czerny e incluye también este compás, que aparece señalado como “compás adicional”. Al consultar la edición Urtext observamos que sigue criterios más fieles a la partitura original, y por lo tanto dicho compás es omitido.

(1) compás adicional φ)

Compases 22-24. Preludio 1 vol. I. Edición de Tragó<sup>557</sup>.

Compases 22-24. Preludio 1 vol. I. Edición de Czerny<sup>558</sup>.

Compases 22-24. Preludio 1 vol I. Edición Urtext<sup>559</sup>.

Otro aspecto interesante de comentar sobre este prelude es la modificación que realiza Tragó sobre los dos compases finales, adornando las notas finales con un mordente que no figura ni en la edición de Czerny ni en la Urtext, y sugiriendo la arpegiación ascendente y a continuación descendente del acorde final.

<sup>557</sup> Bach, Johann Sebastian: *El clavecín bien temperado. Vol. II. Ocho fugas y preludios...* Op. cit., p. 29

<sup>558</sup> Bach, Johann Sebastian: *The Well Tempered Clavichord. 48 Preludes and Fugues, edited and revised by Carl Czerny*, London, Augener's Edition, [s.a.], p. 5

<sup>559</sup> Bach, Johann Sebastian: *El Clave bien Temperado II. Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Walter Dehnhard. Digitación de Detlef Kraus, "Wiener URTEXT Edition"*, Madrid, Real Musical, 2002, p. 3

Compases 31-36. Preludio 1 vol 1. Edición Tragó<sup>560</sup>.

La aparición de ornamentos que no se encuentran en la edición de Czerny nos indica que Tragó consultó también otras fuentes editoriales. El propio Tragó comenta en una nota a pie de página relativa a la fuga en *Re mayor* nº 5 del volumen 1 (BWV 850) que consultó otras ediciones como la del profesor de piano del Conservatorio de Bruselas, Adolphe François Wouters (1849-1924). Este pianista, compositor y organista belga, publicó en 1884 en Maguncia una edición del primer volumen de *El Clave Bien Temperado. Préludes et Fugues pour le Claveçin, revue, soigneusement doigtée et avec tous le agréments notés par A. Wouters*<sup>561</sup>, que probablemente fue consultada por Tragó. En la nota, Tragó alude a la opinión de Wouters y de otros autores de los que no cita el nombre, y comenta la variación del valor de los puntillos en la música barroca, que aparecen con profusión en la fuga en *Re mayor* nº 5:

“(a) Como curiosidad consignamos lo siguiente: Según Wouters y otros autores de autoridad, Bach y Rameau reemplazaban en el ritmo (siguiente) la ligadura por un punto. Esta manera de escribir, en uso en aquella época, debe de ejecutarse así.”<sup>562</sup>

<sup>560</sup> Bach, Johann Sebastian: *El clavecín bien temperado. Vol. II. Ocho fugas y preludios...* Op. cit., p. 30 Consideramos que puede haber un error de imprenta en el penúltimo compás de la partitura, ya que las notas de la melodía realizan el arpeggio Sol, Si Re, Fa. En la última parte del compás 35, justo en la que Tragó añade el mordente, debería poner Re, Fa Mi, Fa, Mi, Re, en vez de Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Re.

<sup>561</sup> Bach, Johann Sebastián: *Wohltemperierte Klavier, Vol. I. Préludes et Fugues pour le Claveçin, revue, soigneusement doigtée et avec tous le agréments notés par A. Wouters*, Mayence, 1884.

<sup>562</sup> Bach, Johann Sebastian: *El clavecín bien temperado. Vol. II. Ocho fugas y preludios...* Op. cit., p. 37

Tragó escribe este comentario con la finalidad de informar sobre diversas maneras de ejecución de los ritmos con puntillo, que aparecen profusamente en esta fuga. En la música barroca en la que predominaba el aspecto rítmico, se tendía a acortar la nota que seguía a un puntillo, convirtiendo el puntillo en doble puntillo. Esta ejecución se empleaba frecuentemente en los ritmos con puntillo de movimientos lentos como la obertura francesa, con el fin de evitar la sensación de lentitud. La variabilidad del valor de los puntillos permite abordar la interpretación de la fuga en *Re mayor* bajo diferentes criterios, que pueden crear cierta desorientación a un intérprete poco experimentado en la ejecución de música barroca y especialmente a los estudiantes de piano a los que estaba dirigida la publicación de Tragó. La ejecución de los puntillos de esta fuga puede realizarse o bien interpretando los ritmos con puntillo como dobles puntillos, o tocando las notas tal y como están escritas, pues hay pasajes en los que la interpretación de dobles puntillos entra en conflicto con la armonía de la obra.

Tragó en su anotación hace una sugerencia sobre la ejecución de los ritmos con puntillo, aunque no aborda en profundidad la problemática que suscita su interpretación, explicando las pautas para decidir cuáles de los grupos con puntillo deben tocarse como están escritos en la partitura y cuales son susceptibles de ejecutarse como dobles puntillos. El comentario de Tragó hace alusión solamente a la ejecución de grupos de cuatro figuras con un puntillo entre la primera y segunda figura, denominados “grupos anacrúsicos”<sup>563</sup>, que aparecen frecuentemente en la música francesa y de influencia francesa. Quizás por este motivo Tragó cita la edición de un autor del área francófona como Wouters.

**Bertini** es otro de los autores incluidos en la colección *Escuela de Piano*. Tragó edita dos colecciones de estudios de Bertini, el opus 29 correspondiente al segundo curso de piano, y el opus 100 destinado a los estudiantes de primer año. Del opus 29 hemos localizado tres ejemplares correspondientes a dos ediciones diferentes. El ejemplar de edición más antigua se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Fue publicado por Almagro y Compañía en 1898. Los otros dos ejemplares son posteriores, pues su publicación fue fruto de la reedición que unos años más tarde hizo la Sociedad Anónima Casa Dotésio. Estos volúmenes formaban parte de la biblioteca particular de Tragó y

---

<sup>563</sup> Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*, Madrid, Alianza, 2003, p. 102

fueron localizados en el domicilio de las hijas del pianista. La reedición de Dotésio de los estudios op. 29 de Bertini parece haberse realizado a principios del siglo XX. No hemos podido datar con exactitud la fecha de edición, ni la de publicación de estos dos volúmenes, pues el número de plancha que figura en las partituras es el de la edición de Almagro y no coincide con los dígitos del catálogo de Dotésio-Unión Musical Española. Para fechar estos volúmenes hemos tenido en cuenta otros datos como las direcciones de los domicilios de Dotésio que aparecen en la portada de los libros. También hemos considerado la denominación escrita en la portada que hace referencia al Conservatorio de Madrid, ya que ésta sufrió variaciones a lo largo de los años. Ésta se encuentra en el subtítulo de la obra, *Escuela de piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó, profesor numerario de la Escuela Nacional de Música*. El análisis de los datos indica que uno de los volúmenes fue reeditado por Dotésio en fechas cercanas a 1900. En el sello de Dotésio aparecen sólo dos domicilios de esta editorial en Madrid, y además aparece la denominación de *Escuela Nacional de Música*, nombre del Conservatorio desde 1868 a 1900<sup>564</sup>. El segundo volumen parece haberse editado posteriormente, aproximadamente en 1910, tal como lo indican las direcciones de los domicilios de la editorial y la aparición en el título de la denominación *Conservatorio de Música y Declamación*, vigente en el Conservatorio desde 1900 a 1910<sup>565</sup>.

La aparición del mismo número de plancha en los tres volúmenes indica que la casa Dotésio utilizó para la reedición las planchas elaboradas por Almagro. Por este motivo, a priori no se aprecian diferencias entre ambas ediciones, ya que se volvieron a imprimir las partituras con la misma disposición de figuras, silencios, signos de articulación, matices y notas a pie de página. Al observar con más detenimiento ambas ediciones, constatamos que las partituras publicadas por Dotésio contienen muchas más ligaduras de fraseo que las editadas por Almagro. Ello indica que Tragó realizó una revisión de la primera edición, y añadió en las partituras indicaciones de fraseo con el fin

---

<sup>564</sup> Los domicilios que aparecen en la portada de este volumen son: 34 Carrera de San Jerónimo (1900-1925), 5 Calle de Preciados (1901-1948). Las fechas de los domicilios de la editorial Dotésio han sido tomadas de la siguiente fuente bibliográfica: Acker, Yolanda... [et al.]; *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. XXVII [sic.]. La datación de las denominaciones del Conservatorio ha sido tomada del libro Sopena, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. [217]

<sup>565</sup> Los domicilios que aparecen en la portada del segundo volumen son: Carrera de San Jerónimo, 34 (1900-1925), Preciados 5 (1901-1948), Bilbao: Doña María Muñoz, 8 (1885-1920), Santander: Wad-Rás, 7 (1896-1934), Barcelona: Puerta del Ángel, 1 y 3 (1900-1929), Valencia: Peris y Valero, 15 (1910-1916), París: Rue Vivienne, 47 (1905-1914).

de mostrar de manera más pormenorizada y orientar a los alumnos sobre la ejecución de las frases melódicas y aspectos relacionados con la expresión musical.

En el ejemplo siguiente podemos apreciar las diferencias entre la edición de Almagro y la de Dotésio en el empleo de ligaduras de fraseo. Hemos seleccionado la primera página del estudio nº XXI en la numeración de Tragó (15 en la de Bertini). Este estudio es una de las obras del opus 29 dirigidas a la adquisición de expresividad en la ejecución, que requiere una ejecución ligada, melodiosa y suave. Las ligaduras de fraseo anotadas por Tragó en la edición de Dotésio ayudan al intérprete a localizar la extensión de las frases musicales, y complementan la nota al pie escrita por Tragó alusiva al carácter del estudio: “(1) Muy ligado y con expresión (*sic*) en el canto”<sup>566</sup>.



Imagen izquierda. Primera página del estudio XXI. Edición Almagro<sup>567</sup>.  
 Imagen derecha. Primera página del estudio XXI. Edición Dotésio<sup>568</sup>.

<sup>566</sup> Nota que aparece tanto en la edición de Almagro como en la de Dotésio.

<sup>567</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 29. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 33

<sup>568</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 29. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [ca. 1913], p. 33



Los criterios empleados por Tragó para la edición de los *Estudios op. 29* de Bertini, son bastante similares a otros volúmenes de la obra. En primer lugar debemos mencionar que Tragó expone los estudios en un orden diferente al original propuesto por el autor, ya que la colección *Escuela de piano*, tal como figura en su título, presenta las obras “ordenadas, digitadas y anotadas” según los criterios de Tragó. Parece que en la ordenación de estos estudios de Bertini, Tragó tuvo en cuenta sus apreciaciones sobre el grado de dificultad de las obras. En primer lugar aparecen los estudios que considera de ejecución más sencilla, para luego ir avanzando progresivamente en el nivel de dificultad.

Los 24 estudios que forman el op. 29 de Bertini se presentan en el siguiente orden en la edición de Tragó: I (7 en Bertini), II (13), III (8), IV (2), V (11), VI (12), VII (16), VIII (17), IX (19), X (18), XI (4), XII (1), XIII (3), XIV (9), XV (5), XVI (20), XVII (14), XVIII (6), XIX (24), XX (22), XXI (15), XXII (23), XXIII (10), XXIV (21).

Hemos observado que el orden de presentación de los estudios comienza por aquéllos destinados a lograr una igualdad en la ejecución de la mano derecha, a través de escalas, ligado de algunas notas, posteriormente se presentan estudios que potencian la igualdad y el *legato* en la mano izquierda (IV), el cruce de manos (V), y la ejecución de diversos tipos de articulación ligados, picados y staccato en la mano derecha (VII). A partir del estudio IX comienzan a aparecer partituras que trabajan la ejecución de notas dobles, fundamentalmente en la mano derecha. El estudio X ejercita la interpretación de contrastes de intensidad y es el primero del orden presentado por Tragó que contiene ejecución de octavas simultáneas. Los estudios siguientes profundizan en aspectos como los diversos tipos de ataque, las notas tenidas, la igualdad de ejecución de notas en la mano derecha pero en un tempo más rápido (XVI), la interpretación de escalas, que en los primeros estudios eran diatónicas y que en el estudio XVII son cromáticas. Se profundiza también en aspectos rítmicos como la interpretación de acentos rítmicos (XVII) y síncopas (XVIII). Los últimos estudios del opus 29 propuestos por Tragó trabajan la ejecución de octavas simultáneas en ambas manos y la igualdad de ejecución de grupos de notas en ambas manos a la vez.

Hemos comparado la edición del opus 29 de Bertini publicada por Tragó, con otras ediciones que mantengan el orden original del autor. Una de ellas es la del compositor alemán Louis Köhler (1820-1886), que alrededor del año 1860 realizó una

edición de estos estudios. Esta edición es todavía hoy una de las publicaciones de este op. 29 más comercializadas, a través de las reediciones que ha realizado *Universal Edition* de Viena (*UE*) desde principios del XX hasta la actualidad. Köhler escribe una introducción en la que explica los aspectos técnicos más destacables de estos estudios de Bertini y los criterios que ha utilizado para elaborar su edición. Al final de estas explicaciones previas, Köhler propone un programa de estudio de estas obras ordenadas progresivamente según su dificultad. “It is best to begin with the easiest study No. 13; then take No. 8, then Nos. 7, 11. Nos. 2, 6, 9, 10, 12, 17, 18, 19, [...], form the next degree of difficulty. The one after is found in Nos. 1, 3, 4, 5, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 24 [...]. Last of all are to be taken Nos. 23 [...]”<sup>569</sup>.

Si comparamos el orden de Köhler con el de Tragó, observamos que son bastante similares, pues ambos músicos tienen criterios próximos sobre la valoración del grado de dificultad de cada estudio.

Orden de estudios de Bertini original																							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Orden de Tragó																							
7	13	8	2	11	12	16	17	19	18	4	1	3	9	5	20	14	6	24	22	15	23	10	21
Orden propuesto por Köhler (no menciona el orden en que se debe tocar el número 7)																							
13	8	7	11	2	6	9	10	12	17	18	19	1	3	4	5	14	15	16	20	21	22	24	23

Además de la presentación de los estudios en un orden diferente al original, la edición de Tragó se caracteriza por presentar una digitación muy exhaustiva que numera todas las notas de la obra. Mantiene ciertas diferencias con la edición de Köhler en aspectos como indicaciones de dinámicas o las indicaciones de pedal. En la edición de Tragó no encontramos ninguna indicación de pedalización, mientras que en la del compositor alemán aparecen indicaciones del uso del pedal en algunos estudios, sobre las que advierte que deben ser ejecutadas con cuidado y una vez que se haya aprendido correctamente la ejecución del estudio. Hubiera sido muy interesante para nuestra investigación encontrar anotaciones sobre el empleo del pedal de Tragó en esta edición; sin embargo Tragó no escribió ninguna indicación al respecto. Quizás, el pianista no

<sup>569</sup> “Es mejor comenzar con el estudio más fácil nº 13; después continuar por el nº 8; luego los números 7, 11. números 2, 6, 9, 10, 12, 17, 18, 19, [...], forman el siguiente grado de dificultad. El siguiente se encuentra en los números 1, 3, 4, 5, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 24 [...]. Finalmente se tocarán los números 23 [...]”. Bertini, Henri: *Piano Studies. 48 Introductory studies to those of J. B. Cramer op. 29, revised by Louis Köhler*, Universal Edition, Austria, [s. a.], [p. 5]

quiso abordar la tarea de poner las indicaciones de pedal a estos estudios, o bien decidió dejar a voluntad de cada intérprete el empleo del pedal, o consideraba poco conveniente que los alumnos de segundo curso de piano usaran el pedal; aunque respecto a este último argumento Tragó había manifestado en su memoria para el ejercicio de oposición del Conservatorio que podía usarse el pedal incluso en el primer año de estudios si la obra lo requería<sup>570</sup>.

Otro de los elementos ausentes en este volumen de *Escuela de Piano* son las indicaciones metronómicas. Tragó respeta los términos de movimiento puestos por Bertini, pero no indica ninguna velocidad metronómica, mientras que la edición de Louis Köhler añade a los términos de tempo de Bertini una indicación metronómica para cada estudio. Tragó sólo hace un comentario sobre la ejecución de la velocidad en estos estudios. Esta puntualización se refiere al estudio 13 de Bertini (en la edición de Tragó aparece como segundo), sobre el que Tragó considera que debería ejecutarse con más velocidad que la sugerida por el autor “(1) Respetando el aire (Andante) que el autor pone al frente de este estudio, pero teniendo en cuenta el carácter de ligereza y gracia que en él predomina, nos parece que no perdería nada con ser llevado algo más movido: Por ejemplo *allegretto*”<sup>571</sup>.

The image displays two versions of the musical score for Etude 13 by Bertini. The top version is the 'EDICIÓN DE TRAGÓ', featuring a tempo marking of 'Andante' and a dynamic of 'p' (piano). It includes detailed fingerings for both hands, such as '3 4 5 4 2 1' and '1 2 3 4 5 4 3 2 1'. The bottom version is the 'EDICIÓN DE KÖHLER', also marked 'Andante' but with a specific tempo of '♩ = 56' and a dynamic of 'p' (piano). This edition includes a metronomic marking and a dynamic of 'mf' (mezzo-forte) in the second system. Both editions are presented in a two-staff format with treble and bass clefs.

<sup>570</sup> Ver capítulo 9.1. El ejercicio de oposición.

<sup>571</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 29. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [ca. 1913], p. 2. Bertini, Henri: *Piano Studies. 48 Introductory studies to those of J. B. Cramer op. 29, revised by Louis Köhler*, Universal Edition, Austria, [s. a.], p. 28

La edición de *Escuela de Piano* contiene diversas anotaciones a pie de página escritas por Tragó. Algunos de ellas hacen referencia a la ejecución de los adornos en algunos estudios. Tragó indica el valor real del adorno en explicaciones al margen de la partitura en varios estudios (VII, XVI, XXII, - 16, 20, 23 Bertini respectivamente), mientras que en otros aplica el mismo criterio que había empleado en el las *Invenciones* y el *Primer libro de Fugas* de Bach, y escribe el adorno en valores reales dentro de la partitura (estudios IV, XIII, - 2, 3 Bertini respectivamente). Otras de las anotaciones de Tragó tratan cuestiones relacionadas con la ejecución de ritmos y de diversas maneras de articulación como ligados, picados, staccatos. Tragó confiere especial importancia la práctica de los alumnos sobre estos aspectos técnicos y escribe anotaciones en los estudios. En el ejemplo siguiente podemos observar las anotaciones que escribió Tragó para el estudio I (Bertini 7), el estudio XVIII (Bertini 6), y el estudio XXIII (Bertini 10)<sup>572</sup>.

I

Allegro.

(1) Muy ligadas las 8<sup>as</sup> del bajo.

XVIII

Allegro

(1) Tener cuidado de tocar muy ligado y de marcar con exactitud las síncopas de la mano derecha

XXIII

Allegretto

(1) Para obtener igualdad y precisión de ritmo, bueno será que el discípulo al trabajar este estudio con las manos separadas lo haga acentuando un poco la primera nota de cada grupo de cuatro.

<sup>572</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 29. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [ca. 1913], p. 1, 29 y 36.

Merece un comentario especial el estudio XXIV (21 en Bertini), que cierra el volumen del op. 29 de Bertini. Es por tanto el estudio que en opinión de Tragó entraña más dificultades técnicas de ejecución. La partitura presenta grupos de tres octavas simultáneas que el intérprete debe tocar con picados. Las series de octavas aparecen principalmente en la mano derecha, mientras que la izquierda realiza acordes que abarcan diversas distancias con la mano, llegando frecuentemente a la octava. El estudio también trata de ejercitar la interpretación de contrastes de intensidad, el acompañamiento de la mano izquierda con acordes en tiempos fuertes o en contratiempos, y fundamentalmente la interpretación de octavas simultáneas picadas y de acordes acentuados. Tragó varía la acentuación de este estudio modificando las octavas originales que debían tocarse todas con picados. Escribe una alternancia de dos octavas ligadas y una en picado durante toda la obra, con la intención de favorecer en los discípulos el aprendizaje de la técnica que permita interpretar diferenciadamente las notas ligadas de las picadas en tempo rápido. “(1) Nos ha parecido útil variar la acentuación de este estudio en notas ligadas y picadas alternadas poniendo digitaciones apropiadas al caso. Los discípulos que por la poca extensión de la mano no puedan hacerlo de este modo, estúdienlo todo en notas sueltas picadas”<sup>573</sup>. En el op. 29 de Bertini hay otro estudio, el número 22, en el que también predomina la ejecución de octavas simultáneas picadas. Tal vez, la existencia de este estudio, hizo que Tragó variara la acentuación original del estudio. De esta manera, la edición de Tragó propone la ejecución de sucesiones de dos octavas ligadas y una picada, en vez de la articulación de todas las octavas en un ligero stacatto.

38 Allegro. XXIV.

<sup>573</sup> Bertini, Henri: *Estudios. Op. 29. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [ca. 1913], p. 38



Imagen superior. Estudio 24 Edición de Tragó<sup>574</sup>.  
 Imagen inferior. Estudio 21. Edición Universal<sup>575</sup>.

Tragó realiza también la edición de los estudios op. 100 de Bertini, destinados a los alumnos del primer curso de piano. Este volumen tuvo una difusión importante, quizás porque eran los estudios correspondientes al primer año y tenían una mayor demanda que los volúmenes de cursos más altos con número más reducido de alumnado. Hemos localizado 6 ejemplares de esta obra, uno editado por Almagro y Compañía, cuatro pertenecientes a la reedición llevada a cabo por la Sociedad Anónima Casa Dotésio, y un último ejemplar reeditado por Unión Musical Española. La primera edición de los estudios op. 100 de Bertini de la colección *Escuela de Piano* fue impresa por Almagro en 1898. De ella se ha localizado solamente hasta el momento un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España. La publicación que más difusión parece haber tenido es la reedición impresa por Dotésio en la primera década del siglo XX, de ella hemos localizado 4 ejemplares, tres de ellos, localizados respectivamente en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, fueron publicados alrededor de 1901. Se ha localizado también un cuarto volumen correspondiente a una edición de Dotésio posterior, en torno a 1905, perteneciente a la biblioteca particular del pianista. Finalmente hemos encontrado una última reedición publicada por Unión Musical Española alrededor de 1920, cuya portada mostramos a continuación, que utiliza en la impresión las planchas de la primera edición de Almagro.

<sup>574</sup> *Ibidem*

<sup>575</sup> Bertini, Henri: *Piano Studies. 48 Introductory studies to those of J. B. Cramer op. 29, revised by Louis Köhler*, Universal Edition, Austria, [s. a.], p. 38



Al analizar los diversos ejemplares no hemos observado ninguna diferencia entre ellos, salvo las portadas; las partituras son exactamente iguales, ya que todas tienen el mismo número de plancha, proveniente de la impresión de Almagro y Compañía. Ni siquiera observamos signos de articulación o ligaduras de fraseo añadidas en las reediciones posteriores, tal como ocurría en los estudios op. 29 de Bertini.

Los estudios op. 100 forman parte junto a los estudios op. 137 y los estudios op. 166 de un grupo de obras compuestas expresamente para las manos pequeñas, mientras que los estudios opus 29 servían como preparación a los compuestos por Johann Baptist Cramer. En la portada de una edición Peters de principios del siglo XX figura el orden dispuestos por esta editorial para la publicación de los estudios de Bertini, así como la finalidad que el autor había concedido a cada colección de estudios.

« Etudes pour piano par H. Bertini  
Cah. I  
12 petits Morceaux précédés chacun d'un Prélude, composés expressément pour les Elèves  
Cah. II. Op. 100  
25 Etudes faciles composées principalement pour les jeunes Elèves, dont les mains ne peuvent encore embrasser l'étendue de l'octave.  
Cah. III, IV Op. 29 et 32  
48 Etudes composées exclusivement pour ceux qui veulent se préparer pour les célèbres Etudes de J. B. Cramer  
Cah. V Op. 97  
25 Etudes à quatre mains.  
Le but de cet Ouvrage est de faire faire aux Elèves un exercice spécial de la Mesure, du Rythme et de la Phrase musicale »<sup>576</sup>.

<sup>576</sup> Bertini, Henri: Etudes op. 32, Leipzig, C.F. Peters, [s.a.]. Pensamos que esta edición es de principios del siglo XX, pues perteneció a la biblioteca de María Álvarez Somohano, alumna de Tragó, Diploma de Primera Clase de Piano del Conservatorio de Madrid en el curso 1922-1923. Archivo particular de Ramón Sobrino.

“Estudios para piano por H. Bertini.

Tragó presenta, al igual que en los estudios op. 29, un orden diferente del establecido por Bertini. El criterio de ordenación parece ser el grado de dificultad de las obras. Entre los primeros estudios del volumen se encuentran aquellos que practican la posición fija y la igualdad y adquisición de fuerza en los distintos dedos (estudios 1, 2, 7), la ejecución de escalas y paso del pulgar en la mano derecha (3, 8, 9, 11); y la interpretación de notas repetidas, con la finalidad de utilizar diferentes dedos sobre la misma nota (4, 6).

Orden de estudios de Tragó en la edición de Escuela de Piano. Bertini op. 100																				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Correspondencia con la numeración original de Bertini. Edición de C.F. Peters.																				
1	2	20	21	12	9	7	18	3	13	17	15	16	10	6	5	11	14	8	4	19

Bertini había destinado los estudios op. 100 a los alumnos jóvenes cuyas manos eran todavía pequeñas y no podían abarcar la distancia de octavas, por este motivo en este volumen no encontramos ninguna obra que requiera la ejecución de octavas simultáneas, a lo sumo encontramos obras en las que se practican los saltos de octavas (6, 14) y un estudio en el que se practican los saltos de sextas (21). Los estudios de Bertini desarrollan la adquisición de técnicas de ejecución pianísticas fundamentalmente en la mano derecha, mientras que sólo encontramos dos estudios (14 y 17) que requieran una ejercitación mayor de la mano izquierda, y uno dedicado a la ejecución con manos cruzadas (20). Los estudios de la segunda mitad del volumen inciden en aspectos interpretativos como la ejecución de notas de adorno, mordentes, trinos (13, 22, 25), escalas con notas cromáticas (15), síncopas y notas a contratiempo (18, 23) y la interpretación de diferentes tipos de articulación (18, 21, 23, 24).

---

Cuaderno 1.

12 pequeñas obras precedidas cada una de un preludio, compuestas expresamente para los alumnos.

Cuaderno 2.

25 estudios fáciles compuestos principalmente para los jóvenes alumnos, cuyas manos no pueden todavía alcanzar la extensión de la octava.

Cuadernos 3, 4, op. 29 y 32.

48 estudios compuestos exclusivamente para los que quieren prepararse para los célebres estudios de J. B. Cramer.

Cuaderno 5, op. 97.

25 estudios a cuatro manos. El fin de esta obra es de hacer practicar a los alumnos un ejercicio especial de medida, de ritmo y de fraseo musical”



Hemos comparado la edición de los estudios op. 100 de Bertini correspondiente a la *Escuela de Piano*, con una reedición actual que la editorial Peters<sup>577</sup> ha realizado sobre la publicada por Adolf Ruthardt (1849-1915), profesor del conservatorio de Leipzig durante las primeras décadas del siglo XX. Hemos observado que ambas ediciones emplean los mismos términos de tempo e indicaciones metronómicas para todos los estudios, y en ninguna de ellas aparecen referencias sobre la utilización del pedal. Sin embargo, a pesar de estos elementos comunes, observamos que la edición de Tragó se diferencia de la Ruthardt en aspectos como el orden de los estudios -que en la edición de Ruthardt es el original de Bertini-, en la edición de las notas de adorno, en las digitaciones y en el empleo de signos de articulación.

La edición de Tragó contiene diversas notas aclaratorias al pie de página de varios estudios, en las que trata la interpretación de las notas de adorno y la ejecución de diversos tipos de articulación preferentemente. La finalidad de estas aclaraciones es evidentemente pedagógica y diferencia la edición de los volúmenes de *Escuela de Piano* de otras ediciones consultadas que o bien incluyen las anotaciones a modo de apéndice al principio o final de la obra, o las omiten como es el caso de la edición de Ruthardt sobre los estudios op. 100 de Bertini.

El tratamiento editorial que hace Tragó sobre los adornos en este volumen es similar al que estableció para la publicación del op. 29 de Bertini. Suele poner en valores reales la primera de una serie de figuras de adorno iguales. De esta manera Tragó considera que la resolución del primer adorno sirve de ejemplo para la ejecución de los siguientes, y así lo indica en las notas al pie “Todos los mordentes deberán ejecutarse en esta forma”<sup>578</sup>. (referente a los estudios 13 y 25<sup>579</sup>); “En esta misma forma los demás acordes arpegiados”<sup>580</sup> (referente al estudio 16). También expone varias posibilidades de ejecución de trinos, al igual que había hecho en la edición de las obras de Bach. Así, en el estudio 22 Tragó indica dos opciones para la interpretación del trino indicado en el compás 8. La primera de ellas utiliza más notas para la resolución pero dispuestas

---

<sup>577</sup> Bertini, Henri: *25 Leichte etüden für klavier opus 100, herausgegeben von Adolf Ruthardt*, Germany, C.F.Peters, [s.a]

<sup>578</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música*, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 19

<sup>579</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano*, Op. cit., p. 33

<sup>580</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano*, Op. cit., p. 23

regularmente en grupos de cuatro semifusas. La segunda emplea menos notas para la resolución del trino, sin embargo presenta una agrupación irregular en grupos de tres y cuatro figuras que obliga a introducir cambios en la acentuación de las notas.

(1) Este trino debe hacerse de una de las maneras siguientes

Estudio nº 22, compás 8 y nota a pie de página. Edición de Tragó. Este estudio corresponde al nº 3 op. 100 de Bertini<sup>581</sup>.

Dado que los estudios op. 100 de Bertini estaban destinados a los estudiantes del primer curso de piano, Tragó considera que la disposición de notas de algunos estudios puede resultar útil al alumno como ejercicio para la preparación de la interpretación de trinos. En el estudio nº 10, Tragó considera que la repetición de pares de notas a distancia de grados conjuntos tanto en la mano izquierda como en la derecha, puede ser un ejercicio muy adecuado para la preparación del trino. Y así lo indica en una nota a pie de página en la que recomienda el estudio de esta obra aumentando paulatinamente la velocidad: “Ejercítese con preferencia este estudio (1º muy despacio y luego aumentando el movimiento) por ser un buen ejercicio para el trino”<sup>582</sup>.

X

Mouvement de Valse. (♩=184.)

(1)

*dol. e legatissimo*

*il basso ben tenuto*

*mf*

*f*

Estudio nº 10. Compases 1-12. Edición de Tragó. Correspondiente al estudio nº 10 op. 100 de Bertini.

<sup>581</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano*, Op. cit., p. 30

<sup>582</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano...* Op. cit., p. 15

Un comentario análogo aparece en el estudio 8, en el que Tragó recomienda que se emplee en un pasaje de corcheas la digitación utilizada frecuentemente para la ejecución del trino en la mano derecha (1323) y en la mano izquierda (2313): “(1) y (2) Recomendamos mucho al discípulo (si no le cuesta gran trabajo) esta digitación por ser un ejercicio excelente de preparación para el trino”<sup>583</sup>.

No obstante, Tragó ofrece otra digitación más sencilla basada en la repetición de los mismos dedos para las mismas notas (232323), que si bien es más segura en el ataque consigue un resultado sonoro menos homogéneo. Esta digitación es más propia de postulados antiguos, ya que la escuela moderna procura utilizar dedos distintos para notas repetidas. Al consultar la digitación que Ruthardt utiliza para estos compases, observamos que propone solamente el empleo de dedos alternos, en consonancia con los postulados modernos de digitación.

EDICIÓN DE TRAGÓ

EDICIÓN DE RUTHARDT

Compas 46-48 Compas 60-62

Estudio nº 8. Los ejemplos de la parte superior pertenecen a la edición de Tragó. Los inferiores se encuentran en la edición de Ruthardt para la editorial Peters<sup>584</sup>.

En otras anotaciones Tragó hace referencia a la manera de ejecutar diferentes articulaciones. Estas explicaciones permiten aproximarnos a la metodología que Tragó empleaba para la enseñanza de la ejecución de articulaciones como el stacatto, el picado o el ligado. Sobre la ejecución del stacatto, Tragó ofrece la siguiente explicación referente a

<sup>583</sup> Bertini, Henri : *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano...* Op. cit., p. 13

<sup>584</sup> Bertini, Henri: *25 Leichte etüden für klavier opus 100, herausgegeben von Adolf Ruthardt*, Germany, C.F.Peters, [s.a], p. 11

la interpretación del estudio (5) “En el Stacatto ( , ) hay que levantar el dedo de la tecla lo más súbitamente posible para que el sonido que resulte sea más seco, más puntiagudo, digámoslo así; al contrario del stacatto escrito así ..., cuyo ataque ha de ser más suave”<sup>585</sup>. Esta anotación se complementa con otra en la Tragó expone la manera en que deben de ejecutarse los cuatro tipos de acentuaciones: stacatto seco, stacatto suave o picado, picado ligado, y ligado. Tragó comenta que la interpretación de estas cuatro tipos de acentuación fue establecida por el pianista Ignaz Moscheles (1794-1870) en el prólogo de sus estudios para piano op. 70, publicados en 1827. “ Para conocer las diferentes acentuaciones téngase presente lo que dijo Moscheles en el prólogo de sus estudios (Op. 70). 1º al stacatto seco, o simplemente stacatto (como en el caso presente) no se le da más que una cuarta parte de su valor. 2º al stacatto suave (o simplemente picado...) se le da la mitad de su valor. 3º al picado ligado se le da tres cuartas partes de su valor y 4º al ligado se le da su completo valor [...]”<sup>586</sup>.

Al consultar el prólogo de los estudios op. 70 de Moscheles comprobamos que las explicaciones que el pianista bohemio sobre la interpretación de los dos tipos de stacatto coinciden con las de Tragó. No obstante, el prólogo de Moscheles aporta más información sobre la interpretación del picado ligado, ya que explica varios casos de ejecución de esta articulación: si se produce en tempo lento, se puede otorgar a las notas una duración un poco mayor que las tres cuartas partes del picado ligado ordinario; y si se sitúa sobre notas dobles o arpegios, éstos se deben ejecutar de manera arpegiada dando a la nota el valor que exige el picado ligado. También comenta Moscheles que cuando dos, tres o cuatro notas aparecen ligadas, la primera nota debe ser ligeramente acentuada y la última ejecutada como si tuviera un picado sobre ella<sup>587</sup>.

<sup>585</sup> Bertini, Henri: *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano...* Op. cit., p. 8

<sup>586</sup> Bertini, Henri: *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano...* Op. cit., p. 32

<sup>587</sup> “[...] 7. Il y a deux manières d’abrégger la durée des notes dans le stacatto: la première s’indique par des points ronds (.) et s’exécute en ne donnant à la note que la moitié de sa valeur, l’autre moitié formant une pause. [...] La seconde manière s’indique par un trait allongé (,) et s’exécute en ne donnant à la note que le quart de sa valeur, les trois autres quarts formant une pause.[...].

8. Mais lorsqu’un coulé est placé sur l’un ou l’autre de ces signes, il faut donner à la note les trois quarts de sa juste valeur : si le mouvement est lent, on peut lui donner à peu près toute sa valeur, de manière à ne laisser entre les autres notes qu’un très faible intervalle. [...]. Cependant il vaudrait mieux n’employer sous les coulés que les points ronds, parce que les traits allongés, employés sans les coulés abrègent la note encore plus que les points ronds : on a donc tort de se servir indistinctement de ces deux signes.

9. Les remarques précédentes sur les notes simples, staccato, sont également applicables aux notes doubles et aux accords : mais quand les notes doubles ou les accords sont marqués de points ronds avec des coulés, il faut les toucher légèrement, et dans le genre des arpèges, en leur donnant la valeur qu’exige le point rond sous le coulé. [...]

Pensamos que a pesar de que Tragó alude en su edición a este prólogo de los estudios de Moscheles, pudo tener en cuenta también las enseñanzas que sobre la ejecución de las articulaciones recibió de Georges Mathias. Debemos recordar que en el manuscrito copiado por Tragó sobre la obra autógrafa de Mathias titulada *Des conseils sur l'étude du piano*<sup>588</sup> se hace referencia a cuatro tipos de articulaciones: el *staccato ordinaire* o *stacatto rond*, conocido como picado, el *staccato arranché* de sonido corto y seco, el *louré*, que sería el equivalente al picado ligado y sobre el cual Mathias decía que para su ejecución se debía bajar el dedo muy lentamente y retenerlo antes de colocarlo sobre la tecla, y el *lié*, ligado en el que el dedo debía de levantarse inmediatamente antes del descenso del dedo que tocara la tecla siguiente.

La explicación de Tragó sobre los dos tipos de stacatto se debe a que en la edición de los estudios op. 100 de la colección *Escuela de Piano*, se encuentran estudios en los que aparece la articulación del stacatto seco, (estudios 5 (4 Bertini), 14 (7), 23 (22), 24 (21)), del stacatto suave o picado (estudio 18 (17)); o combinación de ambos (estudio 6 (18)). Sin embargo, al consultar la edición de Ruthardt sobre estos estudios observamos que los signos de stacatto seco de estos estudios son sustituidos por stacattos suaves o

---

10. *Il y a encore un autre cas, où il faut abréger la durée de la note, c'est lorsque deux, trois ou quatre notes sont liées ensemble par un coulé ; dans ce cas la dernière note doit être jouée comme si elle était marquée d'un point rond. [...].*

*La première note d'un passage coulé doit être légèrement accentuée, comme l'indique dans l'exemple précédent le signe > [...].*

Moscheles, Ignaz: *Complete 24 Etudes*, Leipzig, Fr. Kistner, [ca. 1830], pp. 8-10

“7. Hay dos maneras de abreviar la duración de las notas en el stacatto: la primera se indica por puntos redondos (.) y se ejecuta no dando a la nota la más que la mitad de su valor, formando la otra mitad una pausa. [...] La segunda manera se indica con un trazo alargado (,) y se ejecuta no dando a la nota más que la cuarta parte de su valor, formando las otras tres partes una pausa. [...]

8. Pero cuando un ligado está situado sobre uno u otro de estos signos, hay que dar a la nota las tres cuartas partes de su valor, si el movimiento es lento, podemos darle una duración próxima a su valor total, de manera que no se deje entre las otras notas más que un intervalo de tiempo muy escaso. [...] Sin embargo sería mejor emplear en los ligados los picados, porque los stacattos, empleados en los ligados abrevian la nota todavía más que los picados: pues tenemos la culpa de utilizar indistintamente los dos signos.

9. Las observaciones precedentes sobre las notas simples, staccato, son igualmente aplicables a las notas dobles y a los acordes: pero cuando las notas dobles o los acordes están marcados por picados-ligados, hay que tocarlos ligeramente, y en el estilo de los arpeggios, dándoles el valor que exige el picado ligado. [...]

10. Hay todavía otro caso, donde hay que abreviar la duración de la nota, éste se produce cuando dos, tres o cuatro notas son agrupadas juntas por una ligadura; en este caso la última nota debe ser tocada como si tuviera un picado.

La primera nota de un pasaje ligado debe ser ligeramente acentuada, como indica en el ejemplo precedente el signo > [...].

<sup>588</sup> *Des conseils sur l'étude du piano. Copiés du manuscrit autographe de Mr. Georges Mathias. (Professeur de piano au Conservatoire) [par] José Tragó. París, [187-]. Ver capítulo 3.3.3.1. El manuscrito Tragó.*

picados, por lo que el intérprete de la edición de Ruthardt no necesita para la ejecución de estos estudios practicar la diferencia de duración e interpretación que requieren las dos tipologías de staccato. En el ejemplo que presentamos a continuación se advierte que Tragó utiliza en la mano derecha staccatos y en la izquierda picados, mientras que en la edición Peters ambas manos ejecutan picados.

Allegretto. (♩=88.) VI EDICIÓN DE TRAGÓ

*ben marcato*

Allegretto ♩=88 ETÛDE XVIII EDICIÓN DE RUTHARDT

*p ben marcato*

Pentagrama superior. Compases 1-4. Edición de Tragó. Estudio 6<sup>589</sup>.  
 Pentagrama inferior. Compases 1-4. Edición Peters. Estudio 18<sup>590</sup>.

Otra de las diferencias entre la edición de Tragó y la de Ruthardt se percibe en el empleo de ligaduras de fraseo. En la edición Peters las ligaduras de fraseo abarcan varios compases, definiendo mejor el sentido melódico de la frase musical, sin embargo en la edición de la *Escuela de Piano* las ligaduras de fraseo se utilizan en menor cantidad y además suelen circunscribirse al ámbito de un solo compás, señalando grupos de figuras que deben ejecutarse de manera ligada. En el siguiente ejemplo observamos que la edición de Tragó propone en la mano izquierda unas ligaduras de fraseo más breves que las de Ruthardt. Además prefiere utilizar términos que indiquen una ejecución ligada como “Il canto ben sostenuto” o “Il basso legatissimo”, que indicar gráficamente con ligaduras las frases musicales<sup>591</sup>.

<sup>589</sup> Bertini, Henri: *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano...* Op. cit., p. 10

<sup>590</sup> Bertini, Henri: *25 Leichte etüden für klavier opus 100, herausgegeben von Adolf Ruthardt*, Germany, C.F.Peters, [s.a], p. 23

<sup>591</sup> Compases 1-8. Bertini, Henri: *Estudios. Op. 100. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 24.

## XVII

Andante. (♩=76)  
*Il canto ben sostenuto*  
*p*  
*Il basso legatissimo*

5 3 1 2 1 2 1 2 4 5 3 1 2 1 2 1 3 4 5 3 1 2 1 2 1 3 5 4 2 1 2 1 2 1 2 4

5 4 2 1 2 1 2 1 2 3 4 1 4 2 1 2 3 5 1 3 5 2 3 2 1 2 1 5 1 3 1 2 1 2 4

## ETÜDE XII

Andante ♩ = 76  
*p*

5 3 1 2 1 2 1 2 4 5 3 1 2 1 2 1 3 4 1 3 4 1 2 4

5 4 2 3 2 1 3 4 1 4 2 1 2 3 1 2 5 1 3 2 1 2

Tragó realizó la edición de obras de **Muzio Clementi** (1752-1832) para la colección *Escuela de Piano*, se trata de dos volúmenes en los que se incluyen estudios de la obra *Gradus ad Parnassum* y un tercer volumen que contiene seis sonatinas del autor italiano. Tragó selecciona 24 estudios de los 100 de que consta la colección *Gradus ad Parnassum*, y los edita en dos volúmenes, que contienen cada uno 12 estudios. El primer volumen titulado por Tragó *Gradus ad Parnassum Vol. I*, estaba destinado a los alumnos de quinto curso de piano; y el segundo *Gradus ad Parnassum Vol. 2*, estaba dirigido a los alumnos de 6º año de piano.

Hemos localizado varias ediciones de los volúmenes de *Gradus ad Parnassum* de la colección *Escuela de Piano*. Del primer volumen hemos encontrado dos ejemplares en la Biblioteca Nacional correspondientes a la primera edición realizada por Almagro en

1899. También se han localizado tres ejemplares de la reedición hecha por la casa Dotésio alrededor de 1901. Cada volumen de la reedición de Dotésio tiene una procedencia distinta, uno se encuentra en la Biblioteca Nacional, otro en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, y otro se ha localizado en la biblioteca particular de José Tragó.

Correspondientes al segundo volumen de *Gradus ad Parnassum* de la colección *Escuela de Piano*, se han localizado cuatro ejemplares pertenecientes a tres ediciones diferentes. El primero de ellos se ubica en el archivo de la SGAE y pertenece a una reedición de Dotésio realizada en torno a 1901. Otros dos ejemplares fueron también publicados por Dotésio, si bien pertenecen a una reedición posterior de 1906. Estos ejemplares han sido localizados en la Biblioteca Musical de Madrid, y en la biblioteca particular de la alumna de Tragó M<sup>a</sup> Álvarez Somohano<sup>592</sup>. Finalmente hemos localizado un ejemplar perteneciente a una reimpresión llevada a cabo alrededor de 1920 por Unión Musical Española. Este ejemplar se localizó en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Los diferentes ejemplares localizados indican una importante difusión de la edición de Tragó correspondiente a los estudios de Clementi. Podemos afirmar, a pesar de que no hayamos localizado ejemplares pertenecientes a todas las ediciones, que estos dos libros de estudios de Clementi pertenecientes a la *Escuela de Piano* parecen haber sido objeto de cuatro ediciones: la primera realizada por Almagro en 1899, la segunda por Dotésio entorno a 1901, la tercera impresa nuevamente por Dotésio en 1906, y la cuarta editada por Unión Musical Española alrededor de 1920.

Quizás, para referirnos a las diversas publicaciones de que fueron objeto los dos volúmenes de estudios de Clementi, deberíamos utilizar el término reimpresión en lugar de reedición. Al analizar los distintos volúmenes localizados no hemos encontrado ninguna diferencia importante entre ellos ya que todos vuelven a imprimir las mismas partituras correspondientes probablemente a las planchas realizadas por Almagro para la primera edición. Sólo encontramos algunas diferencias en la ediciones de las portadas en las que aparece el nombre y los domicilios de las diferentes casas editoriales, así como el

---

<sup>592</sup> Actualmente se encuentra en la biblioteca particular del profesor D. Ramón Sobrino.



retrato de Tragó en las ediciones de Almagro y Dotésio. Esto indica que en la publicación de los volúmenes de Clementi, Tragó no realizó ninguna modificación en las ediciones posteriores.

La ordenación de los estudios de Clementi en los dos volúmenes de la escuela de piano se presenta según un orden progresivo de dificultad. Este orden difiere de la obra original de Clementi, en la que no se empleaba este criterio para la disposición de los estudios. El volumen primero contiene doce estudios que Tragó selecciona del volumen primero de la colección *Gradus ad Parnassum* original. Tanto los estudios del primer volumen como los del segundo pertenecen al grupo de estudios de la colección *Gradus ad Parnassum* que desarrollan el estudio del mecanismo y no al conjunto de estudios de la misma obra compuestos con la finalidad de practicar la interpretación del estilo polifónico. Los estudios de Clementi seleccionados en la colección *Escuela de piano* están precedidos de un título con el que Tragó explica la finalidad de cada uno. Estas palabras explicativas no aparecen ni en la obra original, ni en otras ediciones de la obra de Clementi, sin embargo, Tragó decidió indicar el problema técnico que a su parecer planteaba la interpretación de cada estudio, con el fin de orientar a los alumnos y profesores que la utilizaban, en consonancia con el carácter didáctico de la colección *Escuela de Piano*. Este es el esquema obras del primer volumen de estudios de Clementi, seleccionados por Tragó.

Orden Volumen 1 Tragó	Orden original Clementi	Finalidad pedagógica indicada por Tragó para cada estudio
1	1	Para la independencia de los dedos
2	16	Para igualar la fuerza de los dedos en la mano derecha
3	17	Para igualar la fuerza de los dedos en la mano izquierda
4	3	Para la independencia de los dedos
5	19	Para la igualdad del 4º y 5º dedo de la mano derecha
6	2	Para igualar la fuerza de los dedos en las dos manos
7	7	Para igualar la fuerza de los dedos 4º y 5º
8	12	Para la igualdad de los dedos en combinaciones de arpeggios
9	6	Para igualar la fuerza de los dedos de ambas manos en distintos pasos de mecanismo, combinados con notas tenidas.
10	23	Para la precisión de ataque en acordes para la mano derecha
11	21	Para la soltura y flexibilidad de articulación de la muñeca y antebrazo en las octavas arpegiadas
12	15	Para la igualdad y precisión en los pasos de mecanismo en 3 <sup>as</sup> . Y 6 <sup>as</sup> ; cromáticas en 3 <sup>as</sup> ; notas tenidas, etc.

Tragó comienza el volumen primero por el estudio en Fa mayor, que inicia también la colección original de *Gradus ad Parnassum*. Este estudio presenta una mayor complejidad que algunos de los estudios siguientes, aunque quizás Tragó decidió ponerlo

en primer lugar para conservar algunas similitudes con la obra original. En este estudio en el que se trabajan los ejercicios de notas tenidas, se practica primeramente el ataque digital y al cabo de unos compases también el del antebrazo para que la mano pueda descansar en el fondo de la tecla. Tragó aconseja que se “estudie esta obra en un movimiento moderado”<sup>593</sup>, con la intención de lograr una independencia en el movimiento de los dedos.

A continuación Tragó presenta los estudios 16 y 17 de la obra original (2 y 3 en la ordenación de Tragó), que son los más elementales de toda la colección, y que están dedicados a la ejecución de cinco notas con la mano derecha en el estudio 16, y con la izquierda en el 17. Publica dos versiones diferentes de cada uno de estos estudios. El estudio número 16 contiene una sucesión grupos de semicorcheas correlativas en la mano derecha, que Tragó recomienda acentuar un poco la primera de cada ocho con el fin de obtener una igualdad rítmica. A continuación se muestra una segunda versión de este estudio en la que a la digitación primera se superpone otra que no utiliza el dedo meñique, y que está dirigida a practicar el ejercicio del paso del pulgar. Tragó justifica la importancia concedida a este tipo de ejercicios haciendo alusión a opiniones de pianistas y pedagogos renombrados del siglo XIX como el ruso Alexander Ivanovich Villoing (1804-1878), maestro de Anton y Nikolai Rubinstein, el pianista letón Eduard Mertke (1833-1895); y el alemán Heinrich Germer (1837-1913), al que Tragó ya había hecho alusión en su estudio sobre las figuras de adorno titulado *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*.

“En el transcurso de la ordenación de diferentes colecciones de estudios, recomendamos alguna vez con mucho interés ciertos pasos que se prestaban al ejercicio del paso del pulgar. En los estudios II<sup>bis</sup> y III<sup>bis</sup> de *Clementi* aconsejamos con verdadero empeño una nueva digitación que tiene capital interés por tratarse del mismo asunto, y al que se debe conceder la mayor importancia, pues de él depende la precisión, igualdad y claridad en la ejecución.

Las digitaciones que indicamos, sobre todo la que obliga a no emplear el dedo meñique y sí los cuatro restantes, darán al discípulo una fuerza e igualdad que no tendría de otro modo. Claro está que lo primero que debe hacer es aprender la digitación de *Clementi*, pero la que nosotros recomendamos siempre resultará de innegable utilidad para llegar a la perfección de aquella.

No nos decidiríamos a recomendar con tanto empeño esta clase de ejercicios (aparte de la fe que en ellos tenemos) si no viésemos reforzada nuestra humilde opinión con la indiscutible de los eminentes maestros y didácticos *Villoing*, *Mertke*, *Germer* y otros en cuyos métodos y mecanismos ocupan preeminente lugar”<sup>594</sup>.

<sup>593</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música, Madrid, Almagro y Compañía, [1899], p. 2

<sup>594</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 9

El estudio nº 17 es objeto también de otra variación en la digitación para practicar el paso del pulgar en la mano izquierda. Hemos observado que Tragó propone indicaciones metronómicas ligeramente más lentas para las partituras correspondientes a estas variaciones. El estudio 16 tiene una indicación metronómica en la que la blanca corresponde al número 76, y el mismo estudio en su variante tiene una indicación en la que la blanca corresponde a 69 pulsaciones por minuto. En el estudio número 17 se produce la misma circunstancia puesto que en su primera versión contiene una indicación metronómica en la que la blanca corresponde a 72 pulsaciones, y en la segunda la blanca corresponde a 69 pulsaciones. La ejecución de la digitación propuesta para el paso del pulgar implica una ralentización de la velocidad, ya que resulta complicado conseguir una igualdad en la ejecución de los grupos de semicorcheas, especialmente cuando el pulgar está situado en teclas negras y el paso se realiza hacia una tecla blanca.

## II

PARA IGUALAR LA FUERZA DE LOS DEDOS EN LA MANO DERECHA

**Veloce.** (♩=76)

## II Bis

**Veloce.** (♩=69)

Compás 1 de los estudios II y II<sup>bis</sup>. Edición de Tragó. Estudio nº 16 en la edición de Clementi<sup>595</sup>.

<sup>595</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., pp. 5, 9

### III

PARA IGUALAR LA FUERZA DE LOS DEDOS EN LA MANO IZQUIERDA

**Veloce.** (♩=72)

**Veloce.** (♩=69)

### III Bis

Compás 1 de los estudios III y III<sup>bis</sup>. Edición de Tragó. Estudio nº 17 en la edición de Clementi<sup>596</sup>

Solamente estos estudios son objeto de dos versiones en el volumen, los restantes estudios se presentan sólo una vez. Hemos comparado la edición de los estudios de Clementi realizada para la colección *Escuela de piano*, con otra publicación de la obra realizada por la editorial Boileau de Barcelona<sup>597</sup>. Hemos observado que las velocidades indicadas por Tragó para la ejecución de estos estudios son algo más lentas que las que aparecen en la edición Boileau; y también constatamos, al igual que había sucedido en otros volúmenes de la *Escuela de piano*, que las digitaciones de Tragó son más exhaustivas, aunque son bastante similares a las de la edición Boileau. Las indicaciones de dinámica y fraseo son parecidas en ambas ediciones, si bien la edición Boileau contiene más indicaciones de pedalizaciones que la *Escuela de Piano*.

<sup>596</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. *Escuela de Piano*, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., pp. 13, 17

<sup>597</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*. Introducción al arte del piano, Barcelona, Boileau, 1980.

Orden de estudios	Tempos edición de Tragó	Tempos edición Boileau
1	Con velocità ♩= 92	Con velocità ♩= 60
2	Veloce ♩= 76	Veloce ♩= 80
2 bis	Veloce ♩= 69	
3	Veloce ♩= 72	Veloce ♩= 69
3 bis	Veloce ♩= 69	
4	Allegro vivace ♩= 116	Vivacissimo ♩= 132
5	Presto ♩= 63	Presto ♩= 76
6	Allegrissimo ♩= 69	Allegrissimo ♩= 69
7	Allegro vivace ♩= 120	Vivacissimo ♩= 132
8	Allegro ♩= 116	Allegro ♩= 126
9	Allegro moderato ♩= 116	Allegro moderato ♩= 126
10	Presto ♩= 60	Presto ♩= 69
11	Veloce ♩= 40	Veloce ♩= 50
12	Allegro non troppo ♩= 104	Allegro non troppo ♩= 116

El estudio que aparece en cuarto lugar en la edición de Tragó corresponde al estudio número 3 de la edición de Clementi. Su objetivo es la interpretación de notas tenidas en ambas manos, siendo necesario para su ejecución no solo el movimiento digital sino también la participación del antebrazo en el ataque de la tecla. El estudio número 5 (19 en la edición de Clementi) trabaja el movimiento independiente del 4º y 5º dedo de la mano derecha, utilizando los restantes dedos como puntos de apoyo en el teclado. Tragó propone en una nota a pie de página que el intérprete mantenga la ejecución de la primera nota del motivo de ocho semicorcheas sobre el que se articulan las dificultades técnicas propuestas en este estudio. “Aconsejamos se sostenga lo más posible la 1ª nota de cada compás, ya corresponda al dedo pulgar, al índice, o al 3º, será

excelente punto de apoyo de la mano en un estudio que tiene por objeto la independencia del 4º y 5º dedo»<sup>598</sup>.

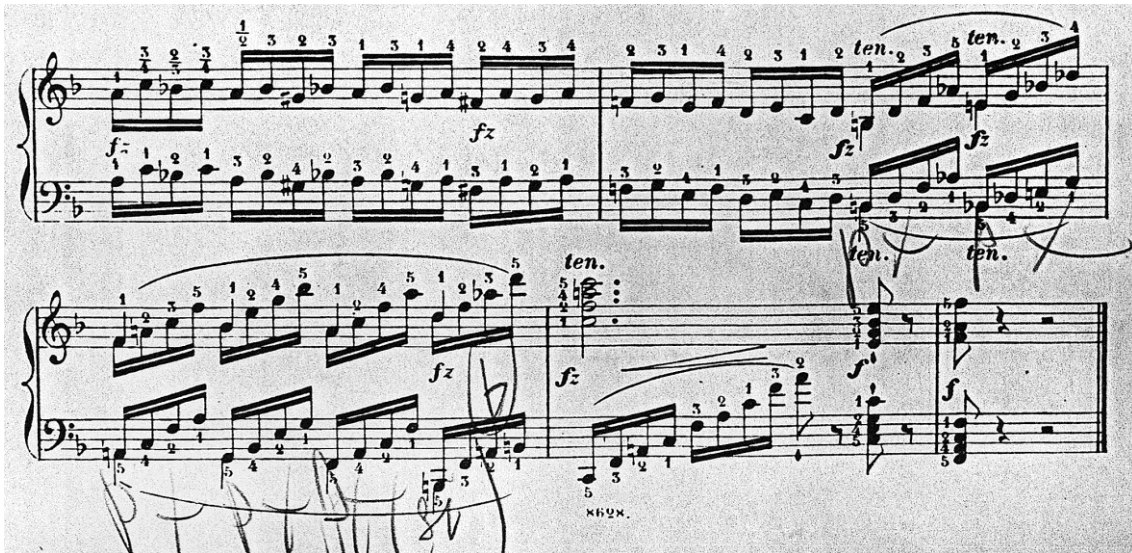
## V

PARA LA IGUALDAD DEL 4º Y 5º DEDO DE LA MANO DERECHA

**Presto.** (♩ = 63)

El ejemplar de la edición de Almagro localizado en la Biblioteca Nacional muestra varias anotaciones manuscritas en los estudios 6 y 7 que complementan las indicaciones de articulación y dinámicas impresas en la edición. Las anotaciones manuscritas del estudio número 7 (7 en la edición de Clementi), hacen referencia preferentemente a algunas de las notas que el intérprete debía dejar tenidas, mientras que en el estudio nº 6 (2 de la edición de Clementi) aparecen varias anotaciones relativas al empleo del pedal en los compases finales. Tragó indica pedalizaciones de duración breve que se sitúan debajo de la primera nota de cada grupo de cuatro semicorcheas, en las que el intérprete debe inmediatamente dejar de pisar el pedal para volver a pulsarlo en el comienzo del siguiente grupo de semicorcheas. La finalidad de estas indicaciones de pedal es favorecer la prolongación del sonido de la nota tenida que figura al principio de cada grupo, pues quizás el alumno al que iban dirigidas estas indicaciones no era capaz de abarcar con una sola mano los grupos de semicorcheas escritos por Clementi. Tragó indica el cambio rápido en la pulsación del pedal para no crear efectos sonoros contrarios al discurso armónico de la obra. Estas pedalizaciones contrastan con las indicaciones de pedal que aparecen impresas en la edición. Son bastante más extensas que las manuscritas lo que implica un mayor oscurecimiento de la armonía. Las mismas indicaciones impresas se encuentran en la edición Boileau por lo que puede tratarse de pedalizaciones escritas originalmente por Clementi que los editores han respetado.

<sup>598</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 23



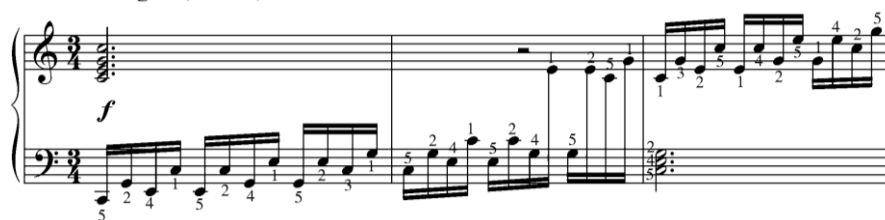
Estudio n° 6 cc. 43-47 (2 en la edición de Clementi)<sup>599</sup>.

Los estudios 8 y 10 contienen notas editoriales que nos informan sobre algunos de los ejercicios que Tragó consideraba apropiados para la práctica de aspectos de la técnica pianística. El estudio número 8 (12 en la edición de Clementi) practica la ejecución de arpeggios quebrados en ambas manos. Tragó considera que la finalidad principal de este estudio es conseguir la igualdad de la ejecución digital en los arpeggios, pero también indica otra manera de trabajar el estudio que desarrolle el movimiento de la articulación de la muñeca. “Según ya lo indicamos al tratar de otros estudios de índole parecida a éste, creemos que después de trabajarle todo ligado, nada perdería el discípulo al ejercitarle nuevamente ligando separadamente cada grupo de cuatro notas [...] por resultar de esa manera el estudio excelente para la articulación de la muñeca”<sup>600</sup>.

## VIII

PARA LA IGUALDAD DE LOS DEDOS EN COMBINACIONES DE ARPEGIOS

Allegro. (♩ = 116)



<sup>599</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 29

<sup>600</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 37

Por otra parte, la nota editorial del estudio número 10 (23 en la edición de Clementi) hace hincapié en la ejecución tenida de los acordes del estudio. “Téngase cuidado de sostener durante todo su valor y de atacar con cierta decisión las tres notas de que consta cada acorde, para que no resulten arpegiadas, cosa que sería de mal efecto y contraria en absoluto al objeto del presente estudio”<sup>601</sup>. Sin embargo la edición de Tragó es en este estudio poco precisa en las indicaciones dinámicas. Otras ediciones como la Boileau presentan más indicaciones de articulación (picados, acentos) y ligaduras de fraseo. Observamos por ejemplo que en el primer sistema de este estudio la edición Boileau indica picados sobre cada acorde, mientras que la edición de Tragó los omite<sup>602</sup>.

### X

PARA LA PRECISIÓN DE ATAQUE EN ACORDES PARA LA MANO DERECHA

**Presto.** (♩ = 60)

### 23

EDICIÓN BOILEAU

**Presto.** (♩ = 69)

En el estudio número 11 (21 en la edición de Clementi), Tragó propone una digitación para la interpretación de las octavas arpegiadas, que consiste en la ejecución ligada de las octavas utilizando alternativamente la sucesión de los dedos (1-4), (1-5). Los dedos (1-4) se utilizan en el caso de que la octava se realice sobre teclas negras y el (1-5) cuando la octava se ejecuta sobre teclas blancas, digitación que parece bastante cómoda para los cambios de posición en el legato de octavas.

<sup>601</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 50

<sup>602</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*. Introducción al arte del piano, Barcelona, Boileau, 1980, p. 88



## XI

PARA LA SOLTURA Y FLEXIBILIDAD DE ARTICULACIÓN DE LA MUÑECA  
Y ANTEBRAZO EN LAS OCTAVAS ARPEGIADAS

**Veloce.** (♩ = 40)

El estudio nº 12 (15 en la edición de Clementi) contiene un dato muy relevante sobre la vinculación de la pedagogía pianística de Tragó con la escuela chopiniana. Tragó indica en este estudio la digitación que según él es original de Chopin para la realización de la escala cromática en terceras. El pianista aplica esta digitación de Chopin en un pasaje del estudio de Clementi (cc. 37-39) que contiene la escala cromática en terceras en la mano derecha.

Tragó propone dos opciones de digitación para este pasaje, en una posición superior escribe una digitación más convencional para las escalas en terceras, basada en la utilización de dos pares principales de dedos (4-2 y 3-1), y de la sucesión de los tres pares (5-3, 4-2, 3-1), en los fragmentos de la escala en que los dedos extremos se colocan en las teclas blancas. Esta digitación es la propuesta también para este pasaje en la edición Boileau. La segunda opción de digitación que propone Tragó es la de Chopin y se coloca en una posición inferior. Compases después, vuelve a indicar la digitación de Chopin para escalas cromáticas en terceras tanto en la mano derecha (cc. 184-186) como en la mano izquierda (187-190). “Aquí, lo mismo que indicamos en el compás 37 del estudio, escribimos la digitación de *Chopin* para la escala cromática en 3<sup>as</sup>, no para que el alumno deje de estudiar la otra que va también en la edición, sino para que coteje entre ambas y se acostumbre a las dos”<sup>603</sup>.

Es muy probable que la digitación de la escala cromática en terceras junto con otros aspectos de la técnica de Chopin fuesen transmitidos por Georges Mathias a su discípulo Tragó. El propio Mathias recordaba que Chopin exigía a sus alumnos que no introdujesen cambios en las digitaciones que les indicaba. “Chopin era muy exigente con

<sup>603</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum.- Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 66

las digitaciones y exigía que se aprendiera una digitación, de una vez por todas, y que no se le aportara ningún cambio”<sup>604</sup>. Quizás este carácter inflexible de Chopin respecto a la digitación contribuyó a que Mathias enseñase la digitación original del músico polaco a Tragó sin ningún tipo de modificaciones, garantizando la transmisión de las concepciones pedagógicas chopinianas a nuevas generaciones de pianistas.

Al analizar la digitación de la escala cromática en terceras que Tragó atribuye a Chopin observamos aspectos técnicos propios de la técnica chopiniana. Es una digitación destinada a producir un movimiento fluido de la mano en la dirección de la música, que permite a los dedos 3º, 4º y 5º cruzar sobre sí, y usar el mismo dedo en notas sucesivas dentro de la misma línea melódica cromática.

Hemos consultado la edición de los estudios de Chopin realizada por I. J. Paderewski, L. Bronarski, y J. Turczynski editada por el Instituto Chopin de Polonia, en la que se muestran las digitaciones originales de Chopin. La recopilación de estas digitaciones está basada en fuentes como los manuscritos originales del compositor, las copias aprobadas por el propio Chopin y las primeras ediciones de estas obras. Podemos apreciar que en el estudio op. 25 nº 6 de Chopin en-Sol-*sostenido menor*, aparecen varios pasajes con escalas cromáticas en terceras en los que la digitación de Chopin coincide con la expuesta por Tragó. Es una digitación acorde con la concepción chopiniana de la tecla como un “punto de apoyo”, de manera que los dedos encuentren en el teclado una superficie que les permita ir trasladando la mano a través de las teclas. En la escala de la edición de Tragó y en la del Instituto Chopin de Polonia observamos características comunes propias de la digitación chopiniana, como el papel significativo que se otorga al dedo pulgar, empleado en ocasiones en notas sucesivas a través de sustituciones, y la coincidencia de los dedos largos sobre las teclas negras. Una de las características más destacadas de la técnica chopiniana era la interacción entre las características anatómicas de la mano y la forma de la tecla, buscando puntos de apoyo en el teclado. Luca Chiantore considera que la digitación que Chopin emplea en la parte del estudio op. 25 nº 6 que contiene esta escala cromática demuestra que el músico polaco concebía las terceras, las sextas y las octavas como una superposición de dos líneas melódicas distintas <sup>605</sup>.

---

<sup>604</sup> Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2002, p. 317

<sup>605</sup> Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística...* Op. cit., p. 331

A continuación mostramos el fragmento del estudio de Clementi en el que Tragó aplica la digitación de Chopin para la escala cromática en terceras. La digitación indicada en la parte superior de las notas de la mano derecha es propia de Tragó, mientras que la de Chopin se sitúa en la parte inferior.

Clementi *Gradus ad Parnassum*. Estudio número 15 en *Do mayor* (cc. 37-39). Estudio número 12 del primer volumen en la edición *Escuela de Piano* de Tragó<sup>606</sup>.

El siguiente ejemplo muestra otro fragmento del mismo estudio de Clementi en el que Tragó propone la ejecución de la digitación de Chopin para la escala cromática en terceras en la mano izquierda. Esta digitación cobra interés pues la mayoría de las digitaciones conservadas de Chopin se refieren a la mano derecha. Observamos además que en el estudio op. 25 n° 6 de Chopin, aparecen frecuentemente escalas cromáticas en terceras en la mano derecha, y sin embargo no hay ninguna en la mano izquierda. La ausencia de ejemplos de digitaciones de Chopin para esta escala en la mano izquierda confiere especial relevancia a las anotadas por Tragó, que se convierten en un testimonio escrito de la transmisión de la técnica chopiniana a la escuela pianística española.

Clementi *Gradus ad Parnassum*. Estudio número 15 en *Do mayor* (cc. 187-190). Estudio número 12 del primer volumen en la edición *Escuela de Piano* de Tragó<sup>607</sup>.

<sup>606</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- *Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 58

<sup>607</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- *Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 66

Finalmente presentamos un tercer ejemplo perteneciente al estudio op. 25 n° 6 de Chopin en el se muestra la digitación original de Chopin para la escala cromática en terceras, que muestra la misma disposición de los dedos que la escrita por Tragó. Este ejemplo pertenece a la edición del Instituto Chopin de Polonia. El criterio editorial de esta publicación muestra los números correspondientes a las digitaciones originales de Chopin, y en números en cursiva las modificaciones que propuso Paderewski para la ejecución de esta escala. Estos cambios se limitan a la sustitución en algunos casos del dedo pulgar por el segundo dedo, pues Paderewski consideraba que la utilización del segundo dedo era más apropiada para la interpretación de esta escala en los pianos modernos. “Compás 5. En la mano derecha, en la escala cromática ascendente en terceras, Chopin prescribe el pulgar para las notas Mi (Re ##, Fa b) y Si (La ##, Do b), en la voz inferior. En los pianos modernos, es mejor utilizar el 2º dedo en estos pasajes”<sup>608</sup>.

Chopin. Estudio en Sol # menor, op. 25 n° 6 (cc. 5-6)<sup>609</sup>.

El segundo volumen de la colección *Escuela de Piano* correspondiente a los estudios de Clementi contiene doce estudios destinados a la práctica de diversos ejercicios de mecanismo. Diez de estos estudios corresponden al segundo cuaderno de *Gradus ad Parnassum* de Clementi, mientras que los estudios numerados por Tragó como 9 y 12 pertenecen al tercer cuaderno de *Gradus ad Parnassum*. En el siguiente esquema indicamos el orden de estudios establecido por Tragó, la numeración original de los estudios en la edición de Clementi, y el objetivo didáctico que Tragó considera más destacable de cada una de ellos.

Orden Volumen 2	Orden original	Finalidad pedagógica indicada por Tragó para cada estudio
-----------------	----------------	---

<sup>608</sup> Chopin, Fryderyk: *Obras completas. Estudios para piano. Consejo editorial I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski, Instituto Chopin de Polonia, Madrid, Real Musical, 1987, p. 152*

<sup>609</sup> Chopin, Fryderyk: *Obras completas. Estudios para piano...* Op. cit., p. 87

Tragó	Clementi	
1	35	Notas tenidas
2	34	Notas repetidas
3	46	Para el ligado y sustitución de dedos
4	31	Para la unidad de ritmo y la fuerza del 4º y 5º dedo
5	28	Para la igualdad de los dedos
6	30	Para la igualdad de los dedos extremos en el ritmo de tresillos
7 (7 bis)	32	Trino interrumpido Trino continuo
8	36	Para el ligado e igualdad en ambas manos
9	87	Para la mano izquierda
10	48	Para el ligado y notas tenidas
11	44	Diversas dificultades de ejecución en ambas manos
12	76	Distancias y saltos en ambas manos

La mayoría de los estudios seleccionados por Tragó en este volumen están dirigidos a la adquisición de la igualdad y fuerza en los dedos y la práctica del ligado y notas tenidas en ambas manos. El criterio editorial de este volumen es muy similar a los otros de la colección. Tragó indica el tempo de las obras con términos en italiano acompañados de las numeraciones del metrónomo. Estas indicaciones metronómicas muestran velocidades de ejecución ligeramente más lentas que las de otras ediciones como la de Bruno Mugellini<sup>610</sup>.

Tragó comenta en diversas notas a pie de página de este volumen, que algunas de las digitaciones escritas en su edición son originales del pianista y compositor polaco Carl Tausig (1841-1871). Tragó no hace mención del título de la obra o de la edición de Tausig que le sirvió como base para la elaboración de digitaciones de varios de los estudios del volumen. Pensamos que probablemente consultó alguno de los volúmenes publicados en el siglo XIX de *Gradus ad Parnassum* correspondientes a la *Selección de 29 estudios revisados por Tausig con un apéndice de escalas en terceras*<sup>611</sup>. Tausig había sido uno de los grandes virtuosos del siglo XIX, y probablemente el discípulo de Liszt más destacado, lo que le proporcionaba un gran prestigio tanto en su faceta interpretativa como en la de editor de obras para piano. La autoridad de Tausig dentro del mundo pianístico explica que ediciones de finales del XIX y principios del XX de los estudios *Gradus ad Parnassum*, como la de Tragó o la de Mugellini hagan referencia a las digitaciones propuestas por el pianista polaco. La influencia de Tausig en la edición pianística no ha decaído con el paso del tiempo ya que la *Selección de 29 estudios de*

<sup>610</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum. Riveduto, diteggiato e fraseggiato, con annotazioni ed aggiunte da Bruno Mugellini*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [ca. 1910]

<sup>611</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum. Selección de 29 estudios revisados por Tausig con un apéndice de escalas en terceras*, Barcelona, Boileau, 2007.

Tausig a la que hacemos referencia ha sido objeto de diversas reimpressiones en todo el mundo, correspondiendo a la editorial española Boileau una de las más recientes, en el año 2007.

De los 12 estudios elegidos por Tragó en su edición, 7 se encuentran también en la selección hecha por Tausig de los estudios de *Gradus ad Parnassum*<sup>612</sup>; sin embargo, Tragó no utiliza las digitaciones de Tausig en estos siete estudios, sino sólo en algunos de ellos.

Realizando un análisis más pormenorizado de los estudios del segundo volumen de la *Escuela de Piano* correspondiente a los estudios de Clementi, observamos que el estudio que da comienzo al volumen trabaja la ejecución de notas tenidas en ambas manos, especialmente se potencia la fuerza de los dedos extremos de las manos como el quinto que se mantiene, mientras que los dedos restantes quedan libres y necesitan realizar frecuentemente el ejercicio del paso del pulgar sobre diversos dedos para atacar las notas.

## I

### Notas tenidas

Estudio nº 1, cc. 1-3. Edición de Tragó (nº 35 edición Clementi)

El estudio número dos es, al igual que la obra que le precede, una partitura que ejercita fundamentalmente el movimiento digital. Su objetivo pedagógico es la interpretación de notas repetidas en la mano derecha. Para su ejecución Tragó propone una digitación de criterio moderno que utiliza dedos distintos para la repetición de un

<sup>612</sup> Estudio nº 4 (edición Tragó), nº 12 (edición Tausig), nº 31 (edición Clementi)  
 Estudio nº 5 (edición Tragó), nº 11 (edición Tausig), nº 28 (edición Clementi)  
 Estudio nº 6 (edición Tragó), nº 23 (edición Tausig), nº 30 (edición Clementi)  
 Estudio nº 8 (edición Tragó), nº 18 (edición Tausig), nº 36 (edición Clementi)  
 Estudio nº 9 (edición Tragó), nº 6 (edición Tausig), nº 87 (edición Clementi)  
 Estudio nº 11 (edición Tragó), nº 21 (edición Tausig), nº 44 (edición Clementi)  
 Estudio nº 12 (edición Tragó), nº 27 (edición Tausig), nº 76 (edición Clementi)

mismo sonido. El tempo de este estudio es muy rápido (Presto), y a esta velocidad es muy probable que el ataque falle si se percute reiteradamente la tecla utilizando el mismo dedo. El siguiente estudio contiene notas tenidas, ligadas y sustituciones fundamentalmente en la mano derecha. Son especialmente difíciles de ejecutar las sustituciones de la mano derecha en las que el 4º dedo se sustituye por el 5º, que aparecen con frecuencia en la partitura. En varias de estas sustituciones el 4º dedo debe sustituirse por el 5º sobre una tecla negra, digitación que resulta insegura y difícil de mantener ligada en un tempo rápido como el de este estudio, puesto que los dedos 4º y 5º realizan el movimiento de sustitución a la vez que los tres dedos restantes de la mano buscan por movimiento descendente puntos de apoyo en las teclas blancas. Tragó advierte sobre la dificultad de este tipo de sustituciones en una nota a pie de página de este estudio: “Tener cuidado de ligar mucho y sobre todo de dar su exacto valor a las notas tenidas, puesto que es el verdadero objeto del presente estudio”<sup>613</sup>. Esta nota hace alusión al primer compás del estudio, en el cual se produce una sustitución del 4º por el 5º dedo sobre una tecla negra, fragmento que mostramos a continuación:

**III**  
Para el ligado y sustitución de dedos.

Allegro. (♩ = 108)

Estudio n° 3, cc. 1-3. (n° 46 edición de Clementi).

La finalidad del estudio n° 4 es la consecución de una igualdad y fuerza en la ejecución de los dedos de la mano derecha. Tragó considera que el objetivo principal de este estudio es lograr la unidad rítmica en la ejecución de los grupos de cuatro semicorcheas y la fuerza en el 4º y 5º dedo. Para la interpretación de esta obra, Tragó propone unas digitaciones prácticamente idénticas a las de Tausig. No obstante, Tragó sigue empleando el criterio de digitar la mayor parte de las notas de la partitura, mientras que Tausig indica una digitación de lectura más clara para el intérprete, en la que

<sup>613</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum.- Segundo libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó, profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación, Madrid, Dotésio, [ca. 1901], p. 12*

aparecen numerados aquellos fragmentos que pueden suscitar alguna duda al intérprete sobre el paso del pulgar, o pasajes que permiten varias opciones de digitación, como el empleo del tercer o cuarto dedo de la mano derecha en la ejecución de los arpeggios ascendentes y descendentes.

Tragó propone para este estudio tres ejercicios complementarios que ayuden al intérprete a conseguir la igualdad de fuerza entre los dedos de la mano derecha. Consisten en ejecutar un pasaje de grupos de semicorcheas dispuestas en arpeggios descendentes en la mano derecha, variando el ritmo y la articulación. “Será útil trabajar este paso, y sus semejantes del presente estudio, de estas tres maneras para obtener una perfecta igualdad”<sup>614</sup>. El primero de los ejercicios combina diferentes duraciones de notas empleando notas tenidas en la primera y tercera nota de cada grupo. Este ejercicio acentúa la primera y tercera nota de cada grupo y hace aplicar más fuerza en la ejecución al primer y cuarto dedo de la mano derecha. El siguiente pasaje es una variante rítmica que da más duración a la primera nota de cada grupo. La ejecución debe acentuar la primera nota y por lo tanto ejercita la fuerza en el ataque del pulgar, el ejercicio del paso del pulgar, y la articulación de la muñeca en movimientos descendentes que reposan en las teclas pulsadas por el pulgar. El diseño del tercer ejercicio muestra una mayor duración y acentuación en la última nota de cada grupo de cuatro semicorcheas, desarrollando la fuerza en el ataque del segundo dedo. Sirve además de preparación para el paso del pulgar en movimientos descendentes, pues detiene por un instante la articulación del movimiento entre el segundo y primer dedo. A continuación mostramos el primer sistema del estudio número 4 correspondiente a la edición de *Escuela de Piano*, y los ejercicios que Tragó plantea sobre este pasaje.

**IV**  
Para la unidad de ritmo y la fuerza del 4º y 5º dedo.  
Allegro con brio. (♩ = 126)

(1º)                      (2º)                      (3º)

<sup>614</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Segundo libro. *Escuela de Piano*, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 14



En el estudio número 5, Tragó menciona las variantes de digitación propuestas por Tausig para la ejecución de esta obra. El estudio se basa en la interpretación de grupos de 3 corcheas en ambas manos, destinados también a lograr la igualdad de ejecución de los dedos. Tausig propone en los dos primeros sistemas del estudio tres opciones de digitación para la mano derecha, y tres opciones para la mano izquierda. Tragó escoge como principal la digitación de Tausig que utiliza principalmente la sucesión de los dedos 4-3 en movimiento descendente (343, 243, 243, 243), e indica como alternativas las dos que indican para el movimiento descendente de los dedos la sucesión 4-5, (454, 354, 354) y 3-2 (132, 132, 132). Junto con las de Tausig, Tragó propone otra digitación opcional para la mano derecha de este pasaje que conlleva una mayor variación de la numeración, empleando todos los dedos de la mano, excepto el quinto (232, 121, 343, 232, 121). Para el descenso por grados conjuntos de grupos de corcheas en la mano izquierda, Tragó escribe en la partitura otra digitación diferente a la de Tausig, e indica las de éste en la nota a pie de página.

“m. D.	454	354	354
	132	132	132
m. iz.	434	534	534
	212	312	312 etc.

Digitaciones recomendadas por el célebre Tausig y aplicables a varios pasos del presente estudio”<sup>615</sup>.

En los ejemplos siguientes podemos observar las digitaciones que indican para los dos primeros sistemas de este estudio Tragó y Tausig. Estas digitaciones sirven de modelo a otros pasajes del estudio. Aunque Tragó expone las propuestas de digitación de Tausig al principio del estudio, prefiere escribir sus propias digitaciones en los compases siguientes de la obra.

---

<sup>615</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Segundo libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p. 19

## V.

19

Para la igualdad de los dedos.

Allegro. (M.M.  $\text{♩} = 80-88$ )

Estudio 5, cc. 1-7. Edición Tragó<sup>616</sup>. (Estudio 28 en la edición de Clementi)

34

Allegro.

11.

Estudio 11, cc 1-7. Edición Tausig<sup>617</sup>. (Estudio 28 en la edición de Clementi)

El estudio que figura en el sexto lugar de este volumen contiene una sucesión de tresillos en la mano derecha destinados a trabajar la ejecución en los dedos 1º y 5º. A priori, la escritura de esta obra parece estar destinada a desarrollar exclusivamente el movimiento digital, sin embargo, para su ejecución es necesario combinar dos tipos de ataque diferentes: el movimiento del dedo en las notas internas y el ataque de brazo en las partes fuertes.

## VI

Para la igualdad de los dedos extremos en ritmo de tresillos.

Veloce. ( $\text{♩} = 144$ )

Estudio 6, cc. 1-2. Edición Tragó<sup>618</sup>. (30 edición de Clementi).

<sup>616</sup> *Ibidem*

<sup>617</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum. Selección de 29 estudios revisados por Tausig con un apéndice de escalas en terceras*, Barcelona, Boileau, 2007, p. 34

<sup>618</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum.- Segundo libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 23

Tragó plantea ejercitar la ejecución de este estudio de cuatro maneras diferentes variando la acentuación, la articulación y la melodía. Estos ejercicios sirven de complemento a la propuesta didáctica de Clementi, y su objetivo consiste en lograr fuerza en la ejecución de los dedos extremos a la vez que se ejercitan diversos tipos de ataques digitales, de la muñeca y del brazo.

Será útil trabajar este estudio de estas cuatro maneras.

Estudio 6, nota a pie de página. Edición Tragó<sup>619</sup>. (30 edición de Clementi)

El primero de los ejercicios plantea una ejecución similar a la indicada por Clementi, en la que se debe acentuar la primera nota de cada tresillo. El acento de la ejecución recae principalmente sobre el dedo pulgar y en el movimiento del brazo. El segundo ejercicio agrupa todos los tresillos del compás dentro de una misma ligadura. Esta disposición de las notas indica que el intérprete solamente debe acentuar la primera nota del compás. Las restantes notas del mismo deberán ejecutarse de manera ligada, a través de la intervención de las articulaciones de los dedos y de la muñeca. El tercer ejercicio agrupa las notas en tresillos de diseño melódico descendente. Las notas aparecen de manera retrogradada, transformando la melodía ascendente original en otra inversa. El acento de la ejecución recae en la primera nota de cada grupo de tres, que tiene que ser atacada por el 5º dedo. La finalidad de este ejercicio parece ser el desarrollo de la fuerza en el ataque del 5º dedo junto a la participación de los movimientos del brazo. Por último, el cuarto ejercicio propone la ejecución de los tresillos en movimiento descendente, pero agrupados en una misma ligadura. Con esta variante se trabaja el ataque del 5º dedo y la articulación ligada de las notas a través del movimiento de los dedos y la muñeca.

<sup>619</sup> *Ibidem*

Uno de los aspectos más interesantes de este segundo volumen de estudios de Clementi, es la edición del estudio que aparece en séptimo lugar destinado a la ejecución del trino (estudio 32 en la edición original de Clementi). Esta partitura contiene numerosos trinos en ambas manos que se prolongan durante todo el compás, o incluso durante dos, tres y cuatro compases correlativos. Tragó edita dos variantes de la obra. El criterio que utiliza para publicarlas es el de presentar dos partituras simultáneas. En una posición superior escribe la partitura con los trinos y otros adornos resueltos, y en el sistema inferior muestra la partitura original sin la resolución de los adornos. Tragó titula a la primera de las variantes del estudio *Trino interrumpido*, pues se aconseja que se resuelva el trino precedido de un silencio al principio, e interrumpido por silencios a lo largo de su ejecución. La interpretación según esta forma facilita el mantenimiento de las notas tenidas que deben ejecutarse a la vez que el trino. Tragó coloca un silencio en el trino en el momento que se ejecuta alguna nota tenida. Esta interrupción en el ritmo permite ejecutar con más seguridad las notas tenidas, ya que los restantes dedos de la mano que se utilizan para la interpretación del trino, quedan en ese momento libres y consiguen una posición de la mano más distendida. Por otra parte, la interrupción del trino facilita al intérprete el establecimiento de un pulso uniforme en la ejecución, ya que la ejecución de trinos tan extensos como los que escribe Clementi en este estudio, pueden confundir a un intérprete poco experimentado en el seguimiento del ritmo de la partitura. La segunda variante de este estudio se titula *Trino continuo* y sigue el mismo esquema de edición que la versión anterior. La diferencia con la partitura precedente consiste solamente en la escritura continua de las notas del trino. Tragó estructura los batimientos del adorno siempre en grupos de cuatro figuras que se disponen consecutivamente sin interrupciones de silencios. Tragó sólo propone esta opción de ejecución para el trino continuo, aunque existen otras posibilidades de disposición de los batimientos de los trinos del estudio, como el empleo de grupos de tres notas.

Hemos observado que en ambas versiones del estudio nº 7 la ejecución propuesta por Tragó comienza con la nota principal. En otras ediciones como la de Mugellini<sup>620</sup>, la ejecución comienza por la nota auxiliar superior. La edición del pianista italiano parece emplear las reglas de interpretación de los adornos vigentes en el siglo XVIII, y también las del propio Clementi, ya que este compositor seguía la práctica interpretativa del

---

<sup>620</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum. Riveduto, diteggiato e fraseggiato, con annotazioni ed aggiunte da Bruno Mugellini*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [ca. 1910], p. 24

XVIII. La edición de Tragó, sin embargo, se muestra más cercana a los postulados de escuelas decimonónicas como la de Hummel y Czerny<sup>621</sup>, quienes comenzaban los trinos con la nota principal.

30

VII.

Trino interrumpido.

Estudio nº 7, cc. 1-7. Edición de Tragó. (32 en la edición de Clementi)

36

VII<sup>bis</sup>.

Trino continuo.

Estudio nº 7, cc. 1-7. Edición de Tragó. (32 en la edición de Clementi)

<sup>621</sup> Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*, Madrid, Alianza, 2003, p. 137

Varios de los estudios que completan el segundo volumen de Clementi editados por Tragó aparecen también en la selección de 29 estudios hecha por Tausig. En varios de ellos, Tragó utiliza digitaciones de Tausig para digitar algunos fragmentos de su edición, indicándolo en las correspondientes notas a pie de página, mientras que en otras ocasiones prefiere utilizar sus propias digitaciones y no seguir los modelos de Tausig. Por ejemplo, las digitaciones de los estudios 9 y 11 guardan estrecha relación con las de Tausig, mientras que en el estudio 8 Tragó prefiere utilizar otro criterio de digitación diferente al del pianista polaco. El estudio nº 8 (36 en la edición de Clementi), consiste en sucesiones de grupos de cuatro semicorcheas en ambas manos que abarcan saltos interválicos de diferentes extensiones a lo largo de la obra. Uno de los objetivos de este estudio es conseguir la igualdad en la ejecución de ambas manos, y para ello Tragó propone una digitación que utilice la mayor variedad posible de dedos de la mano. Tausig en su edición escribe en una nota a pie de página, otra manera de digitar los primeros compases del estudio, basada en el empleo única y sistemáticamente de los dedos 1º y 5º. Tragó no hace mención a esta propuesta de Tausig, quizás por ser algo insegura al utilizar siempre los mismos dedos, y no favorecer el ligado. En otras ediciones como la de Mugellini, se menciona la digitación alternativa de Tausig aunque no se emplea como opción de digitación principal.

### VIII.

Para el ligado e igualdad en ambas manos

Presto ma non troppo. (♩=60)

Digitación opcional de Tausig

Estudio nº 8, cc1-2. Edición de Tragó<sup>622</sup>. Nota al pie perteneciente al mismo estudio en la edición de Tausig<sup>623</sup>. (Estudio nº 36 en la edición de Clementi)

<sup>622</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum*.- Segundo libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó... Op. cit., p.42

<sup>623</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum. Selección de 29 estudios revisados por Tausig con un apéndice de escalas en terceras*, Barcelona, Boileau, 2007, p. 60

En el estudio nº 9 (87 edición de Clementi), al contrario que en el estudio precedente, Tragó comenta que la digitación señalada en el primer compás es “recomendada por el célebre Tausig”<sup>624</sup>. Y en el estudio nº 11 (44 edición de Clementi), podemos apreciar que Tragó emplea digitaciones muy similares a las de Tausig, aunque no haga ninguna referencia escrita que confirme la influencia del discípulo de Liszt en la digitación de esta obra. En el siguiente ejemplo podemos observar la gran similitud que existe entre la edición de Tragó y la de Tausig en la digitación, y las diferencias en otros aspectos como el empleo de articulaciones y las ligaduras de fraseo.

58

## XI.

Diversas dificultades de ejecución en ambas manos.

Allegro (♩ = 76.)

Estudio nº 11. Cc 1-7. Edición de Tragó. (44 en la edición de Clementi)

78

Allegro.

21.

Estudio nº 21. CC 1-7. Edición de Tausig<sup>625</sup>. (44 en la edición de Clementi)

La obra de Clementi publicada en la colección *Escuela de Piano* se completa con la edición de las *Seis sonatinas op. 36*. Esta obra se incluía en el programa de primer año de piano, y de ella hemos localizado dos ejemplares correspondientes a dos ediciones diferentes. El más antiguo se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y fue editado

<sup>624</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum.- Segundo libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 48

<sup>625</sup> Clementi, Muzio: *Gradus ad Parnassum. Selección de 29 estudios revisados por Tausig...* Op. cit., p. 78

por Almagro y Compañía en 1898. El segundo ejemplar pertenece a la Biblioteca del Conservatorio de Madrid. Se trata de una reimpresión realizada por la Sociedad Anónima Casa Dotésio en torno a 1901, que muestra un contenido idéntico al del ejemplar de Almagro. Ninguno de estos volúmenes contienen indicaciones manuscritas de Tragó, que aporten información sobre los criterios pedagógicos empleados por el pianista madrileño en la enseñanza de estas sonatinas.

En los ejemplares de las *Seis Sonatinas* de Clementi se aprecian criterios de edición diferentes a otros volúmenes de la colección *Escuela de Piano*. Uno de los más significativos es que Tragó no ordena las *Sonatinas* según el grado de dificultad de las mismas. La edición de estas obras respeta la distribución original establecida por Clementi, quizás porque el grado de dificultad es bastante similar entre ellas. Tampoco aparecen pedalizaciones, ni las indicaciones metronómicas que figuraban habitualmente en las ediciones de otros volúmenes. Posiblemente, Tragó decidió prescindir de éstas últimas para no establecer un criterio demasiado rígido en la ejecución del tempo, que condicionase el aprendizaje del alumnado principiante, que tocaba estas sonatinas.

Hemos comparado la edición de Trago con la del compositor y pedagogo alemán Louis Köhler<sup>626</sup> (1820-1886), y hemos observado la gran similitud que existe entre ambas publicaciones. Las indicaciones de fraseo, dinámicas y digitaciones son prácticamente idénticas entre ambas ediciones. Ello nos hace pensar en que Köhler y Tragó pudieron basarse en la misma fuente musical, quizás en la edición original publicada por el propio Clementi en 1797.

Aunque las dos publicaciones guardan gran semejanza, difieren fundamentalmente en el tratamiento de la digitación y de los adornos. Tragó emplea para estos dos aspectos el mismo criterio que en los demás volúmenes de la colección *Escuela de Piano*. Escribe digitaciones más exhaustivas que de las de Köhler, apareciendo digitadas la mayoría de las notas en la edición de Tragó. La edición de Köhler muestra digitadas solamente aquellas notas que sirven de guía para la ubicación de los demás dedos en el pasaje, indicando cambios de posición, sustituciones, empleo de diferentes dedos sobre notas repetidas...Tragó es mucho más exhaustivo en este aspecto, y ofrece

---

<sup>626</sup> Clementi, Muzio: *Six Sonatinas for the piano op. 36, revised and fingered by Louis Köhler*, New York, G. Schirmer, Inc, 1986



incluso varias opciones de digitación especialmente en los pasajes que contienen notas dobles.

En el siguiente ejemplo correspondiente al primer tiempo de la sonatina nº 3, cc. 5-12, observamos que las indicaciones de articulación como picados, legatos, y los matices son idénticos. Sin embargo, Tragó muestra varias opciones para la digitación de las terceras de la mano derecha, mientras que Köhler sólo escribe un número al principio del compás para el mismo pasaje. La opción que Tragó propone como principal superpuesta a las notas dobles, implica un menor movimiento de la mano de sus posiciones fijas. Utiliza los mismos dedos para notas repetidas en consonancia con las digitaciones de Köhler y los postulados de la escuela antigua de digitación. La segunda opción que Tragó indica en una posición inferior a las notas, implica un mayor desplazamiento de la mano, más cercano a la escuela de digitación moderna, aunque sigue utilizando los mismos dedos para notas repetidas.

Clementi. Sonatina op. 36, nº 3, primer tiempo cc. 5-12. Edición de Tragó<sup>627</sup>.

Clementi. Sonatina op. 36, nº 3, cc. 5-12. Edición de Louis Köhler<sup>628</sup>

<sup>627</sup> Clementi, Muzio: *Seis sonatinas.- Op. 36. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 10*

<sup>628</sup> Clementi, Muzio: *Six Sonatinas for the piano op. 36, revised and fingered by Louis Köhler...* Op. cit., p. 10

La escritura de los adornos que Tragó emplea en la edición de las sonatinas de Clementi es bastante similar a las de los otros volúmenes. En la mayoría de las sonatas los adornos aparecen resueltos directamente en la partitura con el fin de facilitar su ejecución a los estudiantes de piano, aunque este sistema implica que los signos originales no figuren en la partitura, y el alumno no sea consciente del adorno que está ejecutando.

En la sonata n° 5, Tragó utiliza un criterio diferente escribiendo los mordentes originales en la partitura y una nota a pie de página relativa a su ejecución. Este mordente y el que sigue, así como todos los demás que contiene esta Sonatina, deberán ejecutarse en la forma siguiente<sup>629</sup>. Quizás, Tragó decidió escribir estos mordentes originales de una nota, debido a que este tipo de adorno se repite con frecuencia en la partitura, mientras que los trinos que aparecen de manera esporádica, están resueltos con notas reales en la partitura.

**Presto**

**Nº 5**

(1) Este mordente y el que sigue, así como todos los demás que contiene esta Sonatina, deberán ejecutarse en la forma siguiente

Clementi. Sonatina op. 36, n° 5, primer tiempo cc. 1-3, y nota a pie de página. Edición de Tragó<sup>630</sup>.

<sup>629</sup> Clementi, Muzio: *Seis sonatinas.- Op. 36. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 21

<sup>630</sup> Clementi, Muzio: *Seis sonatinas.- Op. 36. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 21

En el segundo tiempo figuran también dos notas a pie de página relativas a la ejecución de los adornos. La primera nota alude a la ejecución de un grupeto de tres notas, y la segunda a un mordente de una nota que aparece habitualmente en la partitura. El grupeto tiene un papel destacado en la melodía del tema principal de este tiempo. Su ejecución puede plantear dudas al intérprete, ya que se trata de un grupeto situado encima de una nota débil que forma parte de un pasaje descendente. Además el grupeto está precedido por un mordente de dos notas que adorna a la nota fuerte del compás.

Tragó explica en su obra teórica sobre las figuras de adorno *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*, que en la resolución de los grupetos situados encima de una nota de paso en un pasaje descendente, la primera nota del grupetto se liga a la anterior. Sin embargo, esta ejecución no figura entre las opciones que Tragó cita en la nota a pie de página. Quizás esto es debido a que el tiempo de esta sonata está basado en un *Aire suizo* original, en el que los adornos no se interpretan conforme a las reglas académicas. Tragó propone tres opciones de ejecución para este grupeto. La primera da el mismo valor a todas las notas del adorno, que se interpreta como cuatro fusas. En la segunda la última nota posee ligeramente mayor duración, y se interpreta como un tresillo de fusas más una semicorchea. La tercera opción es la que concede mayor duración a la nota final, pues se interpretaría como un tresillo de semifusas seguido de una semicorchea con puntillo. De las tres opciones, la primera y la tercera serían las empleadas con más frecuencia en el romanticismo para la resolución de grupetos situados encima de la nota.

Köhler en su edición explica de manera bastante didáctica la resolución de este adorno. Escribe en el primer compás la resolución del grupeto en la partitura, y en los compases posteriores pone el signo original del adorno. El pedagogo alemán expone una única opción de ejecución para este grupetto, que es bastante similar a la tercera forma propuesta por Tragó. En el ejemplo siguiente mostramos los dos primeros de las ediciones de Tragó y Köhler, y la nota a pie de página escrita por el primero. Observamos que salvo en la resolución de los adornos y en algunos fraseos ambas ediciones son muy similares.

Allegro moderato.



Clementi. Sonatina op. 36, n° 5, cc. 1-7. Edición de Louis Köhler<sup>631</sup>.

Allegro moderato.



NOTA. Los compases señalados con (1) deben interpretarse de una de las maneras siguientes



Clementi. Sonatina op. 36, n° 5, segundo tiempo, cc. 1-7, y nota a pie de página. Edición de Tragó<sup>632</sup>.

Otra de las series de estudios perteneciente a la colección *Escuela de Piano* es el *Primer libro de estudios* de **Johann Baptist Cramer**. Este libro está destinado a los alumnos de 4º curso de piano, y de él hemos localizado hasta la fecha dos ejemplares ubicados en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Ambos libros corresponden a la edición que en 1898 realizó la editorial madrileña de Almagro y Compañía<sup>633</sup>.

<sup>631</sup> Clementi, Muzio: *Six Sonatinas for the piano op. 36, revised and fingered by Louis Köhler...* Op. cit., p. 22

<sup>632</sup> Clementi, Muzio: *Seis sonatinas.- Op. 36. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por J. Tragó...* Op. cit., p. 25

<sup>633</sup> Hemos localizado en el domicilio particular de las hijas de José Tragó un ejemplar del primer cuaderno de estudios de Cramer perteneciente a la edición C. F. Peters de Leipzig, n° 184<sup>a</sup> [s. a.]. Este ejemplar pudo ser utilizado por el pianista madrileño, si bien en él no aparecen anotaciones manuscritas que aporten datos sobre la manera en que Tragó interpretaba o enseñaba estos estudios.

Tragó seleccionó 21 de los 84 estudios que el pianista de origen alemán y discípulo de Clementi, había publicado a principios del siglo XIX. Estas partituras son un ejemplo paradigmático de la técnica de la escuela vienesa de piano y constituyen una obra preparatoria para la interpretación de los estudios *Gradus ad Parnassum* de Clementi. Los estudios de Cramer se agrupan en cuatro cuadernos de 21 estudios cada uno. Los escogidos por Tragó pertenecen todos al primer cuaderno y aparecen en una disposición diferente a la establecida por el compositor. Tragó ordena las obras según su propio criterio sobre el nivel técnico de los estudios, y los dispone siguiendo un orden de menor a mayor dificultad. Al principio del volumen presenta los estudios en los que predominan los ejercicios de mecanismo para la mano derecha, y a partir del sexto estudio aparecen ya obras en las que cobra mayor protagonismo la mano izquierda. También se observa que al principio del volumen las partituras incluyen los adornos resueltos, mientras que al final es más frecuente que se respeten los adornos originales del texto, y la ejecución en notas reales aparezca en una nota aclaratoria a pie de página.

Hemos comparado la edición de los estudios de Cramer de la colección *Escuela de Piano* con una edición publicada por C. F. Peters alrededor de 1893<sup>634</sup>. Esta fecha de edición es unos años anterior a la del ejemplar de la edición de Tragó publicada por Almagro, lo que permite confrontar los criterios editoriales de dos publicaciones coetáneas. Observamos que la edición de Tragó y la de Peters de los estudios de Cramer guardan grandes semejanzas en cuestiones como la disposición de las ligaduras de fraseo y de signos de articulación. Ambas emplean digitaciones bastante similares y presentan idénticas indicaciones metronómicas y términos de tempo. Además, la edición Peters a la que hacemos referencia formaba parte de la biblioteca de la alumna de Tragó María Álvarez Somohano, y contiene anotaciones manuscritas en varios estudios de su maestro. Éstas nos aportan información entre otras cuestiones sobre la digitación, la ejecución de las notas tenidas y acentuadas, los adornos y la alternancia de manos en la interpretación de arpeggios.

En nuestro análisis comparativo también hemos consultado la edición que realizó en 1879 Zabalza de los estudios de Cramer, titulada *Nueva edición de los célebres*

---

<sup>634</sup> Cramer, J. B: *Etudes pour piano ou exercices doigtés dans les différents Tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond*, Leipzig, C. F. Peters, [ca. 1893].

*estudios de Cramer: 12 escogidos y arreglados por Dámaso Zabalza*<sup>635</sup>. Esta edición constituye un precedente de la edición de Tragó, y en ella se publican 12 de los 84 estudios de Cramer. De los estudios seleccionados por Zabalza, tan sólo 4 pertenecen al primer volumen de Cramer, por lo que únicamente podemos realizar un análisis comparativo entre la edición de Zabalza y la de Tragó en estas cuatro obras. Presentamos a continuación la disposición original de estudios de Cramer en el primer volumen, que es el que figura en la edición de Peters, el orden de Tragó, y el empleado por Zabalza para los estudios del primer volumen.

Orden de estudios de Tragó en la edición de Escuela de Piano. Cramer. Primer libro																				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Correspondencia con la numeración original de Cramer. Edición de C.F. Peters.																				
1	2	20	21	12	9	7	18	3	13	17	15	16	10	6	5	11	14	8	4	19
Correspondencia con la numeración de Zabalza																				
1							2 y 3			9							4			

La edición de los estudios de Cramer perteneciente a la colección *Escuela de Piano*, contiene numerosos aspectos susceptibles de comentario. Tragó publica en este volumen numerosas notas a pie de página con la finalidad didáctica de orientar al alumno en la ejecución de las obras, y sugiere otros ejercicios complementarios a los estudios que contribuyan a profundizar en diversos aspectos de la técnica pianística. Ya en el primer estudio del volumen encontramos una propuesta de ejercicio para el fortalecimiento de los dedos 4º y 5º. “Como ejercicio para el 4º y 5º dedo recomendamos el estudio de estos pasajes con la siguiente digitación”<sup>636</sup>. Consiste en modificar la digitación habitual del pasaje, por otra en la que se elude el empleo del pulgar tanto en movimientos ascendentes como descendentes. De esta manera, mientras que la digitación principal emplea para el fragmento del primer sistema los cuatro primeros dedos de ambas manos, en la digitación alternativa se emplean los cuatro últimos.

Mostramos a continuación el pasaje del primer sistema del estudio número 1 de Cramer, sobre el que Tragó propone este ejercicio. La digitación principal que aparece en

<sup>635</sup> Zabalza, Dámaso: *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer: 12 escogidos y arreglados*, Madrid, Zozaya, [1879]

<sup>636</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música*, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 2

la partitura utiliza el pulgar, siendo similar a la que figura en la edición Peters; y la digitación alternativa se ubica en una nota a pie de página. También observamos que en la edición de Tragó el arpeggio que da comienzo al estudio se presenta resuelto, quizás para precisar que la ejecución de este arpegiado no debe realizarse en ambas manos de manera simultánea, sino sucediendo una mano a la otra.

## I

Allegro. (M.M. ♩=132)

*f* (A) *p sempre legato*

(A) Como ejercicio para el 4º y 5º dedo recomendamos el estudio de estos pasajes con la siguiente digitación

etc. etc.

Estudio nº 1. Cc 1-2 y nota a pie de página. Edición de Tragó.

La edición que realiza Zabalza sobre este estudio presenta la indicación del arpegiado en su forma original, y una digitación muy reducida que contrasta con la exhaustividad en la digitación de la edición de Tragó. La edición de Zabalza de este estudio se caracteriza por añadir grupos de semicorcheas que repiten fragmentos de la melodía original de Cramer, y refuerzan el objetivo pedagógico del estudio, consistente en practicar la igualdad de ejecución entre ambas manos en movimientos ascendentes y descendentes.

Estudio nº 1. Cc 1-4. Edición de Zabalza<sup>637</sup>.

En el estudio nº 4 (21 en la edición de Cramer) encontramos otra anotación a pie de página destinada a potenciar el ejercicio de la articulación de la muñeca, en una obra propuesta para lograr la igualdad y fuerza en los dedos de la mano derecha. “Después de trabajado este estudio todo ligado tal como se halla, convendrá ejercitarlo ligado por grupos de seis notas por ser buen ejercicio de muñeca”<sup>638</sup>.

La edición de Tragó presenta al igual que la edición Peters, grandes ligaduras de fraseo que abarcan ocho grupos de semicorcheas y que indican al intérprete que debe articular de manera ligada una frase melódica que dura dos compases. Tragó propone en la nota al pie trabajar también la articulación ligada de cada grupo por separado. A diferencia de otros editores, indica un acento al principio de cada grupo de semicorcheas, que obliga al intérprete a imprimir más fuerza en la ejecución de notas que tocan todos los dedos de la mano derecha excepto el pulgar.

#### IV

Moderato (♩ = 84)

Después de trabajado este estudio todo ligado tal como se halla, convendrá ejercitarlo ligado por grupos de seis notas por ser buen ejercicio de muñeca.

Estudio nº 4. Cc 1-2 y nota a pie de página. Edición de Tragó. (nº 21 en la edición de Cramer)

<sup>637</sup> Zabalza, Dámaso: *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer...* Op. cit.

<sup>638</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 8



La nota editorial del estudio 7 hace también referencia a la manera de interpretar las ligaduras de fraseo. En este caso se propone realizar el proceso inverso al aplicado en el estudio 4, que aconsejaba ligar por separado los grupos de notas de una frase melódica. En el estudio número 7 por el contrario, Tragó sugiere al intérprete que toque de manera ligada la totalidad de la partitura, e indica en la digitación varias alternativas y sustituciones de dedos para favorecer esta ejecución: “Más que ligando cada compás separadamente, creemos, (salvo algunas distancias) debe resultar el presente estudio todo ligado desde el principio al fin”<sup>639</sup>.

**VII**

Piuttosto moderato. (♩ = 92)

(A)

Estudio nº 7. Cc 1-4. Edición de Tragó. (nº 7 también en la edición de Cramer)

El estudio número 8 (18 en la edición de Cramer) es una de las obras que también fueron publicadas en la edición de Zabalza. Tragó escribe dos notas a pie de página relativas a este estudio. La primera de ellas hace referencia a la interpretación de un arpegiado, que al ejecutarse únicamente en la mano izquierda no aparece resuelto directamente en la partitura, como ocurría con otros arpeggios del mismo volumen. “En los acordes arpegiados de este ejercicio téngase cuidado en que la nota grave de la mano izquierda corresponda al mismo tiempo que la primera fusa de la mano derecha”. La segunda nota expone dos variantes rítmicas del estudio original, que complementan la propuesta técnica de la partitura de Cramer. La finalidad principal del estudio consiste en lograr la fuerza e igualdad en los dedos de la mano derecha en la ejecución de melodías basadas en arpegios. Para lograr la consecución de este objetivo, Tragó sugiere la ejecución de ritmos con puntillos, primero en la sucesión figura de valor largo-figura de valor breve y luego en el orden inverso. “Puede ejercitarse el presente estudio con las

<sup>639</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 14

variantes de ritmo que indicamos a continuación como excelente medio para dar fuerza a los dedos y conseguir una gran igualdad<sup>640</sup>.

## VIII

Allegro. (♩=138)

*f* *sempre legato*

(A) 5

1ª. etc.

2ª. etc.

Estudio nº 8. Cc 1-2 y nota a pie de página. Edición de Tragó. (nº 18 en la edición de Cramer)

Zabalza publica dos versiones de este estudio, que solamente se asemejan a la editada por Tragó en el empleo de una digitación intensiva en todas las notas. La edición de Zabalza contiene dos versiones que se distancian considerablemente más que la de Tragó, de la partitura original de Cramer. En la primera Zabalza modifica la tesitura original de la melodía trasportándola desde el registro agudo al grave. Mientras que en el estudio de Cramer la melodía se toca con la mano derecha, en la nueva edición se interpreta íntegramente en la izquierda. Zabalza modifica la textura original, en la que la melodía de la mano derecha era acompañada por acordes en la izquierda, por otra monódica que ejercita únicamente el mecanismo de la mano izquierda. A continuación expone una segunda versión, en la que se elimina el acompañamiento original de Cramer, y ambas manos realizan simultáneamente la melodía de semicorcheas, con la pretensión de lograr la igualdad de ejecución entre ambas extremidades.

<sup>640</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 17

## 2º ESTUDIO

## 3º ESTUDIO

Estudio nº 2. Cc 1-3. Edición de Zabalza<sup>641</sup>. Estudio nº 3. Cc 1-3. Edición de Zabalza<sup>642</sup>.

(18 en la edición de Cramer)

El estudio número 9 (3 en la edición de Cramer) es otra de las obras del volumen que contiene más anotaciones editoriales de Tragó. Éstas esclarecen la forma de ejecución de algunos pasajes, y también muestran diversas metodologías que se pueden aplicar en el estudio de la obra. El estudio de Cramer está destinado a trabajar la igualdad y fuerza en los dedos de la mano derecha, mientras que la izquierda practica ejercicios de posición fija y notas tenidas. Tragó explica por ejemplo cómo facilitar la ejecución de un fragmento del primer compás, interpretando con la mano derecha notas que aparecen escritas en el pentagrama correspondiente a la mano izquierda. Pero sin duda, las anotaciones de Tragó que pueden resultar más interesantes son aquéllas en las que expone varios ejercicios complementarios para progresar en la adquisición de una correcta técnica pianística. El primer ejercicio propuesto por Tragó consiste en interpretar el estudio de Cramer transportado de la armadura original de Re mayor (2 #) a Re bemol mayor (5 b). La ejecución de este estudio en una tonalidad de muchas alteraciones, implica que las manos se desplacen fundamentalmente a través de las teclas negras. El intérprete debe modificar su posición ante el teclado, que en la tonalidad original se situaba en un plano inferior, paralelo a las teclas blancas. La ejecución en la tonalidad de Re bemol mayor requiere una posición más elevada de las manos, y modifica también la

<sup>641</sup> Zabalza, Dámaso: *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer: 12 escogidos y arreglados*, Madrid, Zozaya, [1879], p. 6

<sup>642</sup> Zabalza, Dámaso: *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer...* Op. cit., p. 8

colocación de las demás articulaciones del cuerpo, muñeca, antebrazo, brazo, que se utilizan para la ejecución del estudio.

Tragó menciona que la idea de interpretar el estudio transportado a la tonalidad de *Re bemol mayor* proviene de la edición de los estudios de Cramer realizada por el pianista y director alemán Hans von Bülow (1830-1894). “Recomendamos eficazmente con Hans de Bulow la ejecución de este ejercicio transportándole a *Re bemol mayor*”<sup>643</sup>. Bülow publicó a mediados del siglo XIX una edición en la que seleccionaba y revisaba 60 estudios para piano de Cramer, *60 ausgewählte Klavier-Etüden. Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe mit Vorwort, Fingersatz, Vortragsbezeichnungen und Anmerkungen von Hans von Bülow*<sup>644</sup>. Al consultar una reedición actual publicada por la editorial Ricordi de esta obra, hemos comprobado que la recomendación de Bülow a la que Tragó alude, se encuentra en la primera nota a pie de página escrita por Bülow sobre este estudio<sup>645</sup>. En ella, Bülow comenta que la ejecución del estudio en el tono de *Re bemol mayor* dispone una digitación que se ajusta mejor a una mano no muy extensa y favorece la articulación ligada. Por el contrario, considera que en el tono original el estudio no tiene una utilidad pedagógica clara. Bülow también propone que se interprete este estudio transportado al tono de *do*, sin embargo Tragó no menciona en su edición esta recomendación.

“I. L’esperienza mi ha convinto dell’inutilità di questo Studio nel tono originale (Re), tanto evidente, quanto lo è la sua utilità se trasportato in Re b; è già manifesta nelle due prime battute l’impossibilità di una diteggiatura conveniente ad una mano poco estesa ed obbligata ad un *legato* assoluto.

II. Raccomandiamo caldamente di tener ben fermo il pollice sinistro nelle battute 9, 13 e 14 mentre l’indice deve passargli sopra per toccare l’ultima croma. Simili esercizi, preparatori al suonare *polifonico*, non sono di solito abbastanza apprezzati.

III. Si raccomanda il trasporto di questo studio in *Do* e si lasciano all’intelligenza dell’insegnante gli inevitabili cambiamenti di diteggiatura che ne deriveranno”<sup>646</sup>.

<sup>643</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 18

<sup>644</sup> Cramer, Johann Baptist: *Selección de 60 estudios para piano, tercera edición ampliada y corregida con prólogo, digitación, descripción y notas de Hans von Bülow*, Munich, Jos, Aibl, [c. 1855]

<sup>645</sup> El estudio número 3 de Cramer al que hacemos referencia aparece en la edición de Bülow en séptimo lugar.

<sup>646</sup> I. La experiencia me ha convencido de la inutilidad de este estudio en el tono original (Re), evidente sobre todo, en la medida que lo es su utilidad transportado a Re b; y ya se manifiesta en los dos primeros compases la imposibilidad de una digitación conveniente a una mano poco extensa y obligada a un *legato* absoluto.

II. Recomendamos encarecidamente tener con firmeza el pulgar izquierdo en los compases 9, 13 y 14 mientras que el índice debe pasar por encima para tocar la última corchea. Ejercicios similares, preparatorios para el sonido *polifónico* no son por lo general suficientemente apreciados.

El último ejercicio propuesto por Tragó para complementar la técnica pianística de este estudio consiste en presentar cuatro variantes rítmicas que ejercitan la fuerza de los distintos dedos y la articulación de la muñeca. Partiendo de la célula rítmica original constituida por cuatro semicorcheas, Tragó propone una primera variación que imprime mayor acento y duración a la primera nota de las cuatro. En la segunda variante el acento recae en la última semicorchea, en la tercera en la primera y tercera semicorcheas, y por último en la cuarta se acentúan la segunda y la cuarta.

## IX

Moderato. (♩=100)

*p* sempre legato.

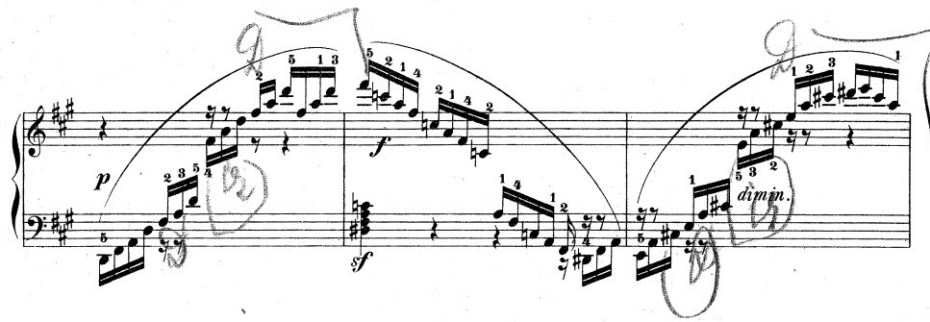
1ª 2ª

3ª 4ª

Estudio nº 9. Cc 1-2 y nota a pie de página. Edición de Tragó. (nº 3 en la edición de Cramer)

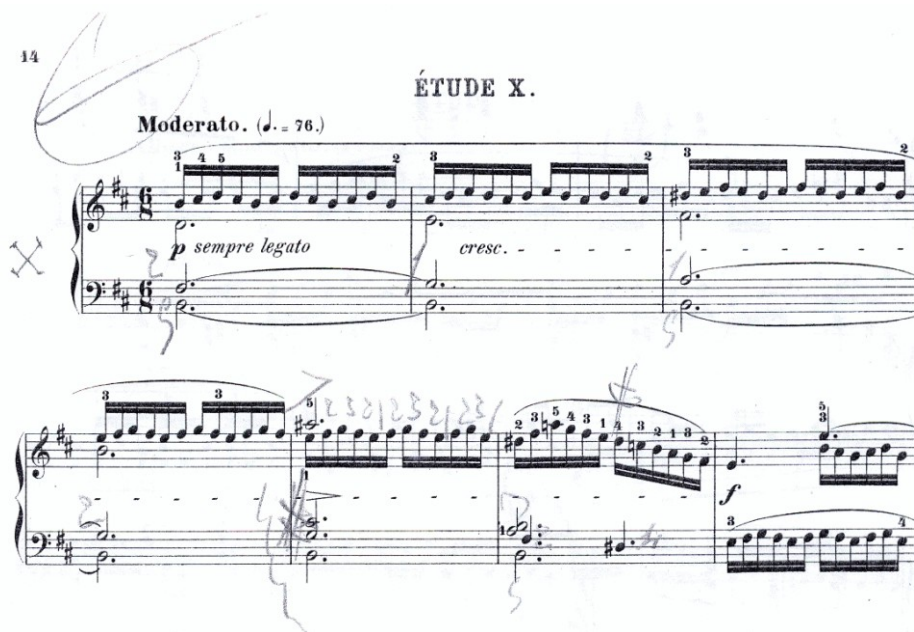
El ejemplar de los estudios de Cramer publicado por la editorial Peters perteneciente a la biblioteca de María Álvarez Somohano, contiene anotaciones manuscritas de Tragó que nos informan sobre aspectos de la ejecución de obras como el estudio número 10 (número 14 en la edición de Tragó), y el número 13 (número 10 en la edición de Tragó). Tragó no escribió ninguna nota editorial referente a estas dos obras, sin embargo las indicaciones manuscritas que permanecen en el volumen de María Álvarez Somohano nos informan por ejemplo en el estudio 13 de Cramer, sobre cómo han de alternarse las manos en la ejecución de los arpeggios ascendentes y descendentes del siguiente pasaje. Observamos que Tragó emplea la inicial *D* para referirse a la mano derecha, y las letras *Iz* para indicar las notas que debe tocar la izquierda.

III. Se recomienda el transporte de este estudio a *Do* y se deja a la inteligencia del docente los inevitables cambios de digitación resultantes. Cramer: *60 Studi scelti per pianoforte*, Milán, Ricordi, reimp. 1989, p. 15



Cramer. Estudio número 13, cc. 15-17. Ejemplar de la biblioteca de M<sup>a</sup> Álvarez Somohano<sup>647</sup>.

En el estudio 10 de Cramer, las indicaciones manuscritas de Tragó están dirigidas a recordar a la alumna que debe mantener tenidas las notas de la mano izquierda. Para ello Tragó escribe digitaciones que favorezcan la articulación ligada entre los dos acordes que componen cada ligadura. También observamos que en la mano derecha Tragó indicó signos de acentuación y digitaciones que facilitarían la ejecución de blancas con puntillo que se deben mantener durante todo el compás. Aunque el objetivo fundamental de estas anotaciones era corregir aquellos aspectos que la alumna no interpretaba de modo correcto; a través de ellas podemos deducir qué aspectos técnicos priorizaba Tragó en la enseñanza de las obras.



Cramer. Estudio número 10, cc. 1-7. Ejemplar de la biblioteca de M<sup>a</sup> Álvarez Somohano<sup>648</sup>.

<sup>647</sup> Cramer, J. B: *Etudes pour piano ou exercices doigtés dans les différents Tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond*, Leipzig, C. F. Peters, [ca. 1893], p. 19

<sup>648</sup> Cramer, J. B: *Etudes pour piano ou exercices doigtés dans les différents Tons...* Op. cit., p. 14

Al igual que en la selección de estudios de Clementi, Tragó incluye en el volumen de estudios de Cramer dos obras destinadas a la ejecución del trino. Se trata de dos versiones del estudio número 11 de Cramer, que practica la ejecución de trinos extensos en ambas manos. El criterio de edición empleado por Tragó en este estudio es similar al que había utilizado para el estudio 32 de Clementi, salvo que en el estudio de Cramer se omite la partitura con los signos originales de trino. Tragó publica directamente las dos versiones con los trinos resueltos, en la primera versión escritos de manera interrumpida y en la segunda de manera continua. “Para vencer con más facilidad en este ejercicio las dificultades de ejecución e interpretación de los *trinos*, presentamos éstos escritos *in extenso* para mayor claridad y en dos formas distintas: la 1ª con el trino interrumpido; la 2ª con el trino continuo. Aconsejamos a los discípulos el estudio de estas dos formas en el orden fijado por ser el más provechoso”<sup>649</sup>.

En esta ocasión Tragó empieza también los trinos por la nota principal. En la variante interrumpida los batimentos del trino comienzan inmediatamente después de la ejecución de la nota tenida, lo que permite al intérprete lograr con mayor facilidad una precisión rítmica en la ejecución del trino. En la versión continua la primera nota del trino se interpreta simultáneamente con la nota tenida, y por ello requiere una posición de la mano más estática, y una mayor atención del ejecutante, con el fin de conseguir la sincronización rítmica entre ambas manos. Zabalza en su edición de este estudio publica la partitura con los trinos resueltos de manera continua. En la edición de Zabalza ambas manos realizan simultáneamente la melodía que contiene los trinos, y se eliminan las partes con acordes de acompañamiento.

---

<sup>649</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 36

**ÉTUDE XI** EDICIÓN PETERS

Lento. (♩=76)

**XVII** EDICIÓN DE TRAGÓ

Lento (♩=76)

**XVII bis** EDICIÓN DE TRAGÓ

Lento. (♩=76)

**4º ESTUDIO** EDICIÓN DE ZABALZA

Lento

Cramer. Estudio número 11, cc. 1-7. Edición Peters<sup>650</sup>. Estudio nº 17. Cc 1-2. Edición de Tragó. (nº 11 en la edición de Cramer). Estudio nº 17 bis. Cc 1-2. Edición de Tragó. (nº 11 en la edición de Cramer). Estudio nº 4. Cc 1-3. Edición de Zabalza<sup>651</sup>. (11 en la edición de Cramer)

Por último queremos destacar de la edición de los estudios de Cramer realizada para la colección *Escuela de Piano* una anotación que Tragó escribe en relación al estudio número 19 (8 en la edición de Cramer). El objetivo didáctico principal de esta obra es la interpretación de notas dobles dispuestas mayoritariamente en la mano derecha. Tragó advierte de que este estudio puede ser de gran utilidad para practicar el ejercicio del paso del pulgar. Para advertir de ello a los intérpretes escribe el siguiente texto: “En las notas que tengan doble la figura (por encima y por debajo) conviene sostener mucho la nota del pulgar por ser el estudio en su primera mitad un excelente ejercicio para el paso de dicho dedo”<sup>652</sup>. Observamos que en el fragmento del estudio al que hace

<sup>650</sup> Cramer, J. B: *Etudes pour piano ou exercices doigtés dans les différents Tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d’étudier cet instrument à fond*, Leipzig, C. F. Peters, [ca. 1893], p. 16

<sup>651</sup> Zabalza, Dámaso: *Nueva edición de los célebres estudios de Cramer...* Op. cit., p. 10

<sup>652</sup> Cramer, Johann Baptist: *Estudios. Primer libro. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 48





apropiados estos estudios a los pianistas sin un nivel técnico avanzado. Por este motivo, Tragó incluye el primer cuaderno del op. 299 de Czerny en el programa de estudios de cuarto de piano, y el segundo cuaderno en el de quinto curso.

La edición de los estudios op. 299 de Czerny correspondientes a la *Escuela de Piano*, fue objeto de varias reimpresiones. Hemos localizado dos ejemplares del primer cuaderno de estudios op. 299, correspondientes a dos ediciones diferentes. El primero de ellos se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y pertenece a la primera edición que realizó la editorial Almagro y Compañía en 1898. El segundo formaba parte de la biblioteca particular de María Álvarez Somohano. Aunque este volumen no conserva su portada, hemos observado que corresponde a una reimpresión posterior probablemente realizada por Dotésio a principios del siglo XX, cuya distribución realizó Unión Musical Española. Del segundo cuaderno se han localizado en la Biblioteca Nacional dos ejemplares. El más antiguo fue editado por Almagro en 1898, y el segundo corresponde a la reedición que realizó Dotésio alrededor de 1910.

Se ha observado una gran similitud entre los ejemplares pertenecientes a la primera edición de Almagro y los de la reimpresión de Dotésio. Sin embargo, hay un elemento que los diferencia relativo a las indicaciones de tempo. Las numeraciones metronómicas que aparecen en la edición de Dotésio son ligeramente inferiores a las de la edición de Almagro. Mientras que la primera edición conserva las indicaciones metronómicas originales de Czerny, en la reedición de Dotésio, Tragó disminuye en un pequeño porcentaje la velocidad original. Se ha de tener en cuenta que los *tempi* indicados por Czerny estaban destinados a los pianos de aquella época, que eran mucho más veloces que los actuales. A continuación exponemos un cuadro comparativo de las velocidades metronómicas indicadas por Tragó en la edición de Almagro y en la posterior de Dotésio. Los *tempi* indicados en la edición de Almagro coinciden con los que figuran en ediciones actuales de la obra como las publicadas por Universal Edition y Ricordi<sup>653</sup>. En el prefacio de esta última, el editor Emilio Riboli, comenta que decidió mantener el metrónomo indicado por Czerny, aunque en su opinión sea irrealizable en los pianos modernos.

---

<sup>653</sup> Czerny, Carl: *La scuola Della velocità sul pianoforte op. 299. 40 Esercizi. Revisione di Emilio Riboli*, Milán, Ricordi, 1974

N°	Cuaderno I Edición Almagro	Cuaderno I Edición Dotésio	N°	Cuaderno II Edición Almagro	Cuaderno II Edición Dotésio
1	Presto ♩= 108	Presto ♩= 100	11	Presto ♩= 132	Presto ♩= 120
2	Molto allegro ♩= 104	Molto allegro ♩= 96	12	Molto allegro ♩= 92	Molto allegro ♩= 80
3	Presto ♩= 108	Presto ♩= 104	13	Presto ♩= 72	Presto ♩= 66
4	Presto ♩= 80	Presto ♩= 80	14	Molto vivo è velocissimo ♩= 116	Molto vivo è velocissimo ♩= 100
5	Molto allegro ♩= 108	Molto allegro ♩= 100	15	Presto ♩= 112	Presto ♩= 100
6	Molto allegro ♩= 104	Molto allegro ♩= 100	16	Presto ♩= 92	Presto ♩= 84
			16 bis	Presto	Presto ♩= 132
7	Molto allegro ♩= 104	Molto allegro ♩= 100	17	Molto allegro ♩= 96	Molto allegro ♩= 84
8	Molto allegro ♩= 104	Molto allegro ♩= 96	18	Molto allegro ♩= 120	Molto allegro ♩= 112
9	Molto allegro ♩= 108	Molto allegro ♩= 100	19	Presto ♩= 100	Presto ♩= 84
10	Molto allegro ♩= 66	Molto allegro ♩= 54	20	Molto vivace ♩= 63	Molto vivace ♩= 54

Al comparar las edición de Tragó de los 10 primeros estudios del op. 299 de Czerny con la revisada por Emilio Riboli para la editorial Ricordi, hemos observado que la edición de Tragó contiene muchos más signos de articulación y fraseos que la publicación italiana. Al igual que en otros volúmenes de la *Escuela de Piano*, Tragó presenta los adornos resueltos directamente en la partitura sin mostrar el signo, y digita prácticamente todas las notas de la obra, lo que dificulta la lectura de la frase musical. Sin embargo, la edición Ricordi indica solamente aquellos pasajes de digitación significativos y presenta los signos de adorno originales, en consonancia con los criterios de edición contemporáneos. En otros aspectos las dos ediciones muestran grandes semejanzas, especialmente en las indicaciones de tempo y dinámica que son prácticamente iguales.

La edición del primer cuaderno de estudios de Czerny op. 299 carece de anotaciones a pie de página en las que Tragó explicase o recomendase aspectos técnicos relacionados con la ejecución de los estudios. Tan sólo aparece una nota a pie de página en el estudio número 3 relativa a la articulación de las notas: “Después de trabajado todo

ligado, estúdiense ligando cada grupo de cuatro notas”<sup>654</sup>. Esta anotación es muy similar a la que había escrito en relación al estudio número 4 de Cramer. En ella recomendaba también comenzar el estudio de la obra con una ejecución ligada general, y posteriormente trabajar la articulación ligada de grupos de figuras. Tragó explicaba en la nota del estudio de Cramer que esta metodología era beneficiosa para el ejercicio de la muñeca, por lo que suponemos que en el estudio de Czerny se busca conseguir la misma finalidad.

La partitura del estudio número 3 de Czerny publicada por Tragó, refleja la metodología propuesta por su editor. A lo largo de toda la obra aparecen varios tipos de ligaduras de fraseo. Unas son de mayor extensión y engloban uno o dos compases señalando las semifrases musicales, y otras abarcan los grupos de semicorcheas que forman los motivos melódicos arpegiados. Sin embargo, al consultar algunas ediciones contemporáneas de este estudio se observa que toda esta tipología de ligaduras desaparece, contrariando lo recomendado por Tragó. En el caso de la edición Ricordi<sup>655</sup>, aparecen algunas ligaduras en los tres últimos sistemas del estudio que indican la ejecución ligada de grupos de arpegios en la mano derecha, y el fraseo de las notas de la voz grave. Sin embargo, en la edición Universal<sup>656</sup> no hay absolutamente ninguna ligadura de fraseo. De la comparación de las tres ediciones deducimos que la forma de ejecución propuesta por Tragó se basa fundamentalmente en el trabajo de la ejecución ligada de arpegios ascendentes y descendentes en la mano derecha. Este ejercicio resulta bastante complejo para los alumnos sin un nivel técnico avanzado, ya que las notas del arpegio están distanciadas entre sí y su disposición dificulta el *legato*. Por el contrario, las ediciones contemporáneas consultadas proponen una ejecución independiente entre las notas que facilite el desplazamiento de la mano, y la ejecución de los arpegios en un tempo rápido.

---

<sup>654</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 229 [sic]. Primer cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música*, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 4

<sup>655</sup> Czerny, Carl: *La scuola Della velocità sul pianoforte op. 299. 40 Esercizi. Revisione di Emilio Riboli*, Milán, Ricordi, 1974, p. 4

<sup>656</sup> Czerny, Carl: *Schule der Geläufigkeit op. 299*, Hungary, Universal Edition, [s.a], pp. 4-5

Presto. (♩ = 108) EDICIÓN DE TRAGÓ

EDICIÓN DE EMILIO RIBOLI (ED. RICORDI)

Presto (♩ = 108)

Czerny. Estudio número 3, cc. 1-4. Edición de Tragó.  
Czerny. Estudio número 3, cc. 1-4. Edición de Emilio Riboli (Ricordi)

En el primer cuaderno del op. 299 de Czerny, Tragó muestra varias opciones de digitación en determinados pasajes. El criterio editorial utilizado en estos fragmentos es el de escribir en un plano superior la digitación considerada principal, y en los inferiores las digitaciones alternativas que pueden resultar de mayor dificultad para el intérprete. En el estudio número 5, Tragó muestra tres digitaciones para un pasaje en el que dos notas a distancia de semitono se repiten reiteradamente. La dificultad del pasaje está condicionada por una posición de la mano incómoda en principio, en la que la primera nota a ejecutar está alterada y corresponde a una tecla negra, y la segunda es una nota que se ejecuta en una tecla blanca. La digitación que Tragó propone en primer lugar es una digitación que alterna dedos distintos en notas repetidas con el fin de obtener una mayor homogeneidad y seguridad en el ataque (5-3, 5-4, 5-3, 5-4). Tragó había recomendado el empleo de este tipo de digitación en pasajes similares de los estudios de Bertini op. 100, como ejercicio adecuado para la preparación del trino. La segunda variante de digitación utiliza los mismos dedos para las mismas notas durante todo el pasaje, en consonancia con los principios antiguos de digitación (5-4, 5-4, 5-4, 5-4). Esta opción resulta en cierta medida incómoda e insegura, pues utiliza la alternancia de los dedos 4-5 continuamente. La última de las variantes desestima el empleo de los dedos extremos de la mano y utiliza

el dedo central de la mano en combinación con los extremos para la ejecución de este pasaje (5-3, 4-3, 4-3, 5-4). Curiosamente, ninguna de las variantes de digitación propuestas por Tragó coincide con las dos opciones que ofrece la edición actual de Ricordi para la interpretación de este pasaje (4, 5-3, 5-3, 5-3) y (3, 5-3, 5-3, 5-3). Consideramos que las digitaciones propuestas por Ricordi consiguen una posición más cómoda para las diferentes articulaciones de la mano que las de indicadas por Tragó; y también proporcionan mayor seguridad en la interpretación del pasaje, pues se emplea el tercer dedo para la ejecución de la nota correspondiente a la tecla negra.

EDICIÓN DE TRAGÓ

EDICIÓN DE EMILIO RIBOLI (ED. RICORDI)

Czerny. Estudio número 5, cc. 7-9. Edición de Tragó.  
Czerny. Estudio número 5, cc. 7-9. Edición de Emilio Riboli (Ricordi)

Otro de los pasajes del cuaderno primero de los estudios de Czerny op. 299 que consideramos susceptible de comentario pertenece al estudio número 8. En esta obra, Tragó indica varias opciones de digitación en unos compases en los que en la mano derecha se han de interpretar escalas descendentes, y grupos de notas que requieren igualdad en la ejecución de los distintos dedos. La digitación que escribe como principal para las escalas descendentes utiliza el paso del cuarto dedo sobre el pulgar regularmente cada cuatro notas. En esta digitación los cambios de posición de la mano coinciden con la primera nota de cada grupo de semicorcheas, concordando el paso del cuarto dedo con los acentos melódicos. Esta disposición de los dedos facilita la ejecución del pasaje, pues se adapta a la estructura de la frase musical. La segunda variante aplica a este pasaje la

*digitación fundamental* de la escala de *Do mayor* descendente correspondiente a la mano derecha. (5-4-3-2-1, 3-2-1, 4-3-2-1, 3-2-1 etc. ). Se trata de un fragmento melódico en el que no aparecen alteraciones, y por ello puede digitarse análogamente a la escala de *Do mayor*. Sin embargo, en este caso la interpretación resulta más compleja, pues los cambios de posición en los que el tercer y cuarto dedo cruzan por encima del pulgar no se ajustan al sentido de la frase musical. Quizás por este motivo, las ejemplares consultados de la edición Ricordi y Universal indican solamente la primera opción de la digitación en la que corresponden los cuatro primeros dedos de la mano derecha con cada grupo descendente de cuatro semicorcheas<sup>657</sup>.

A continuación de las escalas descendentes comienzan unos compases en los que aparecen grupos de semicorcheas repetidos. Las dos opciones de digitación que Tragó propone para este pasaje son similares a las que figuran en la edición Ricordi. La primera de ellas se basa en la digitación de las cinco primeras notas de la escala ascendente de Do (2º dedo corresponde al Re, 3º Mi, 4º Fa, 5º Sol), cuya disposición es conocida por la mayoría de pianistas. La segunda digitación propone la utilización del pulgar, que en la anterior opción se omitía al no ser Do ninguna de las notas de la melodía.

EDICIÓN DE TRAGÓ

The score for the first edition by Tragó consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of eighth-note patterns. The first measure has a bracket labeled '8va' above it. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The left-hand staff (bass clef) contains chords and single notes, with fingerings 4 and 5 indicated.

EDICIÓN DE EMILIO RIBOLI (ED. RICORDI)

The score for the second edition by Emilio Riboli consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of eighth-note patterns. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The left-hand staff (bass clef) contains chords and single notes, with fingerings 4 and 5 indicated.

<sup>657</sup> Czerny, Carl: *La scuola Della velocità sul pianoforte op. 299. 40 Esercizi. Revisione di Emilio Riboli*, Milán, Ricordi, 1974, p. 12. Czerny, Carl: *Schule der Geläufigkeit op. 299*, Hungary, Universal Edition, [s.a], p. 14.

Los criterios editoriales del segundo volumen de los estudios op. 299 son muy similares a los del libro primero. Estos estudios difieren de las ediciones contemporáneas en contener una digitación muy pormenorizada y en utilizar con mayor frecuencia ligaduras de fraseo y signos de articulación. Sin embargo, las indicaciones de tempo e intensidad son en la mayor parte de los estudios iguales a las de las publicaciones actuales consultadas.

El segundo cuaderno de estudios op. 299 de la colección *Escuela de Piano* contiene más anotaciones editoriales que el volumen precedente. En ellas Tragó comenta aspectos técnicos relacionados con la digitación, la ejecución de adornos y la articulación de algunas obras. Además, el ejemplar de la edición de Dotésio localizado en la Biblioteca Nacional de España contiene indicaciones manuscritas de Tragó en alguno de estos estudios, que complementan las notas impresas a pie de página.

Algunas de las anotaciones manuscritas señalan errores de ejecución en varias notas y alteraciones, que probablemente fueron escritas para corregir errores de lectura musical del discípulo que utilizó este libro. Podemos observar este tipo de anotaciones en los estudios número 13 y 14. En el siguiente ejemplo perteneciente al estudio número 13, Tragó escribe a lápiz con trazos grandes y fuertes, el nombre de algunas notas y también signos de alteración para señalar notas ejecutadas por el alumno erróneamente. Una de estas alteraciones está escrita entre paréntesis, para recordar al alumno que ha omitido la ejecución de una alteración de la armadura. En el fragmento apreciamos también la presencia de anotaciones que indican al alumno la digitación a emplear para realizar la articulación ligada de dos octavas sucesivas con la mano izquierda.





Czerny. Estudio número 13, cc. 40-51. Edición de Tragó<sup>658</sup>

El estudio número 15 contiene una nota impresa a pie de página muy interesante, pues en ella Tragó comenta que ha consultado la edición Peters de estos estudios de Czerny. Esta afirmación confirma nuestra hipótesis de que Tragó había elaborado las ediciones de los volúmenes de la colección *Escuela de Piano*, basándose principalmente en los ejemplares publicados por la editorial Peters, además de en otras ediciones coetáneas. La nota hace referencia a dos compases en los que hay dos opciones de digitación para un descenso cromático en la mano derecha: “La digitación superior anotada en este paso existe en la (ed. Peters). La hemos conservado creyendo será útil que el discípulo la trabaje, por la dificultad que ofrece el paso del 5º dedo sobre el pulgar”<sup>659</sup>. La edición actual de Ricordi, nos ofrece mayor información sobre este pasaje. En el volumen de la editorial italiana se indica que la digitación a la que Tragó alude es propia

<sup>658</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 229 [sic]. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [ca. 1910], p. 7*

<sup>659</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 229 [sic]. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó... Op. cit., p. 13*

de Czerny, diferenciándola del resto de digitaciones de la partitura con letra cursiva. Tragó no realiza ningún comentario en el que atribuya a Czerny esta digitación, aunque es probable que las ediciones Peters de la época conservasen las digitaciones originales de Czerny, pues este músico había colaborado con la editorial alemana en la edición de partituras como las *Invenções* y el *Clave bien Temperado* de Bach. En el prefacio de la edición Ricordi se comenta que las digitaciones de Czerny aparecen en cursiva cuando difieren totalmente de la del revisor o cuando presentan un interés histórico, al ser posibles solamente en los pianos de la época, mucho más veloces<sup>660</sup>. Por este motivo, la edición Ricordi presenta también dos digitaciones para este fragmento: la superior que contiene los números originales de Czerny, y la inferior añadida por el revisor según los criterios tradicionales de digitación.

EDICIÓN DE TRAGÓ

EDICIÓN DE EMILIO RIBOLI (ED. RICORDI)

Czerny. Estudio número 15, cc. 29-30. Edición de Tragó  
 Czerny. Estudio número 15, cc. 29-30. Edición de Emilio Riboli (Ricordi)

<sup>660</sup> Czerny, Carl: *La scuola Della velocità sul pianoforte op. 299. 40 Esercizi. Revisione di Emilio Riboli*, Milán, Ricordi, 1974.

La edición del estudio número 16 también presenta una nota a pie de página en la que se explica la ejecución de los mordentes que contiene esta obra en la mano izquierda. Estos adornos tienen la particularidad de que preceden a una nota tenida en el bajo, y para su ejecución es necesaria realizar la sustitución de los dedos (1-5), y así proporcionar a los demás dedos la distancia necesaria para atacar las siguientes notas del compás. No obstante, lo más significativo de este estudio no es la nota editorial impresa, sino las diversas anotaciones manuscritas que aparecen a lo largo de la partitura. Las grafías escritas por Tragó indican errores de lectura de notas y alteraciones en el alumno, notas que debe mantener el quinto dedo de la mano izquierda, y la digitación que el alumno debe escoger en los pasajes en los que hay dos opciones. La edición de este estudio contiene una digitación exhaustiva, característica que se observa también en las ediciones actuales de la misma obra. Czerny concibió esta partitura con la finalidad de trabajar, entre otros aspectos técnicos, la sustitución indirecta de dos dedos diferentes sobre la misma tecla, ejecutando entre ellos una nota intermedia. Se practica el paso del pulgar y especialmente el del segundo dedo de la mano derecha sobre el pulgar, la omisión de ciertos dedos con el fin de preparar la distancia que se ha de ejecutar a continuación, y la ejecución de ritmos ternarios con figuras de igual duración agrupadas en tresillos. La propia estructura del estudio obliga al editor a escribir en la partitura todas las digitaciones correspondientes a los pasajes que puedan ofrecer dudas sobre su ejecución al intérprete.

Las indicaciones manuscritas de este estudio obligan generalmente al alumno a utilizar la digitación superior de las dos propuestas. Solamente en un caso Tragó indica que se emplee la numeración inferior, que corresponde al ejemplo que presentamos a continuación. La digitación superior muestra mayor similitud con la que figura en las ediciones Ricordi y Universal en este pasaje, pues esta opción hace coincidir el paso del pulgar con los acentos melódicos. Sin embargo, Tragó escribe otra digitación en la que el paso del pulgar se adelanta al acento, con el fin de preparar la apertura de la mano para ejecutar las distancias siguientes. Para indicar esta ejecución, Tragó señala al discípulo que combine en la ejecución de este compás las digitaciones superior e inferior. Desestima la numeración inferior en los 5 primeros tresillos de semicorcheas, y rodea el fragmento en el que se debe utilizar la digitación inferior. Además añade dos números que no figuran en la edición con el fin de esclarecer la ejecución del paso del pulgar.

Czerny. Estudio número 16, c. 22. Edición de Tragó

A continuación, Tragó edita una variante sobre el estudio 16 como ejercicio complementario del estudio original. Al principio de ésta se encuentra la siguiente anotación: “Será útil trabajar el estudio precedente reuniendo las notas sencillas en dobles y haciéndolas *staccato* en la forma siguiente”<sup>661</sup>. El objetivo que pretende esta versión del estudio es preparar los cambios de posición de la mano necesarios para la ejecución de la melodía de la mano derecha. Se produce una sustitución del movimiento individual de cada dedo del estudio original, por movimientos simultáneos de dos o más dedos para la ejecución de notas dobles y acordes. También se intenta esclarecer la ejecución de otros pasajes que puedan presentar dificultades a los alumnos de piano, y por este motivo aparecen resueltos en la partitura todos los mordentes que ejecuta la mano izquierda.

<sup>661</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 229 [sic]. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* OP. cit., p. 18

Presto. (♩=84.)

Nº 16

Presto (♩=132)

Nº 16<sup>bis</sup>

Czerny. Estudio número 16, cc. 1-2. Edición de Tragó  
 Czerny. Estudio número 16 bis , cc. 1-2. Edición de Tragó

El estudio número 17 está concebido con la finalidad de ejecutar notas tenidas con los dedos extremos de la mano derecha. En la primera sección del estudio se potencia el empleo del quinto dedo para la articulación de notas tenidas, a continuación se presentan unos compases de transición en los que las notas tenidas son ejecutadas por el pulgar y finalmente vuelve a aparecer la melodía en la mano derecha en la que el quinto dedo articula las notas tenidas. La principal dificultad técnica del estudio consiste en mantener la posición fija del dedo que ejecuta el valor de cada negra, mientras que los demás dedos interpretan con igualdad los grupos de semicorcheas. A esta dificultad se añade la interpretación del canto melódico que forman las negras. Tragó en su edición advierte sobre la ejecución de este canto a través de una nota a pie de página: “tener mucho

cuidado de ligar las negras”<sup>662</sup>. En algunas ediciones actuales como la publicada por Ricordi, observamos que el canto melódico está indicado con ligaduras de fraseo, opción que consideramos más orientativa y musical que la empleada por Tragó.

EDICIÓN DE TRAGÓ

Molto allegro (♩= 96)

Nº 17 *fp*

EDICIÓN DE EMILIO RIBOLI (ED. RICORDI)

Molto allegro ♩= 96

17

Czerny. Estudio número 17, cc. 1-3. Edición de Tragó  
 Czerny. Estudio número 17, cc. 1-3. Edición de Emilio Riboli. (Ricordi)

Por último, queremos destacar de este volumen de estudios algunos aspectos relativos a la digitación del estudio número 18. En esta obra se ejecutan en ostinato rítmico tresillos de semicorcheas en la mano izquierda, mientras que la derecha sigue el pulso binario del compás de la partitura. Su finalidad es muy similar a la del estudio 16, pues consiste en utilizar dos dedos diferentes sobre la misma tecla, intercalando la ejecución de una nota intermedia. La interpretación de la partitura se basa fundamentalmente en pasajes ascendentes y descendentes por grados conjuntos y terceras en la mano izquierda. Al comparar la edición de Tragó con la publicación actual editada por Ricordi, hemos observado que en los primeros compases Tragó propone una digitación que coincide con la numeración original de Czerny. Sin embargo, la edición de Tragó no especifica en la partitura que la digitación sea propia del autor, a diferencia de la edición italiana que destaca en cursiva los números del pianista alemán. Tragó se limita a escribir esta digitación junto con otra superpuesta sin hacer diferencias tipográficas

<sup>662</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 229 [sic]. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 23

entre ellas, mostrando otra opción de numeración para aquellas notas en las que la digitación de Czerny conlleva problemas de ejecución.

Molto allegro (♩=120) EDICIÓN DE TRAGÓ

Nº 18

Molto allegro ♩=120 EDICIÓN DE EMILIO RIBOLI (ED. RICORDI)

18

Czerny. Estudio número 18, cc. 1-6. Edición de Tragó  
 Czerny. Estudio número 18, cc. 1-6. Edición de Emilio Riboli. (Ricordi)

En el segundo volumen de los estudios op. 299 editado por Dotésio, aparecen también digitaciones e indicaciones manuscritas, que inciden en la acentuación de la primera figura de los tresillos, concordando con los acentos del compás. Las anotaciones manuscritas proponen al alumno que utilice más las digitaciones en las que se emplean para las notas acentuadas los dedos 1 y 3, quizás porque son dedos que dan más seguridad al intérprete en la ejecución de los cambios de posición. En el siguiente ejemplo se muestra un fragmento de este estudio en el que Tragó anula con lápiz las digitaciones que

no estima convenientes, añade algunas numeraciones que no están impresas en la partitura, y subraya la acentuación de los tresillos de semicorcheas.

26

*p* *cresc.* *f* *piu f* *ff*

Czerny. Estudio número 18, cc. 17-32. Edición de Tragó

Tragó realizó también la edición de los estudios de Czerny op. 636, denominados por el autor *Escuela preparatoria de la velocidad*. Esta obra contiene 24 estudios cuya



ejecución no entraña grandes dificultades y que pueden servir de preparación a los estudios op. 299 titulados *La escuela de la velocidad en el piano*. Tragó divide la edición del op. 636 en dos cuadernos, que contienen 12 estudios cada uno. En el volumen primero aparecen los estudios números 1 al 12, y en el volumen siguiente se editan los doce siguientes, numerados desde el estudio 13 hasta el 24.

A diferencia del op. 299, Tragó ordena los estudios de manera diferente a la establecida por el autor. El criterio establecido por Tragó para esta ordenación se basa en la dificultad técnica de las obras. El primer cuaderno presenta doce estudios compuestos generalmente en tonalidades de pocas alteraciones. Seis de ellos están en la tonalidad de *Do mayor*, uno en *Sol mayor*, uno en *Fa mayor*, y los restantes presentan una armadura de dos alteraciones o más (*Re mayor*, *Si bemol mayor* y *Mi bemol mayor*). La mayoría de las partituras de este cuaderno están destinadas a trabajar aspectos de la técnica pianística en la mano derecha como notas tenidas (1), escalas diatónicas (3) y cromáticas (8), arpeggios (7 y 11), notas repetidas (5), grupos de notas iguales (4), y notas dobles (10). En otros estudios del primer cuaderno se practican aspectos del mecanismo de la mano izquierda como el número 2 que está dirigido a la interpretación de notas tenidas con esta mano, o el número 12 que se basa en la ejecución de arpeggios en la mano izquierda.

Los estudios dedicados a la ejecución de aspectos técnicos en la mano izquierda son más numerosos en el volumen segundo. Este cuaderno comienza con un estudio destinado a la ejecución de escalas con la mano izquierda, al que sucede otro estudio concebido para la interpretación de notas dobles fundamentalmente en la mano izquierda. En este libro también hay estudios en los que predominan las escalas (13, 16, 19), los arpeggios (20 y 24), las notas dobles (14), las notas tenidas (20) y los grupos de figuras rápidas con el mismo valor en la mano izquierda (16 y 17). También hay estudios destinados a la ejecución de elementos técnicos en la mano derecha ya practicados en el primer volumen (estudios 15, 18, 21, 22 y 23), pero que ahora resultan de mayor dificultad al tocarse con una armadura de más alteraciones. Si en el primer volumen predominaban las tonalidades con pocas alteraciones, en el libro segundo los estudios muestran una diversidad mayor en las armaduras. En el segundo volumen encontramos dos estudios en *Do mayor* (15 y 19), uno en *La menor* (17), dos en *Fa mayor* (14 y 18), dos en *Re mayor* (16 y 21), dos en *La mayor* (13 y 22), dos en *La bemol mayor* (20 y 23) y uno en *Re bemol mayor* (24). Pensamos que Tragó quiso establecer una homogeneidad

de nivel técnico entre los estudios incluidos en cada volumen. Este criterio explica que los estudios del primer volumen del op. 636 de la colección *Escuela de Piano*, se incluyeran dentro del programa de estudios de segundo curso de piano, y que los del segundo volumen formaran parte del plan de enseñanza de tercer curso.

Presentamos a continuación la sucesión de estudios determinada por Tragó en los dos volúmenes de los estudios op. 636 y la correspondencia con el orden original establecido por Czerny.

Orden de estudios de Tragó en la edición de Escuela de Piano. Czerny. Op. 636. Primer y segundo cuaderno.																							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Correspondencia con la numeración original de Czerny. Edición de C. F. Peters.																							
1	2	5	17	9	10	12	19	21	13	7	8	6	4	3	11	14	22	24	16	23	15	20	18

Los ejemplares localizados de la edición del op. 636 de Czerny de la *Escuela de Piano*, son menos numerosos que los correspondientes a otras obras de la misma colección. Del primer volumen hemos encontrado dos ejemplares. El más antiguo se conserva en la Biblioteca Nacional de España y pertenece a la edición realizada por Almagro en 1898. Del mismo libro hemos localizado un ejemplar perteneciente a una reedición impresa por Dotésio en torno a 1901, que forma parte de los fondos del Archivo Canuto Berea de la Diputación de La Coruña. No se ha observado ninguna variación en las ediciones de las partituras de ambos ejemplares. La edición de Almagro y la de Dotésio contienen partituras idénticas de los estudios op. 636, a diferencia de las ediciones de los estudios op. 299, en las que la edición de Almagro presentaba indicaciones metronómicas diferentes a las de Dotésio.

Del segundo volumen de estudios hemos localizado hasta la fecha solamente un ejemplar, que se ubica en la Biblioteca Nacional de España y pertenece a una edición realizada por Almagro en 1898. Hemos de señalar también que ninguno de los tres ejemplares localizados de los estudios op. 636 contienen anotaciones manuscritas de Tragó. Éstas nos hubieran proporcionado quizás referencias interesantes sobre la metodología utilizada por el pianista madrileño en la enseñanza de estas partituras.

La edición del primer cuaderno de estudios op. 636 es prácticamente similar a la publicada por Peters, lo que indica que Tragó basó su edición en una de las ediciones de la editorial alemana en el siglo XIX. Hemos consultado una reimpresión<sup>663</sup> de los estudios 636 de la editorial Peters, realizada en el año 2001 sobre la antigua edición revisada por Adolf Ruthardt, y hemos comprobado que las indicaciones metronómicas, los términos de tempo, los matices, las indicaciones de pedal, las ligaduras de fraseo y otros signos de articulación son prácticamente idénticos a los de la edición de Tragó. Observamos también que la digitación del volumen de Peters es la base sobre la que Tragó elabora la digitación de su edición. El pianista madrileño propone varias digitaciones alternativas sobre algunos pasajes en los que la edición Peters sólo muestra una numeración. Tragó muestra al igual que en otros volúmenes de la colección *Escuela de Piano* una digitación más exhaustiva que completa la numeración sobre la que se ha basado.

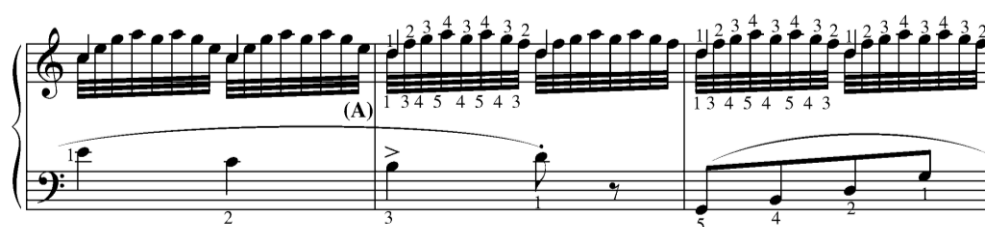
A pesar de estas grandes similitudes con la publicación de Peters, la edición de Tragó aporta aspectos interesantes a la didáctica pianística. Uno de ellos es la muestra de varias opciones de digitación para un pasaje, característica a la que acabamos de hacer alusión. Otra aportación es la presentación de los estudios siguiendo un orden basado en la dificultad técnica, y en la agrupación de estudios que ejerciten dificultades pianísticas similares. Hemos comprobado, por ejemplo, que el estudio número 1 trabaja las notas tenidas en la mano derecha siguiendo el mismo esquema que el estudio número 2, que ejercita las notas tenidas en la mano izquierda; que el estudio número 9 practica las terceras sucesivas en la mano derecha y el 10 las simultáneas, y que en el estudio número 11 se tocan arpeggios en la mano derecha, mientras que en el siguiente se practican los arpeggios en la mano izquierda. Quizás la contribución más significativa de esta edición de Tragó son las notas a pie de página que contienen algunos de los estudios, en las que el pianista hace alusión a las diversas opciones de digitación, comenta la manera de articular determinados pasajes, y propone varios ejercicios para practicar el paso del pulgar .

La primera nota a pie de página aparece en el estudio número 1. En ella Tragó aconseja la ejercitación de una digitación alternativa, que precisa de una posición más incómoda y cerrada de la mano, pero que supone un ejercicio interesante para lograr

---

<sup>663</sup> Czerny, Carl: *Vorschule der Fingerfertigkeit, op. 636, revidiert von Adolf Ruthardt*, Frankfurt/M, C. F. Peters, 2001 [ed. Revis]

fuerza e igualdad en los últimos dedos de la mano derecha “Buena digitación como ejercicio de 4º y 5º dedo”<sup>664</sup>. El objetivo de este estudio es la ejecución de notas rápidas en la mano derecha consiguiendo la misma fuerza e igualdad en los dedos que las interpretan. Las notas se presentan en grupos de ocho fusas, de las cuales la primera debe quedar tenida un tiempo, condicionando la posición de los demás dedos de la mano. Con la aplicación de la digitación alternativa propuesta por Tragó, el estudio se destina aún más a la ejecución de notas rápidas con los dedos 4 y 5. Al interpretar las notas de la melodía de la mano derecha se coordinan las articulaciones de los dedos 3º, 4º y 5º, cuyos tres tendones se conectan a un único músculo flexor. De esta manera Tragó ofrece una digitación que complementa la propuesta didáctica de Czerny, dirigida a subsanar la falta de movilidad del 4º dedo.



Czerny. Estudio número 1, op. 636, cc. 4-6. Edición de Tragó

El estudio número 3 (5 en la edición Peters), presenta también interesantes opciones de digitación en determinados pasajes. Quizás la más llamativa corresponde a los compases 17 y 18 de esta partitura, para los que Tragó escribe tres opciones de digitación. En una posición superior aparece una digitación destinada a practicar el movimiento de los dedos 4 y 5, debajo de ésta se encuentra una digitación que coincide con la propuesta en la edición Peters. La segunda digitación es más segura pues utiliza los dedos centrales de la mano derecha y acomoda mejor la posición de la mano al teclado. La tercera opción de digitación está destinada a interpretar la articulación del paso del pulgar seguida del cuarto dedo, requiriendo una posición de la mano cerrada. Su ejecución resulta más complicada que la de las otras digitaciones, si bien es un ejercicio muy interesante, pues convierte la melodía del estudio de Czerny en un ejercicio de refuerzo sobre la práctica del paso del pulgar.

<sup>664</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Primer cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 2*

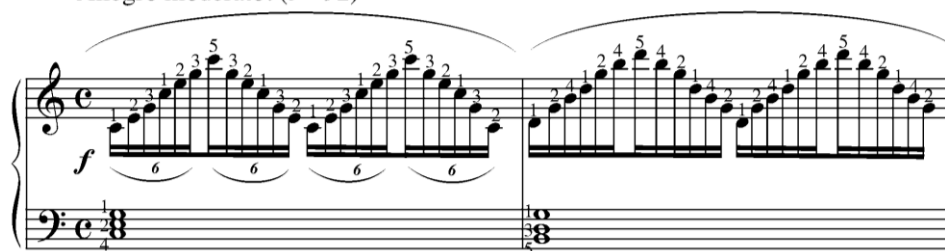






## XI

Allegro moderato. (♩ = 92)



Czerny. Estudio número 11, op. 636, cc. 1-2. Edición de Tragó

Como complemento a la propuesta técnica del estudio realizada por Czerny, Tragó expone en dos notas a pie de página, ejercicios basados en este estudio para la práctica del paso del pulgar en ambas manos. El primero de ellos reduce el ámbito melódico de los arpeggios originales del estudio con el fin de practicar el paso del pulgar en movimientos ascendentes a continuación del tercer dedo, e inmediatamente realizar el proceso inverso, utilizando el pulgar como apoyo para el desplazamiento descendente. “Como excelente ejercicio para el paso del pulgar recomendamos la siguiente fórmula que también puede aplicarse a la mano izquierda en casos análogos”<sup>667</sup>.



Czerny. Estudio número 11, op. 636, primera nota al pie. Edición de Tragó

La segunda nota al pie propone la repetición de fragmentos del compás 16, en el que la melodía de arpeggios se adorna con floreos inferiores. Tragó plantea ejecutar varias veces cada grupo de seis notas para reforzar el ejercicio del paso del pulgar seguido del tercer dedo. “Otro medio excelente de ejercitar el paso del pulgar consiste en repetir varias veces seguidas, pasajes como los de la 2ª, 3ª y 4ª parte del compás. Véase”<sup>668</sup>.



<sup>667</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Primer cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 22

<sup>668</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Primer cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 23



La melodía del estudio número 12 está formada por arpeggios ascendentes y descendentes en la mano izquierda, que son acompañados por acordes en la derecha. Los arpeggios de esta partitura se disponen de manera distinta a los del estudio anterior. Deben adaptarse a la estructura rítmica del compás de  $\frac{3}{4}$ , y por este motivo se estructuran en tres grupos de cuatro semicorcheas en cada compás. En este estudio los acentos melódicos se sitúan en la primera nota de cada grupo de cuatro semicorcheas, de manera que las partes acentuadas no coinciden con el paso del pulgar, sino con el empleo del cuarto dedo que sigue o precede a este movimiento. A pesar de esta diferencia, Tragó propone en una nota a pie de página análoga a las del estudio número 11, un ejercicio cuyo objetivo es la práctica reiterada del paso del pulgar con la mano izquierda.

## XII

Allegro moderato (♩ = 112)

The musical score for Study No. 12, Op. 636, is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 112 beats per minute. The right hand (treble clef) plays chords, and the left hand (bass clef) plays arpeggiated patterns. The dynamic is marked 'f' (forte). The second system shows a continuation of the arpeggiated patterns in the left hand, with repeat signs at the end of the line.

Los criterios editoriales que Tragó utilizó para la publicación del segundo cuaderno de estudios op. 636 son similares a los del volumen que le precede. Este volumen muestra también una estrecha analogía con la edición de C. F. Peters en aspectos como los términos de tempo, las indicaciones de dinámica y el empleo de signos de articulación. Las digitaciones de ambas ediciones son bastante coincidentes, si bien la del volumen de Tragó es mucho más detallada y presenta en algunos estudios varias opciones de digitación para determinados pasajes.

Entre los aspectos más significativos del segundo cuaderno del op. 636 debemos mencionar varias de las notas que Tragó escribió referentes a la ejecución de algunas obras. La mayor parte de ellas contienen aclaraciones y otras propuestas relacionadas con la digitación. La primera nota del volumen aparece al principio del estudio 15 (número 3 en la edición Peters), destinado fundamentalmente a la ejecución de notas dobles a contratiempo en la mano derecha. En ella se indica una digitación alternativa, destinada a mejorar el movimiento y la fuerza de los dedos 4º y 5º de la mano derecha. El contenido de esta nota es muy similar al de la aclaración escrita en referencia al estudio número 1 del primer cuaderno del op. 636. La reiteración de notas escritas con la misma finalidad didáctica, parece indicarnos que Tragó utilizaba frecuentemente este tipo de ejercicios en su metodología de enseñanza. “(A) Como ejercicio del 4º y 5º dedo recomendamos la siguiente digitación 4 5 4 - 4 5 4

2 3 2 - 2 3 2 etc”<sup>669</sup>.

**XV**

Allegro vivace (♩=132)

*p leggiero*

Czerny. Estudio número 15, op. 636, cc. 1-2. Edición de Tragó.

En esta obra también observamos que Tragó propone para otros pasajes, opciones de digitación destinadas a la ejercitación de los dedos 4 y 5. En los compases del ejemplo siguiente, la opción de digitación superior desarrolla el movimiento independiente y el espacio interdigital entre ambos dedos. Es una digitación que resulta bastante difícil al ejecutante, y que parece haber sido escrita con la finalidad de desarrollar la articulación entre los dedos extremos de la mano, mientras que la opción inferior muestra una posición de los dedos destinada a lograr una ejecución más segura y veloz del pasaje.

<sup>669</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó, profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música, Madrid, Almagro y Compañía, [1898], p. 30*



que Tragó ofrece en estas notas son quizás algo obvias para pianistas con cierta experiencia; no obstante, pensamos que su propósito era explicar la resolución de cualquier fragmento de la partitura que pudiera suscitar dudas o errores interpretativos a los estudiantes de piano. Probablemente por este motivo, Tragó explica en la primera nota la resolución de los arpeggios en acordes de corta duración “(A) este acorde arpegiado y todos los siguientes deben interpretarse en esta forma”<sup>670</sup>; y escribe una segunda nota a modo de advertencia, en la que recuerda que en acordes de larga duración el arpegiado debe respetar el valor original del acorde “(B) este acorde y sus semejantes se sostendrán hasta terminar el compás”<sup>671</sup>. Presentamos a continuación los primeros compases del estudio al que hacemos referencia, y la nota a pie de página en la que se explica con notas reales la ejecución de los arpegiados.

## XVII

Allegro vivace

The image shows a musical score for a piano study. The top part shows measures 1-3 of the study, labeled 'Allegro vivace'. The right hand plays chords with fingerings (A) and (B) indicated. The left hand plays a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern. Below the first three measures, the fingering sequence '5 3 2 1 4 3 5 3 2 1 4 3' is repeated. The bottom part shows the first measure of the piece, also with a sixteenth-note arpeggiated pattern in the left hand and chords in the right hand.

Czerny. Estudio número 17, op. 636, cc. 1-3 y nota al pie. Edición de Tragó.

En el estudio siguiente (22 en la edición Peters), Tragó propone una digitación alternativa en algunos compases destinada nuevamente a fortalecer el mecanismo de los dedos 4° y 5°. En este estudio se practica la ejecución de una o dos notas tenidas en la mano derecha mientras que los restantes dedos de la mano realizan notas rápidas y de igual duración a distancia de grados conjuntos. La disposición de las notas rápidas del estudio se asemeja a la del trino y por esta razón Tragó propone una digitación que sirva como ejercicio preparatorio del trino con los dedos 4° y 5° de la mano derecha, mientras

<sup>670</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 34

<sup>671</sup> *Ibidem*

otros dos dedos de la misma mano deben mantener una posición fija. Esta opción de digitación se propone solamente en tres compases del estudio, y consiste en dejar tenidos los dedos primero y tercero de la mano derecha, mientras que los dedos cuarto y quinto realizan las notas rápidas del trino. Como podemos observar, esta opción prescinde del segundo dedo para la realización de las notas tenidas. Si se utilizara este dedo la mano adquiriría una posición más abierta y los dedos 4º y 5º llegarían con facilidad a las teclas que corresponden a las notas rápidas. Sin embargo, la propuesta de Tragó requiere mantener el tercer dedo en posición fija, con lo que se reduce el espacio interdigital entre los dedos y se entorpece el movimiento independiente de los dedos 4º y 5º. Tragó era consciente de la dificultad que entrañaba la ejecución de su propuesta y por este motivo advierte del carácter opcional de la misma. “La digitación que ponemos en los acordes de los compases 3º, 6º y 34º, se puede prescindir de ella. La indicamos solamente como ejercicio para el trino del 4º y 5º dedo, y va escrita a la izquierda”<sup>672</sup>.

## XVIII

Allegro cómodo

(A)

*p legato*

Czerny. Estudio número 18, op. 636, cc. 1-3. Edición de Tragó

También encontramos opciones de digitación que implican mayor dificultad de ejecución en el estudio número 20 (16 edición Peters). En esta obra, Tragó presenta en algunos compases digitaciones entre paréntesis destinadas a lograr una articulación ligada de los acordes. Su interpretación obliga a los dedos a forzar la extensión de los espacios interdigitales, y la mano adquiere una posición que se adecua con gran dificultad al toque simultáneo de las notas del acorde. “Algunas digitaciones que se hallan entre paréntesis, las hemos puesto para ligar los acordes sucesivos, pero si al discípulo le costaran trabajo dichas digitaciones por la extensión, renuncie a ellas”<sup>673</sup>.

<sup>672</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 36

<sup>673</sup> Czerny, Carl: *Estudios op. 636. Segundo cuaderno. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 39

## XX

Allegro moderato

sempre legatissimo

Czerny. Estudio número 20, op. 636, cc. 1-3. Edición de Tragó.

La colección *Escuela de Piano* se completa con el volumen de las sonatas op. 20 del compositor bohemio **Dussek** (1760-1812). Este autor había sido considerado como uno de los grandes virtuosos de su época. En 1796 publicó en Londres un texto teórico titulado *Introductions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*, de finalidad esencialmente pedagógica. Durante su estancia en la capital inglesa conoció a Haydn y Clementi, ofreció numerosos conciertos y fundó una editorial que decayó rápidamente. Uno de los géneros más representativos de su producción son sus más de 40 sonatas para piano, aunque también son significativos sus conciertos para piano y numerosas obras de cámara. Debemos recordar que Tragó consideraba a Dussek como uno de los pianistas pertenecientes a la *escuela brillante*<sup>674</sup>, junto a Hummel, Moscheles, Herz y Ries. Para Tragó, en las obras de Dussek se podía advertir el anuncio de elementos de la técnica pianística contemporánea, pues en ellas aparecían pasajes de agilidad, terceras y acordes que dificultaban la ejecución de unas obras aparentemente fáciles. Plantinga en su libro *La música romántica* hace alusión también sobre este aspecto de la obra de Dussek, y comenta que el estilo maduro de este compositor, se caracteriza por “extensos periodos de figuración pianística de amplio registro, explosiones salpicadas de ornamentación cromática y cambios abruptos que introducen tonalidades extrañas”<sup>675</sup>, utilizando recursos armónicos que con el paso del tiempo se convertirían en ingredientes básicos de la música romántica.

<sup>674</sup> Ver capítulo análisis de la obra teórica, y el artículo de Tragó “El piano. Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento”, en el apéndice de documentos.

<sup>675</sup> Plantinga, Leon: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Madrid, Akal, 1992, p. 107-108

Hasta la fecha hemos localizado un único ejemplar de esta edición de las sonatinas op. 20 de Dussek correspondiente a la colección *Escuela de piano*. Se ubica en la Biblioteca Nacional de España y pertenece a la edición publicada por Almagro y Compañía en 1898. El volumen se compone de seis sonatinas destinadas a los alumnos de segundo curso de piano, en las que no se conserva ninguna anotación manuscrita de Tragó.

Hemos comparado la edición de las sonatinas de Dussek de Tragó con una reedición actual publicada por la editorial Ricordi<sup>676</sup> en el año 2006, y hemos constatado que ambas guardan grandes similitudes. El orden en el que se disponen las sonatas y los términos de tempo empleados son iguales en las dos ediciones. Esta analogía nos hace suponer que Tragó se basó para elaborar su edición en una publicación que recogiera con fidelidad el texto original de la edición de Dussek. Los signos de matices también son muy parecidos, y se perciben algunas diferencias en los signos de articulación y en los adornos, que en la edición de Tragó aparecen resueltos en numerosas ocasiones.

Algunas de las diferencias más significativas en los criterios editoriales relativos a los signos de articulación entre las dos publicaciones, se pueden encontrar en fragmentos como el de los primeros compases de la sonata número 2. En los pentagramas iniciales se observa que en la edición de Tragó hay mayor presencia de ligaduras de fraseo, acentuaciones, matices y digitaciones. Al igual que sucedía en otros volúmenes de la *Escuela de Piano*, los signos de picado que aparecen en la edición de Ricordi son sustituidos en la edición de Tragó por staccatos, que implican una duración más breve del sonido.

---

<sup>676</sup> Dussek, Jan Ladislaw: *6 sonatine per pianoforte*, Milán, Ricordi, 2006.





repetidas. No obstante, al tratarse de un pasaje lento, es probable que la sugerencia de Tragó favorezca la ejecución del picado-ligado. En un tempo lento es menos necesaria la alternancia de dedos para lograr seguridad en el ataque. La nota al pie hace referencia a la articulación ligado-picada de cuatro corcheas del compás 13. Para su ejecución Tragó propone dos digitaciones: una en la que se alternan diversos dedos, y otra basada en el empleo reiterado del cuarto dedo. La propia constitución del dedo anular favorece un toque suave y ligero que ayudaría al intérprete a conseguir el sonido del picado-ligado, que según Tragó debía dar a la nota tres cuartas partes de su valor<sup>678</sup>. Por esta razón, consideramos interesante mencionar la opinión de Tragó sobre la ejecución de este pasaje, ya que propone una digitación destinada a la consecución de un tipo específico de sonoridad.



Dussek. Sonatina número 4, op. 20, primer movimiento c. 13. Edición de Tragó

La mayor parte de las notas a pie de página del volumen de sonatinas de Dussek hacen referencia a la forma en que se deben ejecutar los adornos que aparecen en la partitura de manera original. El criterio establecido para la edición de los adornos tiene en cuenta el número de veces que aparecen repetidos en la partitura. Si el mismo adorno se encuentra varias veces en la partitura se edita de manera original y en una nota a pie de página se explica su ejecución, mientras que los adornos que aparecen esporádicamente se presentan resueltos directamente en el texto de la partitura. Entre las resoluciones de adornos más interesantes de esta edición se encuentran aquellas en que éstos aparecen directamente escritos en la partitura como grupos de valoración especial. Tragó utiliza este recurso con la finalidad de facilitar al intérprete la ejecución del pasaje en el que se encuentra el adorno. Se prioriza en la edición la finalidad didáctica sobre la rigurosidad en las transcripción rítmica; y así podemos observar ejemplos como los que aparecen en las sonatas números 2 y 3 en las que mordentes de una, tres notas se convierten en

<sup>678</sup> En el volumen de la *Escuela de Piano* correspondiente a los estudios op. 100 de Bertini, Tragó había indicado la manera de ejecución de los cuatro tipos de articulaciones según las reglas establecidas por Moscheles en el prólogo de sus estudios para piano op. 70.

tresillos, y uno de cuatro en un cinquillo. Presentamos a continuación la resolución de los adornos a los que aludimos, comparando el mordente original que figura en la edición Ricordi con la resolución que Tragó pone en las partituras del volumen de la *Escuela de piano*.

EDICIÓN RICORDI

EDICIÓN DE TRAGÓ

Sonatina nº 2 Segundo tiempo *Rondó Non presto*. Compás 65

Sonatina nº 3. Segundo tiempo *Rondó Andantino*. Compás 59

Sonatina nº 3. Segundo tiempo *Rondó Andantino*. Compás 16

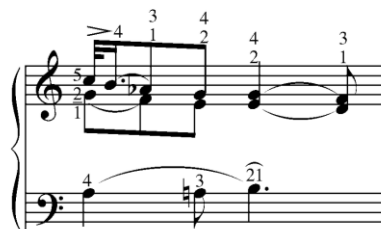
Al comienzo del segundo tiempo (*Rondó Allegretto*) de la sonatina número 6 encontramos otra resolución interesante de un mordente, cuyo signo original no se muestra en la partitura. La edición Ricordi nos proporciona la notación original de la partitura, y en ella se observa que se trata de un mordente que precede a un intervalo armónico de tercera. Tragó omite en su edición el signo del adorno y lo escribe resuelto según el criterio que consideraba correcto para la ejecución de los adornos que preceden a un acorde. La partitura revela que Tragó mantuvo un criterio uniforme sobre la ejecución de los adornos, pues la transcripción del mordente concuerda con la norma que había mencionado en su obra teórica sobre los adornos dirigida *A los profesores y alumnos de la enseñanza del piano*: “cuando las apoyaturas, mordentes, tremas, etcétera, se hallan

delante de un acorde, toman su valor, [...] de las notas siguientes que constituyen el giro melódico del que forman parte, ejecutándose el resto *a tiempo* [...]”<sup>679</sup>.

#### EDICIÓN RICORDI



#### EDICIÓN DE TRAGÓ



Dussek. Sonatina número 6, op. 20, segundo movimiento c. 4. Edición Ricordi<sup>680</sup>.  
 Dussek. Sonatina número 6, op. 20, segundo movimiento c. 4. Edición de Tragó<sup>681</sup>.

Una última cuestión que nos parece interesante sobre la edición de los adornos de este volumen es la minuciosidad con la que Tragó detalla la interpretación de aquéllos que aparecen en la partitura escritos con el signo original. El interés de Tragó por aclarar la ejecución de cualquier compás que pudiera ofrecer alguna duda al estudiante de piano se refleja en dos notas a pie de página relativas a la ejecución de mordentes y giros melódicos de gran similitud. “Este mordente y todos los demás que se hallen en la misma forma deberán ejecutarse así”<sup>682</sup>. Entre estas notas solamente observamos una ligera variación en el acompañamiento rítmico de la mano izquierda, que en la primera es de corcheas y en la segunda de semicorcheas. A continuación mostramos los dos compases de la partitura y las notas al pie correspondientes a cada uno en las que se explica su interpretación.

<sup>679</sup> Véase el apéndice ¿? correspondiente a los escritos de carácter teórico.

<sup>680</sup> Dussek, Jan Ladislav: *6 sonatine per pianoforte*, Milán, Ricordi, 2006, p. 34

<sup>681</sup> Dussek, Jan Ladislav: *Seis sonatinas. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 36

<sup>682</sup> Dussek, Jan Ladislav: *Seis sonatinas. Escuela de Piano, ordenada, digitada y anotada por José Tragó...* Op. cit., p. 22

Moderato.

4. *p*

(1)

*f*

(2)

(1)

(2)

Dussek. Sonatina número 4, op. 20, primer movimiento cc. 1-6 y notas al pie. Edición de Tragó.

Las propuestas de digitaciones que consideramos más significativas de este volumen están relacionadas con la ejecución de terceras simultáneas y sucesivas. En el segundo tiempo de la sonatina número 2 encontramos un pasaje de terceras descendentes para el que se proponen tres opciones de digitación. Las numeraciones de este pasaje guardan gran analogía con las de los estudios op. 636 de Czerny, a los que hemos hecho referencia en páginas anteriores. Tragó vuelve a proponer dos digitaciones que reiteran la sucesión de los dedos 4-2 ó 3-1 para la ejecución sucesiva de las terceras descendentes. La opción resulta insegura y entorpece la articulación ligada de las notas, sin embargo Tragó vuelve a plantearla probablemente porque el desplazamiento de los dedos se realiza íntegramente sobre teclas blancas. La tercera opción de digitación combina la articulación de ambos pares de dedos (4-2, 3-1, 4-2, 3-1) y es similar a la que figura en la edición Ricordi para este fragmento.



## CAPÍTULO 13. ANÁLISIS DEL REPERTORIO DIDÁCTICO

### 13.1. Análisis del repertorio didáctico interpretado por los alumnos de Tragó en el Conservatorio de Madrid.

Junto a la colección “Escuela de Piano”, que es la obra didáctica más significativa de Tragó, debemos mencionar otras partituras de música para piano que formaban parte del repertorio interpretado por sus alumnos. Para la recopilación de estas obras del repertorio didáctico hemos recurrido a fuentes bibliográficas como los anuarios y memorias del Conservatorio de Madrid correspondientes al periodo docente de Tragó (1886-1928). En ellos aparecen datos como el nombre de las obras interpretadas por los alumnos de Tragó en las audiciones públicas, denominadas “ejercicios lírico-dramáticos”, que los alumnos del centro realizaban durante el curso escolar. Las memorias también informan sobre el título de las obras que interpretaban los alumnos premiados del último curso de piano en la ceremonia de distribución de premios, celebrada anualmente el día de Santa Cecilia. A partir del curso 1920-1921 aparece también en los anuarios la obra obligada que debían tocar los aspirantes a premio en los concursos celebrados en el centro, así como los profesores que constituían cada tribunal. Esta obra era seleccionada por los docentes, y era obligatoria para todos los concurrentes a premio, por lo que suponemos que los diversos profesores de los alumnos concursantes prepararían a sus discípulos para la interpretación de la misma. Junto a la obra obligada los alumnos interpretaban otra partitura de libre elección, que si bien no aparece mencionada en las memorias del Conservatorio, tenemos datos sobre algunas de ellas y sus intérpretes gracias a las referencias de la prensa coetánea. Las fuentes periodísticas también nos permiten completar información sobre obras obligadas de concursos a premio de piano que no constan en los anuarios, obras de libre elección interpretadas por los alumnos de Tragó y el desarrollo del concierto.

Gracias a estas fuentes tenemos constancia de varias obras de obligada interpretación en los concursos del Conservatorio madrileño como el *Allegro appassionato* op. 70 de Saint-Saëns, interpretado por los aspirantes a premio de sexto año de piano en el curso 1896-1897, las *Variaciones serias* en Re menor op. 54 de Mendelssohn, obra obligada en el concurso para los alumnos de 8º de piano del curso 1919-1920, el primer tiempo de la 3ª Sonata en Si menor op. 58 de Chopin, obligada en el

concurso del año académico 1920-1921, el *Allegro* en Si menor op. 8 de Schumann, obligada en el concurso del año 1921-1922, la sonata *Los adioses* op. 81 de Beethoven, obligada en el concurso del año 1922-1923, el primer tiempo de la sonata número 2 en La bemol mayor de Weber op. 39, obligada en el concurso del año 1923-1924, el tercer tiempo (*allegro assai, con fuoco*) de la sonata en Fa menor, de Vicente Arregui, obra obligada en el concurso del año 1924-1925, el segundo Scherzo en Si bemol menor, op. 31 de Chopin, obligada en el concurso del 1925-1926, y el primer tiempo de la sonata 32 en Do menor, op. 111 de Beethoven, obra obligada en el concurso del año 1926-1927. La prensa también informa de obras de libre elección que interpretaron en los concursos alumnos de Tragó, como el 4º Estudio de ejecución trascendental de Liszt en Re menor titulado *Mazeppa*, tocado por Gerardo Fernández en el concurso de junio de 1924, o la cuarta balada en Fa menor op. 52 de Chopin, interpretada en ese mismo concurso por Javier Alfonso.

Se observa que casi todas las obras obligadas fueron compuestas en la primera mitad del siglo XIX, a excepción del *Allegro Appassionato* op. 70 de Saint-Saëns, que fue escrito en 1884 para el concurso del Conservatorio de París, y la sonata en Fa menor del madrileño Vicente Arregui Garay, compuesta en la primera década del siglo XX. Los autores de las mismas son compositores europeos pertenecientes al romanticismo temprano (1800-1830), como Beethoven en su último periodo, C. M. Weber; al romanticismo pleno (1830-1850) como Mendelssohn, Chopin, Schumann, y al tardío como Saint-Saëns. Vicente Arregui es el único compositor español nombrado entre los autores de las obras obligadas. La elección de la sonata de Arregui como obra obligada se realizó durante los concursos de piano de 1925, año del fallecimiento del autor, por lo que probablemente se seleccionó para rendir homenaje a la figura de este compositor, firme impulsor del desarrollo de la música sinfónica en Madrid durante las primeras décadas del siglo XX, y antiguo alumno del Conservatorio. La sonata en Fa menor es una obra de juventud que fue compuesta por el autor en París. Curiosamente la obra permaneció desconocida hasta que Carmen Álvarez, discípula de Tragó, la estrenó en 1919 en la Sociedad Nacional de Música<sup>683</sup>.

---

<sup>683</sup> Martínez del Fresno, Beatriz: “Vicente Arregui Garay”, *DMEH*, Vol I, Madrid, SGAE, 1999, pp. 734-738

El repertorio que interpretaron los alumnos de Tragó en los diversos conciertos celebrados el día de Santa Cecilia con motivo de la distribución de premios del curso académico, y en las diversas audiciones que se realizaban en el curso escolar, está compuesto fundamentalmente por obras de compositores europeos decimonónicos<sup>684</sup>. Destacan en número de interpretaciones las obras de dos grandes autores del piano romántico: Chopin y Liszt. De cada uno de ellos hemos contabilizado la interpretación de doce composiciones diferentes de su catálogo. Esta cifra es muy superior a la de los demás autores, de los cuales los alumnos de Tragó interpretaron una, dos o tres obras a lo sumo. La predilección por la interpretación de partituras de Liszt y Chopin demuestra el predominio del repertorio romántico y virtuosístico, en consonancia con el repertorio de los intérpretes de piano coetáneos y con el de los demás profesores del conservatorio que daban clase en los últimos cursos de piano.

Las obras interpretadas en las sesiones de distribución de premios permitían a los alumnos galardonados demostrar las destrezas técnicas adquiridas a lo largo de los años de estudios pianísticos. Quizás por este motivo, en el repertorio de los alumnos de Tragó destacan las obras de Liszt, que fue el autor más veces interpretado. Del autor húngaro se tocaron obras de gran dificultad como la *Tarantela de Venecia e Napoli*, interpretada en varias ocasiones. Esta partitura pertenece al segundo cuaderno de *Años de Peregrinaje* y se desarrolla en un *tempo* muy vivo, siendo el *prestíssimo* conclusivo de un virtuosismo impresionante. Dentro de la misma línea virtuosística se encuentran otras obras de Liszt interpretadas por los alumnos de Tragó como las *Rapsodias húngaras 6, 8, 10, 12 y 13*, los *Estudios de Ejecución Trascendental*, número 4 *Mazeppa*, y número 9 *Ricordanza*; mientras que otras de las obras que se interpretaron de Liszt se alejan de la fogosidad virtuosística en favor de una mayor expresividad melódica como el Nocturno número 3 en La bemol mayor *Sueño de amor*, y el *Estudio de concierto Murmullos del bosque*.

Entre las obras de Chopin destaca la *Berceuse* en Re bemol mayor op. 57, que fue interpretada en tres ocasiones, una de ellas en 1905 por Julia Parody. Esta “Nana” destaca por una delicadeza que se trasmite a través de un *rubato* sutil, y una melodía que poco a poco se ornamenta con cascadas de notas y series de terceras cromáticas. De las restantes

---

<sup>684</sup> Ver apéndice del repertorio didáctico, en el que se especifica las obras interpretadas de cada autor, la fecha y el alumno que las interpretó; las obras más interpretadas según el número de repeticiones y los autores con mayor número de obras interpretadas. Ver Apéndices.



obras interpretadas de Chopin, sólo tenemos constancia de que se hayan interpretado en una ocasión en los conciertos del conservatorio. Entre ellas figuran las *Baladas* número 3 y 4, interpretadas por Dulce María Serret y Javier Alfonso respectivamente, el Bolero en La menor por Julia Parody, varios estudios, la Fantasía-Impromptu en Do sostenido menor, un nocturno, el preludio en La bemol mayor op. 28 interpretado por Carmen Pérez, los scherzos op. 31 y op. 54 y la sonata en Si menor op. 58, obra de la que Ermerinda Ferrari interpretó el primer tiempo.

La mayoría de los autores del repertorio interpretado por los alumnos de Tragó pertenecen al romanticismo centroeuropeo. Junto a Liszt y Chopin se encuentran los nombres de Carl María Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Thalberg y Raff, así como el de otro pianista alemán menos conocido actualmente, Charles Mayer (1799-1862). Este discípulo de John Field compuso estudios para piano que recuerdan a los de Czerny y Moscheles; uno de ellos, el *Estudio de concierto*, fue interpretado en la distribución de premios de 1896 por la alumna de Tragó Elena López Van-Baumberghen.

La música del periodo barroco y clásico está representada tímidamente en el repertorio interpretado por los alumnos de Tragó. En 1905 Julia Parody y Francisco Fuster interpretaron las dos únicas obras de Bach que los discípulos de Tragó tocaron en los conciertos de distribución de premios. Julia Parody interpretó la *Fantasía y fuga en La menor* arreglada por Hans von Bülow, y Francisco Fuster la Toccata y fuga en Re menor arreglada por Tausig. Tragó no escoge obras originales de Bach sino transcripciones hechas por virtuosos famosos del XIX como Bülow o Tausig, sobre obras compuestas por Bach para el órgano. Las transcripciones de las obras de Bach de estos virtuosos añadirían a las partituras originales, efectos pianísticos del gusto de la época que contribuirían a dar brillantez a la ejecución de la obra si bien perdería el carácter original de la pieza. En la interpretación de obras del periodo clásico como la Gavota en La mayor de *Iphigénie en Aulide* de Gluck sucede la misma circunstancia, al interpretar María Pardo Urdapilleta en 1901 la adaptación que de esta obra hizo para piano Brahms. Otra de las adaptaciones que figuran en el repertorio de los alumnos es la transcripción para piano de Tausig del vals *Man lebt nur einmal* compuesto por Johann Strauss II en 1855.

Si el periodo barroco está únicamente representado por la figura de J. S. Bach, el clásico solamente tiene como representantes a Gluck, al que aludimos anteriormente. José

Balsa interpretó en 1904 el segundo y tercer movimiento de la Sonata de Beethoven nº 23 op. 57 *Appassionata*. Nos llama la atención que además de ser esta la única obra interpretada de un autor tan importante para la historia del piano como Beethoven, tampoco figurase en el repertorio de las sesiones de distribución de premios ninguna obra de Mozart u otro autor clásico.

Dentro de las obras interpretadas por los alumnos premiados de Tragó, hay varias pertenecientes a autores del área francesa como Benjamín Godard (1849-1895), Ernest Guiraud (1837-1892) y Camille Saint-Saëns (1835-1921). Todos ellos están vinculados de alguna manera al Conservatorio de París, pues Godard y Saint-Saëns fueron alumnos del centro, y Guiraud profesor desde 1876. La presencia de estos autores en el repertorio de los alumnos del Conservatorio de Madrid, constata el papel de Tragó como trasmisor del repertorio de la escuela francesa de piano, con el que había tomado contacto durante sus años de estudio en el Conservatorio de París. La interpretación de obras de estos autores se produjo en la década de 1890, época todavía cercana a los años de estudios de Tragó en el Conservatorio de París. En la década de los años 90 los alumnos de Tragó también interpretaron las obras de dos compositores rusos: Moritz Moszkowski y Anton Rubinstein. Las composiciones de este último solían figurar en el repertorio de los concertistas de la época y quizás por este motivo, los alumnos de Tragó interpretaron en dos ocasiones el *Vals capricho* en Mi bemol mayor op .118, y en 1899 un *Impromptu* para piano.

En el repertorio interpretado por los alumnos de Tragó en los conciertos públicos celebrados en el Conservatorio solamente aparecen obras de dos autores españoles: Enrique Granados y Vicente Zurrón. Ambos pianistas participaron en el Concurso convocado por el Conservatorio durante el curso 1902-1903, en el que se premiaba al mejor *Allegro de concierto* escrito para piano para los concursos a los premios oficiales de la asignatura. Presentaron sus obras a este concurso, en el que Tragó era uno de los miembros del jurado, compositores como Manuel de Falla, Cleto Zabala, Javier Jiménez Delgado o José María Guervós. La obra galardonada fue el *Allegro de Concierto* de Granados, si bien el jurado del premio otorgó también una distinción especial a las obras de Zurrón y Guervós.

Tanto la obra de Granados como la de Zurrón fueron interpretadas con la finalidad que habían sido concebidas, y así en los concursos de 1914 ambas obras eran de obligada ejecución para los pianistas que optaban a premio, el Allegro de Granados en el concurso femenino, y el de Zurrón en el Masculino. En aquel año, la alumna de Tragó Consuelo Llardent interpretó en la distribución de premios del día de Santa Cecilia la obra de Granados. La presencia de obras de autores españoles en el repertorio interpretativo de los alumnos de Tragó apareció a partir de 1912, año en el que Enrique Aroca interpretó el *Allegro de Concierto* de Zurrón en el concierto de Santa Cecilia. Hubo que esperar diez años más para que uno de los discípulos de Tragó volviese a interpretar una partitura de un autor español en la ceremonia de distribución de premios. Esta obra fue la *Goyesca* número 5 titulada *El Pelele*, interpretada por Eloísa Carrascosa.

### **13.2. Análisis del repertorio pianístico que Manuel de Falla estudió bajo el magisterio de Tragó.**

La correspondencia de Manuel de Falla es otra de las fuentes que contiene información sobre el repertorio didáctico que enseñaba Tragó. Falla estudió piano con Tragó durante el curso 1897-1898, examinándose de manera libre de los cinco primeros cursos de piano en este año, y al año siguiente se matricula oficial en la clase de Tragó, examinándose de sexto y séptimo curso y obteniendo el Primer Premio por unanimidad. En el Archivo Manuel de Falla de Granada se conservan varias escritas por Tragó durante los años 1897, 1898 y 1899, a su discípulo. Tragó escribe estas cartas para responder a diferentes dudas sobre cuestiones pianísticas que Falla le plantea. Actualmente se conservan únicamente las cartas escritas por Tragó que recibió Falla, mientras que las enviadas por Falla a Tragó, que formarían parte de esta correspondencia, no se han localizado hasta la fecha. A pesar de no haberse encontrado el conjunto del corpus epistolar, las cartas de Tragó nos permiten entrever el contenido de las cartas de Falla, ya que Tragó responde a cuestiones muy concretas que pregunta su discípulo.

El repertorio pianístico que Falla estudió bajo el magisterio de Tragó se fundamenta en las obras que en aquel tiempo figuraban en el programa de estudios del Conservatorio y otras obras, en su mayoría de compositores románticos europeos, destinadas a la adquisición de determinadas destrezas de la técnica pianística.

Si seguimos el orden cronológico de las cartas, observamos que durante el año 1897 Tragó aconsejó a Falla el estudio de obras didácticas para piano como los ejercicios del pianista y compositor alemán Eduard Merke (1833-1895) *Exercices techniques: technique, ornamentation rythme: pour piano*, de los que le recomienda especialmente los destinados al paso del pulgar. Otras de las obras didácticas eran los estudios de Ignaz Moscheles (1794-1870) *Veinticuatro grandes estudios o lecciones de perfeccionamiento para piano: con notas sobre la manera de estudiar y ejecutarlos, dedicados a su amigo Federico Denis Weber*, obra de la que Tragó tenía en su biblioteca particular la edición publicada en Madrid por Antonio Romero<sup>685</sup>. Tragó también aconseja a Falla la interpretación de estudios de Czerny destinados a la práctica de octavas partidas, para la preparación de la ejecución de décimas simultáneas. Hace referencia a un pasaje de décimas de la última página de la obra “movimiento perpetuo” de C. M. Weber, en el que Falla encontraba dificultades para su interpretación; y aunque no indique exactamente el título de la obra de Weber a la que hace referencia, pensamos que se trata del último movimiento Rondó, de la sonata op. 24 del autor alemán. Esta obra está escrita en un movimiento veloz, en el que ambas manos ejecutan melodías que fluyen continuamente sin dejar al intérprete ni un momento de reposo. La interpretación de esta obra requiere gran resistencia y una velocidad de ejecución virtuosística, lo que hace comprensible que Falla preguntara a su maestro la manera de resolver las dificultades técnicas de esta partitura.

Tragó también recomienda a Falla para el estudio de las octavas partidas los estudios de Theodor Kullak, probablemente los pertenecientes a la *Escuela de octavas* op. 48, y un estudio de Clementi en Mi bemol mayor. Tragó comenta que este estudio se encuentra en el primer volumen de los estudios del pianista italiano. Al revisar el primer volumen del *Gradus ad Parnassum* de la colección *Escuela de Piano*, observamos que el estudio número 11 (21 en el orden de Clementi), es el estudio al que hace referencia Tragó<sup>686</sup>. De ello deducimos que Falla pudo haber utilizado algunos volúmenes de la colección *Escuela de Piano*, para el estudio de autores como Clementi o Bach. Tragó recomienda a Falla el estudio de varias de las fugas de Bach “la 11ª, la 13ª la 15ª, 17ª

---

<sup>685</sup> Los fondos de la Biblioteca particular de José Tragó se encuentran actualmente en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>686</sup> En el volumen de *Escuela de Piano*, Tragó escribe el siguiente título alusivo a la finalidad del estudio: “Para la soltura y flexibilidad de articulación de la muñeca y antebrazo en las octavas arpegiadas”.

etc.<sup>687</sup>”, obras que también figuran en los dos volúmenes de Preludios y fugas de *El Clave bien temperado* de la colección *Escuela de Piano*.

Respecto a las restantes obras del repertorio pianístico estudiado por Falla en el año 1897, las cartas de Tragó nos informan de que su pupilo interpretó obras principalmente de compositores del XIX, como la *Arabesca* en Do mayor op. 18, y el *Carnaval de Viena* op. 26 de Schumann. Aunque también estudió el *Allegro appassionato* op. 70 de Saint-Saëns, sin embargo Tragó le recomienda posponer su estudio para más adelante debido a la dificultad técnica de la obra.

En 1898, Falla comenta a Tragó su intención de dar clases de piano en Cádiz, y pide opinión a su maestro. Tragó anima a su discípulo a desarrollar esta labor docente, considerándole preparado para ella, tanto por su avanzado nivel de conocimientos pianísticos como por la rigurosidad con la que aborda el estudio del “mecanismo, base de toda buena enseñanza y todo buen pianista”<sup>688</sup>. Es significativo que para la consulta de aspectos relacionados con la docencia del piano, Tragó recomiende a Falla la lectura de dos obras escritas por profesores franceses, lo que revela la importancia de las directrices didácticas de la escuela francesa en la pedagogía de Tragó. Una de ellas pertenece a la compositora y pedagoga francesa Hortense Parent (1837-1929), y se titula *L'Étude du piano, Manuel de l'élève, conseils pratiques*. La segunda obra se titula *Vade Mecum du professeur de piano: catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains*, y fue escrita por el profesor de piano del Conservatorio de París Antoine-François Marmontel (1816-1898). Ambas obras fueron publicadas en París en la década de 1870, época en la que Tragó estudiaba en el conservatorio parisino. Probablemente el pianista madrileño adquirió estas obras durante su estancia en París, conservándolas el resto de su vida, ya que figuran entre los libros localizados de su biblioteca particular<sup>689</sup>. Otra obra de la pedagogía pianística francesa que Tragó recomienda a Falla en una carta anterior es *Les pédales du Piano: ouvrage théorique et pratique*, que el profesor de piano del Conservatorio de París

---

<sup>687</sup> Carta de Tragó a Manuel de Falla 25-XI-1897

<sup>688</sup> Carta de Tragó a Manuel de Falla. Junio 1898

<sup>689</sup> Los ejemplares de estas obras de la biblioteca particular de José Tragó que se encuentran en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid son:

A. Marmontel: *Vade Mecum du professeur de piano: catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains*, París, Heugel [1876].

H. Parent: *L'étude du piano: Manuel de l'élève conseils pratiques*, París, Hachette, 1872.

Georges Falkenberg (1854-1940) publicó en aquella ciudad en 1892. Tragó recomienda a Falla la consulta de esta obra para aquellas cuestiones relacionadas con el empleo del pedal.

En las cartas que Tragó escribió a Falla durante el año 1899 aparecen datos relativos a algunas obras para piano estudiadas por Falla en este tiempo. Debemos recordar que al final del curso 1898-1899 Falla se examinó de los dos últimos años de la carrera de piano y obtuvo el primer premio en el concurso de este instrumento. Entre las obras estudiadas por Falla este año figuran los *25 Grandes Études de Style et de Perfectionnement pour le piano*, op. 143, escritos por Kalkbrenner. Tragó recomienda a su discípulo que toque los que practiquen el *stacatto*, y otros como el número 17 y el 25 (Tocata), y advierte a su alumno que solamente debe preparar 8 estudios para el examen del conservatorio. Al igual que en los años anteriores, el repertorio interpretado por Falla está representado por obras de autores centroeuropeos del romanticismo temprano y pleno, no habiendo ninguna referencia a obras de autores españoles. Entre las obras que Tragó menciona está una obra para piano y orquesta: el concierto número 3 en Si menor op. 89 de Hummel, sobre la que Tragó indica la manera de ejecutar los trinos. Tragó recomienda a Falla que estudie la Fantasía en Fa sostenido menor op. 28 de Mendelssohn, pues el presto final tiene pasajes en movimiento perpetuo de semicorcheas al estilo de Weber. También le aconseja la interpretación de la Transcripción del *Rey de los Elfos*<sup>690</sup> de Schubert realizada por Liszt (*Erlkönig* S577a), que considera una obra adecuada para el ejercicio de la muñeca.

---

<sup>690</sup> En la carta de febrero de 1899, Tragó traduce el vocablo alemán *Erlkönig* por “El rey de los álamos”.

### **13.3. Análisis de las indicaciones manuscritas de Tragó referentes a la interpretación pianística, localizadas en partituras de sus alumnos.**

Para completar el análisis del repertorio didáctico de Tragó, queremos hacer referencia a las partituras con anotaciones de Tragó que hemos localizado en Asturias, correspondientes a las bibliotecas particulares de dos alumnas de Tragó: Pilar Quintana Lamadrid y María Álvarez Somohano.

Pilar Quintana Lamadrid, natural de la localidad asturiana de Llanes, se trasladó a Madrid para estudiar como alumna particular de Tragó durante los años 1917, 1918 y 1919. Se examinó libre de toda la carrera de piano en dos años, los seis primeros en el curso 1917-1918 y los dos últimos (séptimo y octavo de piano) durante el curso 1918-1919<sup>691</sup>. Consiguió que Tragó la aceptase como alumna particular, gracias a la amistad que la familia de Pilar Quintana Lamadrid tenía con la pianista Dulce María Serret<sup>692</sup>. Esta pianista cubana había estudiado en el Conservatorio de Madrid con Tragó, obteniendo el primer premio de piano en el curso 1916-1917, y entabló amistad con la familia Junco Quintana debido a que durante las vacaciones estivales veraneaba en la localidad asturiana de Colombres.

El testimonio de Pilar Junco Quintana, hija de Pilar Quintana Lamadrid, nos ha revelado varios aspectos de la faceta docente de José Tragó. Uno de ellos es que Tragó realizaba una audición previa a los alumnos que querían ir a clase con él a modo de prueba de acceso, para la que Pilar Quintana Lamadrid preparó un estudio. Gracias a este testimonio también sabemos que Pilar Quintana Lamadrid únicamente daba una clase a la semana con Tragó y que durante el tiempo que estudió con éste, sólo había otra alumna que recibía clases particulares del maestro, por lo que parece que Tragó tenía un número muy reducido de alumnos particulares. Pilar Quintana Lamadrid comentó a su hija que

---

<sup>691</sup> Testimonio de su hija Pilar Junco Quintana, quien conserva las calificaciones obtenidas por su madre en el Conservatorio de Madrid: “Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1918-1919. Examen 7º y 8º Años de Piano. 10 de mayo de 1919. (Firmado Pilar Quintana)

<sup>692</sup> Dulce María Serret Danger. Cuba (1900-1989). Empezó sus estudios en su país natal, para luego completarlos gracias a una beca del gobierno cubano con José Tragó en el Conservatorio de Madrid. Posteriormente se trasladaría a París donde completaría su formación con Risler en el Conservatorio y con maestros como Cortot, Philip, Lortat y Nin en la Schola Cantorum. En 1926 regresó a Cuba donde fundó el Conservatorio de Música de oriente, y realizaría una importante labor pedagógica y de promoción cultura. Casanova Oliva, Ana V.: “Dulce María Serret Danger”, *DMEH*, Vol. IX, Madrid, SGAE, 1999, p. 964. Ver también lo referente a esta pianista en el capítulo 9 correspondiente a los discípulos de Tragó.

Tragó era un profesor muy estricto, muy caballero y muy celoso de su intimidad, ya que en sus clases no había ninguna conversación que no tuviera que ver con la música. Durante la clase Tragó escuchaba sin interrupción a sus alumnos, y luego al final de la interpretación hacía todas las correcciones que consideraba oportunas a lápiz con un pulso muy fuerte.

En la biblioteca particular de Pilar Quintana Lamadrid se conservan diversas partituras con este tipo de anotaciones a lápiz de Tragó. Se trata de obras de Bach, Chopin, Mendelssohn, Scarlatti, Schumann y Weber, que Pilar Quintana estudió durante estos tres años. Cuando Pilar Quintana finalizó sus estudios de piano, Tragó le recomendó que prosiguiese con él sus estudios y se presentara al Concurso de Premio de Piano. Consideraba que el trabajo desarrollado hasta la fecha había sido solamente una lectura del repertorio, y creía conveniente que la alumna prosiguiera sus estudios para profundizar en las obras. Sin embargo, Pilar Quintana tuvo que regresar a Asturias por motivos particulares, y no pudo continuar sus estudios bajo el magisterio del pianista madrileño.

El repertorio que Pilar Quintana estudió con Tragó comprende varias obras de J. S. Bach. Hemos localizado anotaciones de Tragó en los preludios y fugas de *El Clave Bien Temperado* números 3, 5, 6, 9, 15, y 21; además de en otras obras de este autor como la Fantasía cromática y fuga en Re menor (BWV 903), el preludeo y fuga en La menor (BWV 944), la suite inglesa I (BWV 806), y la suite inglesa II (BWV 807). Para el estudio de estas obras Pilar Quintana Lamadrid no utilizó ninguno de los volúmenes de Bach editados por Tragó en la colección *Escuela de Piano*, sino que para los preludios y fugas de Bach empleó la edición de Czerny publicada por Peters, y para las restantes obras del Bach la edición de Franklin Taylor publicada por Augener.

Las anotaciones de Tragó en estas obras de Bach hacen referencia principalmente a la aparición de los temas melódicos en las diferentes voces de los movimientos fugados. La mayoría de las anotaciones se encuentran en las fugas, mientras que los preludios de *El Clave bien temperado*, o las secciones de las suites inglesas apenas contienen marcas manuscritas de Tragó. En las fugas Tragó también escribe anotaciones referentes a notas que la alumna debe dejar tenidas, y algunas indicaciones dinámicas como *ritardandos* en los compases finales de las fugas, *diminuendos* en algunos pasajes y acentos en algunas



de las notas tenidas. Muchas de las indicaciones de Tragó que aparecen en estas fugas hacen alusión a la ejecución de los trinos, para los que propone siempre una digitación que indica la ejecución empezando por la nota superior. Los aspectos interpretativos de las obras de Bach que Tragó señala a Pilar Quintana, coinciden en su mayoría con las anotaciones de Tragó encontradas en el volumen del primer libro de Fugas de Bach de la *Escuela de Piano* localizado en la Biblioteca Nacional, que probablemente perteneció a un discípulo de Tragó. Esta similitud revela que Tragó aplicó criterios pedagógicos homogéneos en la enseñanza de las obras de Bach a lo largo de su labor docente.

Entre las anotaciones escritas por Tragó en los libros de Pilar Quintana que contienen partituras de Bach, nos parecen significativas las que se aprecian en la fuga nº 3 en Do sostenido mayor (BWV 848). En esta partitura Tragó señala la entrada del sujeto y contrasujeto en las diferentes voces de la partitura, así como otros temas contrapuntísticos de la obra. También observamos la presencia de alteraciones de recuerdo y algunas indicaciones dinámicas, en consonancia con los preceptos de Czerny y otros editores de la época sobre la interpretación de las obras de Bach. Por este motivo, aparece en el compás final de esta fuga una anotación de Tragó que indica un ritardando; y en el compás 13 del ejemplo que presentamos a continuación, se aprecia un signo similar a un regulador que indica la disminución de la intensidad.



Compases 1-18. Fuga 3 (BWV 848). Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>693</sup>.

<sup>693</sup> Bach, Johann Sebastian: *Das wohltemperirte klavier*, revidirt und mit fingersatz versen von Carl Czerny, Leipzig, Peters, [s.a.], p. 14

Consideramos interesante mencionar dentro de las anotaciones aparecidas en las fugas de *El clave bien temperado* unas digitaciones que Tragó propone para la mano izquierda en algunos compases de la fuga número 15 en Sol mayor (BWV 860). En las digitaciones escritas por Tragó que mostramos en la imagen siguiente, se aprecia cómo Tragó propone un ligero e infrecuente cruce del tercer dedo por encima del cuarto de la mano izquierda, para resolver la ejecución veloz de las semicorcheas de estos pasajes.



Compasos 36-43. Fuga 15 (BWV 860). Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>694</sup>.

También queremos mostrar las anotaciones escritas por Tragó en la fuga de la *Fantasia cromática y fuga* en Re menor (BWV 903), una de las obras de Bach que contienen más indicaciones manuscritas. En esta obra Tragó señala notas que la alumna debía mantener tenidas, escribiendo al lado de dichas notas la sílaba *ten*, alteraciones de recuerdo y la aparición y repetición de temas melódicos en las tres voces de la partitura. En el ejemplo siguiente, que corresponde a la primera página de la fuga, se observa un gran trazo firme de Tragó que delimita la melodía del tema principal de la obra. A continuación aparecen varias digitaciones relativas a la ejecución de los trinos. Éstas, al igual que todas las demás de la partitura, indican la ejecución de los adornos comenzando con la nota auxiliar superior. Este criterio es similar al que se empleaba para la interpretación de este tipo de adornos en la época de Bach. Parece que en la interpretación de los adornos, Tragó utiliza criterios interpretativos coetáneos a los del autor, y se aleja de los postulados interpretativos de pianistas decimonónicos como Hummel y Czerny, que comenzaban los trinos por la nota principal.

<sup>694</sup> Bach, Johann Sebastian: *Das wohltemperirte clavier...* Op. cit., p. 73

## Fuga

(a 3 voci)

Allegro moderato (♩ = 120)

Augener's Edition 14934

Compases 1-25. Fuga de la *Fantasia cromática y fuga* en Re menor (BWV 903). Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>695</sup>.

En la biblioteca de Pilar Quintana hemos localizado un volumen en el que figuran las 32 sonatas para piano de Beethoven publicadas por la editorial Peters según la edición de Louis Köhler y Richard Schmidt. Entre estas obras hemos encontrado anotaciones de Tragó solamente en dos obras. Una de ellas es la sonata op. 27 número 2 conocida como *Claro de luna*, en la que encontramos un signo en el último tiempo, en el que Tragó parece indicar que la alumna debe detenerse en el calderón. La otra sonata en la que

<sup>695</sup> Bach, Johann Sebastian: *Piano works*, Londres, Augener, [s.a.], p. 28

hemos encontrado anotaciones de Tragó es la op. 57 denominada *Appassionata*. A diferencia de la anterior, en esta obra aparecen muchas anotaciones de Tragó referentes principalmente al empleo del pedal, indicaciones dinámicas y digitaciones. El primer tiempo de la obra concentra la mayoría de las anotaciones de Tragó, mientras que en el segundo no aparece ninguna, y en el tercero hay algunas alusiones a la pedalización y a la digitación.

Según el testimonio de su hija, Pilar Quintana ya había estudiado la sonata *Appassionata* antes de comenzar las clases con Tragó. Llegó a saberla de memoria y pensó en la posibilidad de interpretarla en la audición previa que Tragó hacía a los nuevos alumnos. Sin embargo, quizás debido a su carácter algo tímido, Pilar Quintana optó por interpretar un estudio, y desestimó la ejecución de la sonata de Beethoven, a pesar de que se le había aconsejado que interpretara la *Appassionata* para dejar impresionado al profesor. Parece por tanto, que tiempo después, Pilar Quintana volvió a estudiar esta obra siguiendo las directrices de Tragó.

Las pedalizaciones escritas por Tragó en el primer tiempo de la sonata nos indican que Tragó emplea el pedal fundamentalmente en función del discurso armónico de la obra. Tragó propone la utilización del pedal derecho en consonancia con los criterios de utilización del pedal en Beethoven, cambiándose según lo determine la armonía, de manera que las cuerdas más graves actúen como resonadores simpáticos produciendo una bruma sonora. Tragó propone numerosas pedalizaciones a lo largo de este movimiento, que en la edición Peters no están tan especificadas. Estas pedalizaciones están escritas fundamentalmente en arpeggios y acordes, y nunca en las escalas. La duración de las pedalizaciones varía en función de los cambios armónicos, por ello encontramos pedales que abarcan uno o dos compases, ya que se trata de notas correspondientes al mismo acorde; mientras que en otros casos se utilizan pedalizaciones breves y sucesivas que marcan cada nuevo acorde.

La disposición de las marcas de inicio y final de las pedalizaciones de Tragó parecen indicar que éste principalmente enseñaba a sus discípulos el empleo del pedal en *legato*. En este tipo de pedalización, el pedal se pisa justo después de pulsar una nota, y se suelta simultáneamente al ataque de una nota, de manera que entre la primera y segunda nota se produzca un *legato* perfecto, sin que queden remanentes sonoros. En casi

todas las anotaciones de pedal de Tragó se aprecia que la letra *p* que marca el ataque del pedal se sitúa justo después de la primera nota del fragmento que se pedaliza; y la señal de levantar el pedal se localiza debajo de una nota, justo antes de que se produzca el cambio armónico.

En otras ocasiones las pedalizaciones de Tragó parecen sugerir un empleo del pedal de manera más rítmica, en fragmentos en los que el ataque del pedal está precedido de silencios. Tragó indica la ejecución del pedal inmediatamente después del silencio, si bien a veces en estos casos se puede pisar el pedal antes de pulsarse la nota, para aprovechar la vibración de las cuerdas no amortiguadas.

En el siguiente ejemplo observamos el empleo breve del pedal en fragmentos precedidos de silencio, y el abandono rápido de éste antes del cambio armónico del bajo o de la notas de la melodía. Sin embargo, al final de este pasaje aparece una pedalización de dos compases de duración que prolonga el sonido de las notas del mismo acorde.

The image shows a page of musical notation for piano, specifically measures 25-37 of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 57, 'Appassionata'. The score is in G minor and 3/2 time. It features complex fingering and dynamic markings such as *sf*, *pp*, and *dolce*. Pedal markings are present throughout, indicating the timing of the damper pedal. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Compases 25-37. Primer tiempo de la sonata op. 57, *Appassionata*. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>696</sup>.

<sup>696</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo, herausgegeben von Louis Köhler und Rich. Schmidt*, Leipzig, Peters, [s.a.], p. 416

Otro empleo breve del uso del pedal, se observa en los siguientes compases. Las anotaciones de Tragó indican sucesivos pedales en *legato* inmediatamente después de las notas acentuadas del compás, y exclusivamente para las notas del acorde, ya que cuando aparece en la melodía una nota de paso, Tragó indica el levantamiento inmediato del pedal de resonancia. En el siguiente sistema aparece una pedalización algo más duradera, que finaliza justamente en el comienzo del cambio armónico.

Compases 51-56. Primer tiempo de la sonata op. 57, *Appassionata*. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>697</sup>.

En la sonata también encontramos series de pedalizaciones más prolongadas, como las que mostramos a continuación. La imagen nos muestra una sucesión de pedales de dos compases de duración que unen grupos de figuras rápidas del mismo arpeggio, abarcando una variada gama de registros graves y agudos del piano. Al final de estos compases, Tragó utiliza pedalizaciones más breves que contribuyen a diferenciar el cambio armónico que se produce en el bajo por movimiento cromático.

<sup>697</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo...* Op. cit., p. 417

The image shows a page of musical notation for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 57, 'Appassionata'. The page is numbered 419 in the top right corner. It contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many arpeggiated chords and rapid passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'fp' (pianissimo). The edition is by Peters, with the number 9187 at the bottom.

Compases 82-93. Primer tiempo de la sonata op. 57, *Appassionata*. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>698</sup>.

El uso de estas pedalizaciones guarda coherencia con los criterios sobre el uso del pedal que Tragó había anotado a Falla en una carta fechada el 15 de julio de 1897. En ella Tragó enumeraba a su discípulo una serie de reglas para el uso del pedal. Le explicaba que podía usar “impunemente” el pedal en los arpeggios y acordes, tal y como se observa

<sup>698</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo...* Op. cit., p. 419

en el ejemplo que acabamos de presentar. También le comentó que en la parte aguda del piano se podía usar más el pedal que en la parte media y en los bajos, porque en la parte alta la acción de los apagadores es nula. La amplitud de registro que abarca este fragmento puede justificar de alguna manera que Tragó proponga esta sucesión de pedalizaciones prolongadas.

El siguiente ejemplo muestra junto a pedalizaciones en *legato* de diversa duración, indicaciones de digitación. Tragó señala a su alumna que respete la digitación propuesta por la edición para un fragmento en notas rápidas en la mano derecha. A priori, esta digitación resulta incómoda, pues debe emplear para la ejecución de las terceras simultáneas los dedos 2 y 3, en lugar del pulgar y el segundo dedo. La digitación que proponen el editor y Tragó obliga a la mano a hacer un esfuerzo mayor en el movimiento de apertura de los tendones de la mano. Sin embargo, esta disposición sitúa el centro de la mano en una posición de equilibrio, que favorece la rápida oscilación de ésta hacia ambos lados, obteniendo como resultado una ejecución igualitaria de las notas. Una digitación que emplease el pulgar en este pasaje, obligaría a situar este dedo sobre una tecla negra, desplazando el peso de la mano hacia la parte izquierda.

Compases 128-143. Primer tiempo de la sonata op. 57, *Appassionata*. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>699</sup>.

<sup>699</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo...* Op. cit., p. 422



En este fragmento de la sonata Tragó indica pedalizaciones breves a tiempo o a contratiempo, en aquellos compases en los que las notas de la mano izquierda están precedidas de silencios. Tragó también indica cambios respecto a las indicaciones dinámicas de la edición de Peters. Anota reguladores, y modifica el plano sonoro suave que indican los matices de la edición por otros más fuertes. (escribe *f-mf*, en sustitución de *sfp-dim*); y reduce la duración del *diminuendo* indicándolo a través de reguladores. Tragó anotó esta modificación dinámica en varios fragmentos del primer tiempo de la sonata en los que la partitura mostraba rasgos similares. El último aspecto que queremos comentar de este fragmento es la anotación de la palabra “ligadas” sobre las notas del tema melódico, que aparece doblado en octavas. Suponemos que Tragó advirtió a su alumna sobre la ejecución ligada de este fragmento, ejercicio que entraña cierta dificultad ya que resulta complejo aplicar la digitación para realizar octavas simultáneas ligadas en un pasaje en que las octavas se suceden a través de saltos melódicos.

Compases 164-176. Primer tiempo de la sonata op. 57 (Appassionata). Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>700</sup>.

<sup>700</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo...* Op. cit., p. 424

El siguiente ejemplo muestra un cambio dinámico muy similar al comentado anteriormente, en el que se retrasa la ejecución del *diminuendo*. La partitura muestra también anotaciones de Tragó que marcan las notas que deben de llevar el acento melódico en un pasaje de notas a contratiempo. En este fragmento se encuentra la única anotación que hace Tragó en esta sonata para la utilización del pedal izquierdo. Se ubica en los últimos compases de la obra, y está indicado con la finalidad de conseguir una intensidad sonora muy suave que desemboque en el pianísimo final.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 57, measures 251-263. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp) and finally pianissimo (ppp). The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings. A handwritten annotation 'Ped.' is present in the lower right section of the score, indicating the use of the left pedal. The score is published by Edition Peters.

Compases 251-263. Primer tiempo de la sonata op. 57, *Appassionata*. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>701</sup>.

El tercer tiempo de la *Appassionata* contiene muy pocas anotaciones de Tragó, si bien creemos que el comentario de alguna de ellas puede resultar interesante. En un fragmento del último movimiento, Tragó escribe una digitación para un pasaje de la mano izquierda en el que es frecuente que los intérpretes encuentren problemas para su

<sup>701</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo...* Op. cit., p. 429

ejecución correcta. La dificultad de ejecución se debe a que se trata de un pasaje de semicorcheas en *tempo* rápido que se ejecutan sobre teclas negras, y para cuya realización la mano debe realizar varios cambios de posición. En el segundo de los compases digitados del pasaje, Tragó digita todas las notas de la mano izquierda, y propone el paso del pulgar sobre teclas negras. Este ejercicio entraña gran dificultad de ejecución, especialmente en la sucesión de dedos (1212), por lo que consideramos que la digitación de Tragó tampoco facilita la interpretación del pasaje y resulta insegura. En los dos siguientes compases el pulgar ejecuta las teclas blancas y los dedos largos tocan las teclas negras. Aunque en este caso la disposición de los dedos de la mano adquiere una posición más natural, la digitación sigue resultando muy compleja de realizar. Tragó propone una sucesión de los dedos (4, 2) sobre notas correlativas negras muy difícil de ejecutar, ya que inmediatamente el cuarto dedo debe abandonar su posición para que ocupe su lugar el tercer dedo, y seguidamente se produce el paso del pulgar (4231).

440

The image shows a musical score for piano, measures 221-232 of the third movement of Sonata Op. 57 by Beethoven. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The piece is marked 'poco a poco' and 'ritard.' with various fingerings indicated by numbers 1-5. The tempo changes from 'poco a poco' to 'a tempo'.

Compases 221-232. Tercer tiempo de la sonata op. 57, *Appassionata*. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>702</sup>.

Otro de los autores del que hemos encontrado obras anotadas por Tragó, es Chopin. En la biblioteca de Pilar Quintana se conserva un volumen correspondiente a las 24 estudios del autor polaco de la edición de Peters, cuya revisión crítica corresponde a Herrmann Scholtz. En este libro hemos encontrado anotados los estudios números 1, 3, 7, y 12 del op. 10; y 1, 2, 8 y 9 del opus 25. También hemos localizado anotaciones en el

<sup>702</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für pianoforte solo...* Op. cit., p. 440

*scherzo* en Si bemol menor op. 31, perteneciente a también a una edición Peters revisada por Herrmann Scholtz. El *scherzo* está encuadernado en un volumen junto a otras obras de Chopin entre las que figuran valeses, mazurcas, polonesas, nocturnos, baladas, la fantasía impromptu o la berceuse. Sin embargo, ésta es la única partitura de todo el compendio de obras chopinianas que contiene anotaciones.

El primer estudio en el que aparecen marcas anotadas a lápiz por Tragó es el estudio op. 10 número 1 en Do mayor. Esta obra está destinada al trabajo de la extensión y flexibilidad en la mano derecha por grandes acordes quebrados. Éstos simulan golpes de arco de violín, inspirados probablemente en las interpretaciones de Paganini. Para imitar estos golpes de arco los arpeggios tienen un acento situado estratégicamente en el cambio de posición. Creemos que las anotaciones de Tragó hacen referencia al trabajo de estos arpeggios cambiando la acentuación original de Chopin. Propone que en lugar de acentuar la primera nota de cada cuatro como aparece en la partitura, se acentúe y dé un mayor valor rítmico a la segunda figura. Esta variante rítmica y de acentuación afianza el trabajo de los cambios de posición de los dedos, que reiteradamente pulsan la segunda nota: el pulgar en los movimientos ascendentes de los arpeggios, y el cuarto en los descendentes.

Al realizar la opción rítmica que propone Tragó en los movimientos ascendentes, se obliga a la mano derecha a detenerse en el movimiento descendente de tercera que quiebra el arpeggio. La mano parte de una posición muy extendida, y debe inmediatamente contraerse para ejecutar un intervalo de tercera con la digitación (51). En el movimiento descendente del arpeggio se obliga a la mano derecha a utilizar los dedos correlativos 5-4 para ejecutar un intervalo de tercera descendente. Esta posición necesita mucha separación interdigital entre el quinto y cuarto dedo. Su ejecución implica gran dificultad, ya que las características anatómicas de la mano se acomodan mejor a otras digitaciones como (5-3). La propuesta técnica de Tragó parece destinada a reforzar el movimiento de la articulación de la muñeca y las posiciones de la mano derecha en los diferentes registros del teclado.

## 12 ETÜDEN.

Allegro. (♩ = 176.) Fréd. Chopin, Op. 10.

1. *legato* *f*

Edition Peters. 9057

Compases 1-11. Estudio n° 1 op. 10 en Do mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>703</sup>.

El estudio op. 10 número 3 en Mi mayor *lento ma non troppo*, es una obra de carácter melódico que desarrolla la expresividad del intérprete. Comienza con tema en *legato* envuelto dentro de un triple contrapunto, que posteriormente deja paso a una sección central muy virtuosística, llena de brillantes cadencias y poderosas series de sextas simultáneas. Tragó escribe al comienzo de la obra breves pedalizaciones, que facilitan la realización del *legato* del tema melódico. Las anotaciones parecen indicar que se trata de discretas pedalizaciones en *legato* ligeramente a contratiempo, cuya ejecución no enturbia el discurso melódico.

<sup>703</sup> Chopin, Fr.: *Etüden, kritisch revidiert und mit fingersatz versehen von Herrmann Scholtz*, Leipzig, Peters, [s.a.], p. 4

La segunda sección de la obra también muestra diversas anotaciones. Tragó señala con acentos al comienzo de esta sección, (*poco più animato*), que se destaquen los fraseos en la mano derecha del nuevo tema, así como los contracantos de la izquierda. Indica pedalizaciones de diversas duraciones en función del discurso armónico y enfatiza los contrastes dinámicos, escribiendo reguladores en los pasajes en *crescendo*, y la palabra “acelerando”, en el difícil y célebre pasaje de sextas.

14

Lento, ma non troppo. (♩ = 100.)

*legato*

3.

*p*

*ten.*

*a tempo*

*cresc.*

*stretto*

*riten.*

*con forza*

*stretto*

*cresc.*

*ritenuto*

*a tempo*

*ten.*

*ff*

*sempre legato*

*ten.*

*poco più animato*

*dim.*

*rall.*

*pp*

*p*

Edition Peters.

9057

Compases 1-23. Estudio n ° 3 op. 10 en Mi mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>704</sup>.

El estudio número 7 del op. 10 es otra de las obras en las que Tragó propone un trabajo del mecanismo a través de variantes en la acentuación y el ritmo. Esta obra tiene como finalidad lograr precisión en el ataque de las notas dobles, especialmente en los

<sup>704</sup> Chopin, Fr.: *Etüden...* Op. cit., p. 14

intervalos de terceras y sextas. Tragó presenta dos variantes rítmicas, para el estudio de los grupos de seis semicorcheas que se suceden a lo largo del estudio. La primera opción consiste en realizar las notas dobles impares con la duración de corcheas con puntillo, y las impares como semicorcheas, marcando el acento en las notas dobles impares, que son las de mayor duración. La segunda opción es inversa a la anterior, el acento y la duración recaen en las notas pares de cada grupo. Tragó señala en varios compases de la partitura la aplicación de una u otra opción de estudio. Generalmente Tragó escribe estas anotaciones en fragmentos en los que se trabaja la alternancia de pares de dedos extremos y centrales de la mano, y en los que se practica sobre una misma nota la sustitución de los dedos 1 y 2.

Compases 1-11. Estudio n ° 7 op. 10 en Do mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>705</sup>.

Uno de los estudios de Chopin con más indicaciones escritas es el número 12 del op. 10 en Do menor. Este famoso estudio conocido como *Revolucionario*, contiene pasajes descendentes, cromatismos y ritmos entrecortados en la mano izquierda, que confieren gran dificultad técnica y brillantez a la obra. La sección central de la partitura

<sup>705</sup> Chopin, Fr.: *Etüden...* Op. cit., p. 32

está llena de anotaciones, mientras que la inicial y su correspondiente reexposición no contienen indicaciones escritas. Probablemente esto se deba a que la alumna interpretaba con mayor corrección la primera parte de la obra, y encontraba mayores dificultades en la ejecución de los compases centrales.

Las primeras marcas manuscritas del estudio hacen referencia a digitaciones de los acordes e indicaciones de dinámica. Tragó señala con acentos los comienzos de frases en la mano izquierda, subraya la ejecución de los acordes en la mano derecha, y completa las indicaciones de dinámica de la partitura, añadiendo abreviaturas (*rit*, *f*) y reguladores que no aparecen en la edición impresa. También anota digitaciones que faciliten la ejecución de los ritmos quebrados y saltos en la mano izquierda, para que se obtenga un sonido más “limpio”, según lo escrito por el propio Tragó. Propone además una variante rítmica para la ejecución de un pasaje de arpeggios quebrados ascendentes y descendentes en la mano izquierda con saltos. Esta variante transforma el motivo rítmico original de seis semicorcheas, en una corchea con puntillo y semicorchea, seguida de un tresillo de semicorcheas y corchea. Al aplicar esta fórmula rítmica se reposa y se acentúa la nota que ejecuta el cuarto dedo, trabajando la fuerza y la independencia del mismo.



Compases 19-33. Estudio n ° 12 op. 10 en Do menor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>706</sup>.

<sup>706</sup> Chopin, Fr.: *Etüden...* Op. cit., p. 56



La siguiente página del estudio contiene la mayor parte de las indicaciones sobre el uso del pedal de este estudio. Quizás Tragó indicó principalmente el uso del pedal en estos compases, debido a que la mano izquierda se configura a través de arpegios ascendentes y descendentes. La pedalización se indica ligeramente después del tiempo del compás y se prolonga exclusivamente en los dos primeros grupos de semicorcheas que forman el arpegio. Las pedalizaciones siguientes son más breves, pues la mano izquierda adquiere un movimiento de descenso más diatónico, y el empleo del pedal se limita a subrayar la ejecución del acorde y el bajo de la primera parte del compás. En otras ocasiones, las anotaciones de Tragó indican que no se haga uso del pedal, tal y como se aprecia en los compases iniciales del ejemplo que mostramos. Las cruces escritas parecen indicar que se prescinda del pedal durante la ejecución de una escala cromática descendente.

Creemos también interesante comentar los cambios de dinámica que Tragó escribe en esta página. Se observa la indicación de *diminuendo* para la ejecución de una escala cromática descendente, y la sustitución de un *fortísimo* por un *piano*, que progresivamente va aumentando en intensidad por medio de un regulador. El criterio para la utilización de dinámicas, escrito por Tragó en este ejemplo, coincide con el de otras anotaciones que aparecen en los estudios de Chopin. Si analizamos de manera global las indicaciones dinámicas de este libro de estudios, observamos que Tragó utiliza el *diminuendo* para las escalas cromáticas descendentes, y el *crescendo* para las ascendentes. Tragó utiliza también en los arpegios esta relación entre el diseño melódico y la gradación progresiva de la intensidad. Algunas de estas indicaciones establecen importantes diferencias con las de las ediciones impresas. La sustitución del fortísimo del compás 37, por piano, es una anotación bastante original, pues tanto esta edición Peters, como la publicada por el Instituto Chopin de Polonia, revisada por Paderewski, indican en este compás un fortísimo. Quizás, estas anotaciones dinámicas de Tragó reflejan la manera en que Georges Mathias enseñó a su discípulo la interpretación de los estudios de Chopin, invitándonos a reflexionar sobre si Chopin enseñaría a sus discípulos este estudio con las dinámicas que aparecen en las ediciones o con las que años más tarde escribiría Tragó.

57

Edition Peters 9057

Compases 34-49. Estudio n° 12 op. 10 en Do menor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>707</sup>.

Los estudios del op. 25 contienen bastantes menos anotaciones que los precedentes. El estudio número 1 en La bemol mayor, simplemente muestra una anotación de Tragó en la que indicaba a su alumna que debía estudiar esta obra. Sin embargo, no aparece ninguna indicación de pedal, que en este estudio tiene un papel destacado para lograr una sutil sonoridad en los arpeggios de pequeñas notas, ejecutados simultáneamente en ambas manos. El estudio número 2 en Fa menor contiene unas pocas marcas escritas, que señalan la correspondencia de los acentos indicados por Chopin en los tresillos de negras de la mano izquierda, con los tresillos de corcheas de la mano derecha. El número 8 en Re bemol mayor está dedicado al estudio de las sextas, y requiere del trabajo de la articulación de la muñeca para el encadenamiento de las sextas ligadas. En él Tragó únicamente escribe unas señales que parecen indicar que no se emplee el pedal. Finalmente el estudio número 9 en Sol bemol mayor, destinado a la ejecución de octavas, presenta anotaciones que hacen referencia a alteraciones de

<sup>707</sup> Chopin, Fr.: *Etüden...* Op. cit., p. 57

recuerdo y la articulación ligada de las notas de la mano derecha situadas en el último sistema. También muestra una pequeña indicación relacionada con el *tempo* de la obra. En ella Tragó indica un breve *ritardando* que coincide con el final de la frase del tema inicial del estudio, y seguidamente se indica el restablecimiento del tiempo original en el momento que comienza la siguiente frase melódica. Esta fluidez en el *tempo* es propia de la música romántica, y nos hace pensar que Tragó aplicaba el *rubato* en algunos pasajes para dotar de mayor expresividad a la música.

Compases 1-9. Estudio n° 9 op. 25 en Sol bemol mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>708</sup>.

Algunas de estas variaciones agógicas se pueden apreciar también en el *scherzo* op. 31 en Si bemol menor. En esta obra Tragó escribe la palabra “compás” en un pasaje cadencial que es susceptible de ser interpretado en *rubato*, tal y como lo corrobora la caligrafía utilizada en la edición. Sin embargo, Tragó indica que se respete el compás de la obra, probablemente porque quiere eliminar el empleo del *rubato* en este pasaje, o quizás porque utilizase únicamente el tipo de *rubato melódico* diseñado por Chopin. En esta clase de *rubato* la melodía *cantabile* puede apartarse del *tempo* para adquirir un carácter más expresivo, mientras que el acompañamiento debe mantenerlo<sup>709</sup>. Por el contrario, en los compases siguientes indica una breve detención del *tempo* que no figura impresa en la edición. Se trata de un *ritardando* precedido de un breve pasaje cadencial en *rubato*, en el que el *tempo* se detiene momentáneamente para volver a la velocidad original con el comienzo de un nuevo tema melódico. En la misma sección de la partitura,

<sup>708</sup> Chopin, Fr.: *Etüden...* Op. cit., p. 96

<sup>709</sup> Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado...* Op. cit., p. 61

Tragó redondea un fragmento de acordes en la mano izquierda, para que su discípula tenga en cuenta la ejecución ligada de los mismos.

110 *sostenuto*

*sotto voce*

*p*

*delicatissimo*

*pp*

*slentando*

*p espress.*

*legato*

*Calleja*

*Pilar Quintana*

Compases 265-316. Scherzo op. 31 en Si bemol menor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>710</sup>.

Muchas de las indicaciones del *scherzo* hacen referencia a la ejecución ligada de acordes, o a la digitación de pasajes en *legato* o de arpeggios. También varias de las anotaciones escritas señalan la ejecución de adornos arpegiados en ambas manos, probablemente porque la alumna no los interpretaba correctamente, arpegiando una mano a continuación de la otra. En el fragmento que mostramos a continuación se observa en la parte superior la aparición de acentos que indican la ejecución ligada y destacada de notas en la mano izquierda. La interpretación de estas notas puede resultar algo complicada ya que se deben tocar con los dedos 4 y 5, mientras que el primer y segundo dedo mantienen

<sup>710</sup> Chopin, Fr.: *Ausgewählte Pianoforte Werke. Kritisch revidiert und mit fingersatz versehen von Hermann Scholtz*, Leipzig, Peters, [s.a.], p. 110

notas tenidas. Además, mientras la mano izquierda toca estas notas, en la mano derecha se continúa ejecutando un movimiento arpegiado en *tempo* vivo que requiere gran pericia interpretativa. Compases después Tragó anota varios signos de alteraciones para recordar a su alumna que la nota Sol es sostenido durante tres compases; y en la parte final de este fragmento Tragó recuerda que se realice una articulación ligada de las octavas, tal y como indican las ligaduras de fraseo y las digitaciones escritas por el editor.

Compases 448-487. Scherzo op. 31 en Si bemol menor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>711</sup>.

Pilar Quintana también estudió con Tragó música para piano de autores del romanticismo alemán como Mendelssohn, Schumann y Weber. Hemos localizado un volumen que contiene una selección de 48 *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, editado por Theodor Kullak y publicado por la editorial Peters. Las anotaciones manuscritas son escasas en este volumen, localizándose solamente algunas en tres obras:

<sup>711</sup> Chopin, Fr.: *Ausgewählte Pianoforte Werke...* Op. cit., p. 113

la *Romanza sin palabras* op. 19, nº 1, la op. 38 nº 2, y la op. 67, nº 4 conocida como *Las hilanderas*.

La primera de ellas es una página pianística muy conocida en la que una melodía a modo de *cantilena* se sustenta sobre un acompañamiento intermedio realizado por arpeggios de semicorcheas. En esta pequeña forma pianística, las anotaciones de Tragó se limitan a señalar algunas notas del diálogo melódico entre la mano derecha y la mano izquierda, que probablemente la alumna no ejecutaba con la expresividad necesaria. La siguiente obra, *Romanza sin palabras* op. 38 nº 2, pertenece al tercer cuaderno de estas piezas, y solamente muestra una anotación al principio de la partitura, con la que Tragó solía indicar la selección de obras que los alumnos tenían que estudiar. Se trata de una partitura de escritura densa que se desarrolla a través de un acompañamiento sincopado en la mano derecha; sin embargo no muestra ninguna anotación de Tragó sobre cómo debía de interpretarse. La última de las romanzas es la op. 67, nº 4, conocida como *Las hilanderas*, debido a la similitud con el coro de hilanderas escrito por Wagner en *El buque fantasma*. La dificultad principal de ejecución de esta pieza es la interpretación de grupos de semicorcheas en un *tempo* muy rápido, entre las cuales sobresale un canto en la mano derecha sostenido por corcheas picadas. La ejecución de este canto resulta bastante compleja a la hora de obtener el resultado sonoro que pretende el compositor, ya que por una parte hay que mantener el sonido durante el tiempo que duran las corcheas, y por otra se debe realizar una articulación picada de las mismas. Las escasas anotaciones de Tragó en la obra no indican nada sobre este aspecto, sino más bien parecen hacer referencia a la utilización de ciertas digitaciones. En el ejemplo que mostramos a continuación, Tragó redondea con lápiz el compás número 6. Parece que la finalidad de esta anotación es o bien indicar a la alumna que ejecute con la intensidad y expresividad necesaria el final de la frase melódica, o bien advertir que se respete la digitación editada. Observamos que la mano izquierda en este compás sustituye el empleo del cuarto dedo por el quinto sobre la misma nota, mientras que la opción más sencilla, pero no más segura, sería mantener el mismo dedo en la misma nota para no variar su posición.

(Spinnerlied genannt.) *Las hilanderas*  
**Presto.**

34.  
 Komponiert  
 1843.

Compases 1-9. Romanza sin palabras op. 67 n° 4 *Las hilanderas* en Do mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>712</sup>.

La obra pianística de Schumann que Pilar Quintana estudió con Tragó está representada únicamente por las *Novelletes* op. 21. El propio Tragó anotó a su alumna el título de esta obra en la portada del libro de Sonatas de Beethoven, con la intención de que ésta adquiriera una edición de la obra de Schumann. Pilar Quintana utilizó para el estudio de esta obra una edición publicada en 1911 por la editorial inglesa Augener, revisada por el virtuoso Moritz Moszkowski. Las *Novelletes* constituyen una colección pianística de ocho piezas de importante dificultad, que se estructuran dentro de la forma rondó (estribillos y estrofas).

Hemos encontrado anotaciones de Tragó solamente en la primera *Novellete*, que hacen referencia principalmente al empleo del pedal y de digitaciones para sostener el sonido de ciertas notas. El estribillo de esta primera pieza es una marcha en una textura de acordes característica de Schumann, acentuada en la mano izquierda con tresillos. Como contraste aparece una primera estrofa de escritura ligera de arpegios, de expresión lírica que imita un *lied*. Esta estrofa contiene anotaciones sobre breves pedalizaciones destinadas a unir las notas cuya distancia no puede abarcar la mano izquierda. La propia

<sup>712</sup> Mendelssohn, F.: *Lieder ohne worte, für pianoforte solo*, Leipzig, Peters, [s.a.], p. 108

edición Augener indica en una nota a pie de página, que todas las notas escritas en el pentagrama inferior deben ser tocadas con la mano izquierda, para aclarar o quizás advertir a los intérpretes que no intentasen resolver los problemas de distancias entre notas en la mano izquierda, ejecutándolas con la otra mano. Tragó escribe unas indicaciones de pedal para este fragmento, que muestran la utilización del pedal en *legato*, pisado ligeramente después de la ejecución de las notas, y que se cambia en función del discurso armónico de los arpeggios del pasaje. Al final de este fragmento podemos observar también la escritura de una digitación destinada a mantener tenida la blanca con puntillo que toca la mano izquierda. Después de la primera estrofa aparece una repetición abreviada del estribillo que muestra alguna anotación esporádica referente a la coordinación entre el ritmo binario de la mano derecha, y los tresillos de la izquierda. Tras la conclusión de esta sección comienza la segunda estrofa en Re bemol mayor, escrita en estilo fugado, en la que Tragó escribe una anotación para remarcar el uso de una digitación adecuada. Finalmente, tras una breve alusión al estribillo vuelve a aparecer la estrofa primera, en la que Tragó escribe nuevamente pedalizaciones para la mano izquierda.

Compases 21-38. *Novelletten* op. 21 n° 1 en Fa mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>713</sup>.

<sup>713</sup> Schumann, R.: *Novelletten. Newly revised and fingered by Moritz Moszkowski*, Londres, Augener, 1911, p. 4



Tragó también apuntó a Pilar Quintana que estudiase La Pastoral y Capricho de Doménico Scarlatti, arreglada por Carl Tausig (1841-1871), quizás para que el repertorio de la alumna no se centrara exclusivamente en el romanticismo. Esta obra fue escrita originalmente para clavecín; sin embargo, Tragó enseña esta obra según el arreglo para concierto que realizó en el siglo XIX Carl Tausig. La edición de Tausig contiene indicaciones dinámicas que quizás alejan la partitura de su concepción original, y la adaptan a la técnica del piano. Las anotaciones de Tragó se muestran más próximas a la técnica del piano que a la del clavecín, pues en algunos compases anota ligeras pedalizaciones para sostener el acorde del bajo.

3

Compases 13-21. Pastoral y capricho de Doménico Scarlatti. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>714</sup>.

Por último queremos mencionar, las anotaciones que Tragó escribió en la obra de C. M. Weber, titulada *Polacca brillante* op. 72 n° 16. Esta obra se ha titulado como *La hilaridad*, y constituye una anticipación a la polonesa romántica que Chopin llevaría a su más alto grado de perfección. La partitura contiene bastantes indicaciones escritas de Tragó. En ellas hace referencia a la ejecución de los adornos coordinándolos con el *tempo* del compás, la interpretación del fraseo de determinados fragmentos, y digitaciones que favorezcan el mantenimiento de notas tenidas. Una de las anotaciones que queremos destacar es la correspondiente a la sección C de la obra, que exponemos en el siguiente ejemplo. Tragó escribe “cuidado la repetición de la nota” para indicar a la alumna que

<sup>714</sup> Scarlatti, D.: *Pastorale and Capriccio for the pianoforte. Arranged for Concert Performance by Carl Tausig*, Londres, Augener, [s.a], p. 3

preste atención a este fragmento y no omita algunas de las repeticiones de la nota Si. La ejecución de estas repeticiones resulta algo difícil, ya que se produce en una voz intermedia que interpreta un ritmo diferente al de la melodía. Al ejecutarse con el pulgar, el ritmo y la posición de la mano, provocan que el intérprete tienda a omitir la repetición de la nota que coincide con el acorde. A continuación, Tragó señala que durante la ejecución de estas repeticiones, se deben alternar el pulgar y el segundo dedo sobre la misma nota, lo que añade aún mayor dificultad al pasaje.

Compases 31-43. *Polacca brillante* en Mi mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>715</sup>.

Más adelante encontramos la siguiente digitación escrita por Tragó, que hace referencia al empleo de las dos manos para un fragmento de semicorcheas escrito en el pentagrama de la mano derecha.

<sup>715</sup> Weber, Carl María von: *Compositions pour Piano à 2 mains. Revues par Louis Köhler*, Alemania, Litolf, 1897, p. 3

Compases 67-72. *Polacca brillante* en Mi mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>716</sup>.

La última anotación de esta partitura a la que queremos hacer referencia se encuentra en la sección final de la obra. En ella Tragó realiza una advertencia a la alumna sobre la digitación que debe emplear para ejecutar con corrección el fraseo escrito por el compositor. Se trata de un pasaje de acordes, que en principio no aparenta gran dificultad. Sin embargo, para poder realizar la ejecución ligada de las frases de la partitura se debe realizar en ambas manos una digitación que sustituya en la misma tecla, el pulgar por el segundo dedo.

Compases 138-146. *Polacca brillante* en Mi mayor. Ejemplar de la biblioteca de Pilar Quintana<sup>717</sup>.

<sup>716</sup> Weber, Carl María von: *Compositions pour Piano à 2 mains. Revues par Louis Köhler*, Alemania, Litolf, 1897, p. 5

<sup>717</sup> Weber, Carl María von: *Compositions pour Piano à 2 mains...* Op. cit., p. 9

La localización de partituras de la biblioteca de María Álvarez Somohano, en los archivos particulares de D. Ramón Sobrino y de D<sup>a</sup> Pilar Junco Quintana, complementa la información recabada referente a la metodología didáctica de Tragó. María Álvarez Somohano estudió bajo el magisterio de Tragó como alumna oficial del Conservatorio de Madrid, obteniendo el Diploma de primera clase de Piano de este centro en el curso 1922-1923. Al igual que Pilar Quintana, era natural de la localidad asturiana de Llanes. Ambas pianistas no coincidieron durante su etapa de estudios en Madrid, ya que María Álvarez Somohano estudió con Tragó durante los primeros años de la década de 1920, y Pilar Quintana finalizó sus estudios en 1919. No obstante, entre ellas siempre hubo una gran amistad que explica que en la biblioteca de Pilar Quintana se encontrase una partitura de María Álvarez Somohano correspondiente al estudio de concierto *Dans les bois* (*Waldesrauschen* S 145-1) de Liszt. El testimonio de Pilar Junco Quintana nos informa de que María Álvarez Somohano preparó esta partitura para el examen de premio del Conservatorio. Los días previos a este examen Tragó llevaba a sus alumnos por la noche al Teatro Real, para que se acostumbraran a las características técnicas del piano en el que se iban a examinar. María Álvarez Somohano relató una anécdota sobre el carácter recto que mostraba Tragó con ella. Sucedió durante estas clases de preparación al examen de premio en el piano del Teatro Real. Tragó explicó a María Álvarez Somohano aspectos relacionados con la ejecución del estudio de Liszt. Le comentó que tocara la obra como si estuviera en un campo, que se imaginara un bosque, un río... Sin embargo, parece que la alumna no consiguió obtener el efecto sonoro que quería su profesor, pues al finalizar su ejecución, Tragó le dijo: “¿Sabe dónde me ha tenido usted?, ¡En los infiernos!”, y golpeó con las dos manos el piano.

El estudio *Dans les bois*, había sido interpretado por los alumnos de Tragó en los exámenes de premio en anteriores ocasiones. Unos años antes, Eloísa Carrascosa había tocado esta obra en la ceremonia de distribución de premios de Santa Cecilia de 1921. Se trata de una obra que requiere gran nivel técnico del intérprete, siendo por este motivo muy apropiada para los exámenes a premio de piano. Su composición se estructura a partir de variaciones de un tema que aparece en el registro de contralto, acompañado por tresillos en *una corda*, y que culmina en un sincopado.

La partitura utilizada por María Álvarez Somohano para el estudio de esta obra de Liszt, corresponde a una edición española de 1898 impresa por Almagro y Compañía y

reeditada posteriormente por Unión Musical Española Editores<sup>718</sup>. Presenta pocas anotaciones manuscritas de Tragó, a pesar de ser una partitura que contiene pasajes de difícil ejecución para un alumno de piano. Las indicaciones de Tragó aparecen en el sincopado final de la obra, y hacen referencia al empleo del pedal. Tragó realiza algunas modificaciones respecto a las pedalizaciones propuestas por la edición de Almagro. Anota pedalizaciones más breves que coinciden con las notas acentuadas del bajo. Parece que en este pasaje el pedal se utiliza de manera rítmica, pisando el pedal simultáneamente al ataque de la nota del bajo, y soltándolo justo antes de ejecutar las notas del acorde. En el sistema siguiente observamos que Tragó respeta las indicaciones de pedal propuestas por el editor, si bien anota con precisión el momento en el que se debe de dejar de pisar el pedal, acortando ligeramente las indicaciones de pedalización impresas. Hemos de mencionar que a pesar de ser éste un estudio en el que es necesario el empleo del pedal izquierdo, ya que el propio Liszt indicó al principio de la obra la ejecución *una corda* de los tresillos que acompañan a la melodía, no hemos localizado en la partitura ninguna indicación de Tragó referente al empleo de este pedal.

Compases 71-78. Estudio de concierto *Dans les bois*. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>719</sup>.

<sup>718</sup> Liszt, Franz: *Dans les bois. Estudio de concierto*, Madrid, Almagro y Compañía [1898], reimp. Unión Musical Española Editores [ca. 1900]

<sup>719</sup> Liszt, Franz: *Dans les bois. Estudio de concierto...* Op. cit., p. 8

El repertorio didáctico que María Álvarez Somohano estudió con Tragó, comprende junto a esta obra de Liszt, partituras de autores de épocas tan diversas como Bach, Schumann, y Rachmaninoff, junto a estudios de autores como Bertini, Cramer, Czerny, Clementi y Kessler. En el caso de Schumann y Rachmaninoff, no hemos localizado las partituras correspondientes a estos compositores. Sin embargo, una anotación del propio Tragó en el volumen de los estudios de Kessler, indica a su alumna que debe de estudiar estas obras junto con las siguientes partituras: “Fantasía cromática, concierto italiano, Fantasía Do menor [Bach], En el bosque= Estudio, Liszt. Preludio en Do # menor =Rachmaninoff, op. 12, Schumann”<sup>720</sup>.

El opus 12 de Schumann corresponde al ciclo de ocho piezas para piano titulado *Fantasiestücke*, compuestas en 1837, a lo largo de las cuales aparece representada la dualidad de caracteres simbolizada por Eusebius y Florestan. El célebre preludio en Do sostenido menor de Rachmaninoff es una obra inédita en el repertorio de los alumnos de Tragó. La mención de esta obra, acerca el repertorio didáctico del pianista madrileño hacia los compositores contemporáneos; si bien el gran efectismo de esta composición mantiene un fuerte vínculo con la tradición romántica de Liszt y Rubinstein.

Bach es el autor del que hemos encontrado más partituras con anotaciones de Tragó en la biblioteca de María Álvarez Somohano. La mayor parte de ellas son obras compuestas originalmente para clave de un grado de dificultad interpretativa avanzado, como el *Concierto italiano* (BWV 971), la *Fantasía cromática y fuga* en Re menor (BWV 903), la *Fantasía* en Do menor (BWV 906), el *Preludio y fuga* en La menor (BWV 944), y las *Suites inglesas* I (BWV 806), II (BWV 807), y III (BWV 808). Pilar Quintana también había estudiado con Tragó algunas de estas obras, como la *Fantasía cromática* y las *Suites inglesas*, por lo que pensamos que Tragó enseñaba habitualmente estas partituras de Bach a sus alumnos.

María Álvarez Somohano utilizó para el estudio de estas obras la edición publicada por Peters y revisada por Czerny, Griepenkerl y Roitzsch. Las anotaciones manuscritas de Tragó que aparecen en estas obras hacen referencia fundamentalmente a la ejecución de los adornos, que Tragó resuelve generalmente empezando por la nota

---

<sup>720</sup> Kessler, Joseph Cristoph: *24 Studi per pianoforte op. 20, riveduti, corretti e diteggiati da Bruno Mugellini*, Milano, Ricordi, [s.a.]. Anotación a lápiz escrita por Tragó en la portada de este libro.

auxiliar superior, advertencias sobre la ejecución de notas tenidas, algunas digitaciones e indicaciones dinámicas.

Algunas de las anotaciones que podemos destacar de estas obras aparecen en la fuga a tres voces de la *Fantasia cromática y fuga* en Re menor. Esta partitura tiene más anotaciones que su correspondiente preludio, probablemente debido a su textura polifónica y a que contiene bastantes trinos que generaban dudas sobre su ejecución a la alumna. Exponemos a continuación la primera página de la fuga de esta obra, perteneciente al volumen de la biblioteca de María Álvarez Somohano. En páginas anteriores presentamos el mismo fragmento de la obra, con las anotaciones que Tragó había escrito a Pilar Quintana. Observamos que en ambos casos Tragó destaca la resolución y digitación de los mismos trinos, si bien el ejemplar de María Álvarez Somohano contiene menos anotaciones que el de Pilar Quintana. Esto es debido a que en el de Pilar Quintana, Tragó también indicó la presentación de los temas melódicos de la partitura.

Compases 1-25. *Fantasia cromática y fuga* en Re menor (BWV 903). Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>721</sup>.

<sup>721</sup> Bach, J.S.: *Klaverwerke*. Herausgegeben von Czerny, Griepenkerl und Roitzsch, Leipzig, C. F. Peters, [s.a.], p. 28

La *Fantasia* en Do menor y el *Preludio y fuga* en La menor contienen menos indicaciones manuscritas que la fuga mencionada anteriormente, lo que parece indicar que la alumna encontraba menores dificultades interpretativas en estas obras que en la *Fantasia cromática*. Una de las anotaciones que Tragó escribe en estas partituras se encuentra en los compases iniciales del *Preludio y fuga* en La menor (BWV 944). Tragó indica a la alumna que interprete los acordes del preludio de la obra arpegiados, según lo indica la edición con la palabra *Arpeggio*. Es probable que la discípula tocara de manera errónea este arpegiado, ejecutando los arpeggios simultáneamente en las dos manos. Las anotaciones de Tragó parecen advertir que se realice la ejecución del arpegiado sucesivamente en las dos manos, comenzando por la mano izquierda y siguiendo con la derecha.

40

### Nº4. Preludio con Fuga.

Fuga. (a 3 voci.)  
Allegro. (♩=132)

Compases 1-13. *Preludio y fuga* en La menor (BWV 944). Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>722</sup>.

Las marcas a lápiz nos indican que María Álvarez Somohano estudió con Tragó las tres suites inglesas de Bach. Las anotaciones aparecen sólo en algunas de las secciones de estas piezas, por lo que es probable que solamente estudiase algunos fragmentos de estas partituras. La suite nº 1 (BWV 806) contiene únicamente anotaciones en la giga, que hacen referencia a digitaciones de mordentes. Curiosamente en el ejemplar de esta obra perteneciente a la biblioteca de Pilar Quintana también aparecen solamente marcas a lápiz en la giga. La suite nº 2 (BWV 807) presenta algunas anotaciones en el preludio, referentes de nuevo a resoluciones de adornos y a la ejecución de notas tenidas en la melodía. En la última página del preludio hay anotaciones que indican la

<sup>722</sup> Bach, J.S.: *Klaverwerke*. Herausgegeben von Czerny... Op. cit., p. 40



acentuación de las notas que configuran la melodía, y varias abreviaturas referentes a la dinámica situadas en los compases finales. Éstas muestran cómo Tragó indicaba a su alumna que ejecutase el final del preludio haciendo un pequeño *ritardando* y con sonido fuerte. La tercera suite (BWV 808), contiene algunas anotaciones también relacionadas con adornos y notas tenidas en el preludio y la zarabanda. La aparición de anotaciones en secciones no consecutivas de la pieza, nos hace suponer que María Álvarez Somohano estudió con Tragó esta obra íntegramente.

Compases 152-164. *Suite inglesa n.º 2* (BWV 807). Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>723</sup>.

Las partituras de Bach que hemos localizado en la biblioteca de María Álvarez Somohano contienen dificultades técnicas propias de los últimos años de estudios pianísticos. Hemos de tener en cuenta que Tragó daba clase en el Conservatorio a los alumnos de los últimos cursos de piano, puesto que era uno de los catedráticos de piano del centro con mayor experiencia docente. Entre las partituras de María Álvarez Somohano echamos en falta obras de Bach habituales en el repertorio de los estudiantes de piano como los preludios y fugas de *El Clave bien temperado*, mientras que encontramos composiciones menos frecuentes en el repertorio didáctico debido a su nivel de exigencia técnica como los *Seis Preludios y fugas para órgano* de Juan Sebastián Bach, arreglados para piano por Liszt.

<sup>723</sup> Bach, J.S.: *Klaverwerke*. Herausgegeben von Czerny... Op. cit., p. 29

En la portada del volumen de obras para clave de Bach, aparece una anotación de Tragó en la que indica a su alumna que adquiriera también el libro primero de fugas para órgano arregladas por Liszt. Hemos localizado en la biblioteca de María Álvarez Somohano dicho volumen publicado por la editorial Peters, y hemos podido comprobar que sus páginas contienen numerosas anotaciones manuscritas de Tragó, especialmente en el prelude y fuga en La menor nº 13 (BWV 543), y también algunas marcas a lápiz del profesor en el prelude y fuga en Do mayor nº 15.

Las anotaciones de estas dos obras tienen un carácter más pianístico que las escritas en otras obras de Bach. Mientras que en el *Concierto italiano*, las *Suites inglesas*, o las *fantasías*, las indicaciones hacían referencia fundamentalmente a la ejecución de adornos, digitaciones y la escritura polifónica, en los *Preludios y fugas para órgano* aparecen numerosas indicaciones de utilización del pedal y términos de dinámica. Se trata de obras para órgano a las que Liszt dotó de una sonoridad pianística, que forman parte del movimiento decimonónico de recuperación y difusión de la obra de Bach a través de adaptaciones para instrumentos como el piano. El arreglo de Liszt utiliza recursos propios del mecanismo del piano romántico, y por este motivo aparecen por ejemplo en la mano izquierda frecuentemente notas pedales que sostienen el bajo, sustituyendo el *pedalier* del órgano, y la melodía doblada en octavas en el registro grave.

El prelude y fuga en La menor nº 13 (BWV 543) presenta indicaciones manuscritas cuyo comentario consideramos interesante. Algunas de ellas están relacionadas con el *tempo*. Tragó indica al principio del prelude la ejecución de esta partitura en *tempo* lento. En la fuga anota pequeñas variaciones de *tempo*, características de su metodología, como un *ritardando* que coincide con el final de una sección de la fuga y la vuelta inmediata al *tempo* inicial, o la ejecución lenta de la cadencia final de la fuga. Tragó considera conveniente escribir este tipo de indicaciones, puesto que la partitura publicada por Peters, no contiene ningún signo ni término de dinámica. El editor de este libro de fugas, Arnold Schering, escribe en el prólogo que prefiere respetar la transcripción original de Liszt, pues considera que los músicos y aficionados con una debida preparación prefieren estudiar estas composiciones sin ninguna consideración ni

influencia previa sobre el *tempo* y los matices<sup>724</sup>. Tragó parece sin embargo, que es más explícito en esta cuestión, y por este motivo indica a su alumna la velocidad y la articulación de determinados pasajes.

Sechs Präludien und Fugen  
für Orgel von  
Joh. Seb. Bach.  
I.  
Präludium.

Edition Peters. 8884

Compases 1-9. *Preludio* en La menor nº 13 (BWV 543) (S 462). Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>725</sup>.

Otro aspecto que resulta llamativo en esta obra son las indicaciones manuscritas referentes al empleo del pedal, que se localizan tanto en el preludio como en la fuga. En el preludio aparecen al final de la obra y remarcan la nota pedal del bajo, manteniéndose el pedal pisado durante prácticamente todo el compás. En el fragmento que exponemos a continuación observamos, además de las pedalizaciones, varias anotaciones de

<sup>724</sup> “Notice by the Publisher. As it is impossible to fix a limit to which the player may go with the prescription of subjective times and musical terms in works of this kind, the publisher preferred not to alter the original notation of Liszt’s transposition of these 6 preludes and fugues by Seb. Bach and thus to imitate Liszt who acted similarly with regard to the original form. He was further determined to do so by the idea that musicians and sufficiently prepared amateurs prefer plunging into the study of such compositions without having undergone any previous influence”.

“Como es imposible fijar un límite en el cual la interpretación deba seguir la prescripción de tiempos subjetivos y términos de matices en obras de esta clase, el editor prefirió no alterar la notación original de la transcripción de Liszt de estos 6 preludios y fugas de Seb. Bach y de este modo imitó a Liszt, quien actuó de forma similar con respeto a la forma original. Además el editor estaba influido por la idea de que los músicos y los aficionados suficientemente preparados prefieren sumergirse en el estudio de estas composiciones sin haber sufrido alguna influencia previa”. Bach, J.S.: *6 Präludien und Fugen für Orgel von John. Seb. Bach für Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt*, Leipzig, C. F. Peters, [s.a.], p. 4

<sup>725</sup> Bach, J.S.: *6 Präludien und Fugen für Orgel von John. Seb. Bach für Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt*, Leipzig, C. F. Peters, [s.a.], p. 4

advertencia sobre la ejecución de notas tenidas, y una digitación que sustituye el cuarto dedo por el quinto, para favorecer la ejecución de estas notas. También se aprecia en el compás final la anotación de los términos *ritardando* y *forte*, tan frecuentemente indicados por Tragó en los finales de las obras de Bach.

Edition Peters. 9884  
Compas 43-53. *Preludio* en La menor nº 13 (BWV 543) (S 462). Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>726</sup>.

En la fuga encontramos también bastantes pedalizaciones, que suelen ejecutarse en función del discurso armónico, manteniéndose durante las notas arpegiadas del acorde. Presentamos a continuación dos ejemplos de pedalizaciones que Tragó indica en la fuga en La menor. En el primer ejemplo las pedalizaciones acentúan el descenso por grados conjuntos de la melodía. El pedal se ejecuta en *legato*, pisándose justo después de que se pulse la primera nota del bajo. El segundo ejemplo de pedalizaciones corresponde a los compases finales de la fuga. Aparece un pedal de gran duración en el acorde que sensibiliza la dominante, cuya función parece ser mantener el sonido del bajo, mientras

<sup>726</sup> Bach, J.S.: *6 Präludien und Fugen für Orgel von John. Seb. Bach für Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt*, Leipzig, C. F. Peters, [s.a.], p. 7

ambas manos realizan los grupos de fusas según indica la escritura de la edición. También se utiliza el pedal para remarcar la cadencia final, empleándolo justo después del acorde de dominante en segunda inversión y del de tónica final. Las indicaciones de los términos *lento* y *ritardando* contribuyen a crear un clima conclusivo en la obra, si bien son propias de postulados interpretativos más cercanos a la estética romántica que a la barroca.



Edición Peters

9884



Edición Peters

9884

Imagen izquierda. Compases 115-123. *Fuga en La menor n.º 13 (BWV 543) (S 462)*. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>727</sup>.

Imagen derecha. Compases 143-151. *Fuga en La menor n.º 13 (BWV 543) (S 462)*. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>728</sup>.

El último fragmento que queremos comentar de esta partitura contiene una digitación para una serie de sextas de tres compases de duración. Tragó utiliza una digitación habitual para los pasajes de sextas en los que se desea obtener una articulación en *legato*. Se basa en la combinación de tres pares de dedos en la mano derecha (1-4, 1-3 y 2-5). Su ejecución resulta bastante difícil para una mano pequeña o mediana, sobre todo cuando hay que cruzar el (1-4) por encima del (2-5); porque el pulgar cruza por debajo del segundo dedo y el cuarto por encima del quinto. También resulta bastante complejo

<sup>727</sup> Bach, J.S.: *6 Präludien und Fugen für Orgel von John. Seb. Bach für Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt*, Leipzig, C. F. Peters, [s.a.], p. 13

<sup>728</sup> Bach, J.S.: *6 Präludien und Fugen für Orgel von John. Seb. Bach...* Op. cit., p. 15

de realizar el movimiento descendente que se produce entre las dos primeras semicorcheas del segundo compás de la serie (1-4, 2-5), en el que el quinto dedo debe pasar por debajo del cuarto y el segundo dedo por encima del primero. A continuación del pasaje de sextas, Tragó indica un aumento progresivo de la intensidad con matices que destacan la progresión melódica de la partitura, y señala dinámicamente con el término *fortepiano* la aparición del sujeto de la fuga.

Compases 31-46. *Fuga en La menor n° 13 (BWV 543) (S 462)*. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>729</sup>.

Entre las partituras de la biblioteca de María Álvarez Somohano también hemos localizado varios volúmenes de estudios para piano. Se trata de colecciones de estudios de Czerny, Cramer, Clementi y Kessler, que presentan diversos grados de dificultad. Los estudios op. 299 de Czerny, y los de Cramer son obras adecuadas para interpretarse en los primeros cursos de estudios de piano. Los estudios de Clementi *Gradus ad Parnassum* pertenecen a un nivel de estudios más avanzado, y finalmente los 24 estudios op. 20 del pianista alemán Joseph Cristoph Kessler (1800-1872) suelen ejecutarse en los últimos cursos de piano. Dos de los volúmenes de estos estudios pertenecen a la colección *Escuela de Piano*. Uno de ellos es el primer cuaderno de estudios op. 299 de Czerny, dirigido a los estudiantes de cuarto curso de piano, en el que encontramos anotaciones manuscritas de Tragó en alguno de sus estudios. El otro ejemplar de la colección *Escuela de Piano* es el volumen segundo de los estudios *Gradus ad Parnassum* de Clementi,

<sup>729</sup> Bach, J.S.: *6 Präludien und Fugen für Orgel von John. Seb. Bach...* Op. cit., p. 9

correspondiente al sexto año de estudios de piano, y en el cual no aparecen anotaciones de Tragó. Los volúmenes de los estudios de Cramer y Kessler pertenecen a ediciones foráneas. De Cramer se conserva íntegra la colección de 84 estudios publicados por Peters. Sólo hemos localizado anotaciones<sup>730</sup> de Tragó entre los 18 primeros, cuyo nivel técnico corresponde a un grado elemental de estudios de piano.

La aparición de estudios con anotaciones de Tragó correspondientes a diversos niveles interpretativos, nos inclina a pensar que María Álvarez Somohano pudo haber sido alumna de Tragó no sólo en los cursos superiores de piano sino también durante los estudios elementales. O también, que en las clases a alumnos del grado superior, Tragó recomendase volver a interpretar estudios de cursos anteriores, como ejercicios preparatorios para la ejecución de obras de mayor dificultad.

El volumen de los 24 estudios de Kessler op. 20 pertenece a la edición italiana Ricordi, revisada por Bruno Mugellini. En él hemos encontrado marcas a lápiz de Tragó en 18 de los estudios<sup>731</sup>, con las que indicaba a la alumna la selección de las obras que debía interpretar. Este dato revela que María Álvarez Somohano estudió la mayoría de obras del volumen de Kessler, que, dado el grado de dificultad técnica de estas obras, suponía un trabajo bastante arduo de lectura de repertorio, destinado a adquirir gran destreza en el mecanismo pianístico. Los estudios de este autor alemán se presentan ordenados siguiendo el ciclo de quintas al revés, es decir el ciclo de cuartas. Comienzan por los estudios en Do mayor y La menor, seguidos por los estudios de ambos modos de 1, 2, 3, 4, y 5 bemoles. A continuación aparecen los estudios en Fa sostenido mayor (6#) y Mi bemol menor (6 b), sucedidos por los escritos en las tonalidades de 5, 4, 3, 2, y 1 sostenido. Tragó indica a su alumna la interpretación de estudios en prácticamente todas las tonalidades, a excepción de los escritos con armadura de cinco y seis bemoles, que presentan un grado de dificultad superior. En los estudios señalados por Tragó se tratan aspectos técnicos de diversa índole como arpeggios veloces en la mano derecha (nº 1), o en la mano izquierda (nºs 4, 20), notas dobles (nºs 2, 15, 19, 23), cruces de manos (nºs 2, 7,

---

<sup>730</sup> Las anotaciones de este ejemplar de estudios de Cramer han sido tratadas en páginas anteriores de este capítulo, en las que se comentaba el contenido del volumen de estudios de Cramer editado en la colección *Escuela de Piano*.

<sup>731</sup> Los estudios de este volumen con marcas de Tragó son: nº 1 en Do mayor, nº 2 en La menor, nº 4 en Re menor, nº 6 en Sol menor, nº 7 en Mi bemol mayor, nº 8 en Do menor, nº 9 en La bemol mayor, nº 10 en Fa menor, nº 13 en Fa # menor, nº 15 en Si mayor, nº 18 en Do # menor, nº 19 en La mayor, nº 20 en Fa # menor, nº 21 en Re mayor, nº 22 en Si menor, nº 23 en Sol mayor, nº 24 en Mi menor.

13), cambios de posición de la mano y paso del pulgar (n<sup>os</sup> 6, 21), octavas en *staccato* en ambas manos (n<sup>o</sup> 8), igualdad de ejecución entre ambas manos (n<sup>os</sup> 9, 15), combinación de diferentes tipos de articulación (*legato*, *stacatto*) (n<sup>os</sup> 18, 23), coordinación entre ambas manos al ejecutar diferentes grupos rítmicos (n<sup>o</sup> 22), o adquisición de fuerza e independencia de los dedos (n<sup>os</sup> 9, 24).

Las anotaciones de Tragó que aparecen en estos estudios señalan principalmente errores de lectura de la alumna en notas y alteraciones, signos que marcan las notas acentuadas del compás y los comienzos de frases melódicas. No se ha localizado ninguna referencia al uso del pedal en estos estudios o al empleo de dinámicas, lo que parece indicar que la interpretación de estos estudios estaba destinada exclusivamente a la adquisición de un mecanismo correcto. Solamente hemos encontrado una anotación referente a las digitaciones, que aparece en el estudio n<sup>o</sup> 4 dedicado a la ejecución de arpeggios en la mano izquierda. En la imagen de este estudio que presentamos a continuación, observamos que Tragó indica a su alumna que tenga cuidado con la digitación de algunos arpeggios en la mano izquierda, así como señala errores de lectura en algunas notas, y la acentuación de las primeras notas de los grupos de semicorcheas.



Compases 33-40. *Estudio* n<sup>o</sup> 4 en Re menor. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>732</sup>

<sup>732</sup> Kessler, J. C: *24 Studi per pianoforte op. 20, riveduti, corretti e ditéggiati da Bruno Mugellini*, Milano, Ricordi, [1894], p. 17



Otra anotación a la que queremos referirnos es la que aparece en el estudio 19 en La mayor. En ella Tragó advierte a su alumna que continúe la ejecución en *staccato* durante toda la obra. La ejecución continua de este tipo de articulación añade una dificultad más a esta partitura, en la que el intérprete debe tocar diversas combinaciones de notas dobles, saltos y acordes.

Compases 1-7. *Estudio* nº 19 en La mayor. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>733</sup>

Por último, creemos interesante comentar la similitud que nos parece encontrar entre algunos estudios de Kessler y los de Chopin. Hemos observado esta analogía especialmente en el estudio nº 20 de Kessler en Fa sostenido menor, que guarda cierta relación con el estudio nº 10 op. 12 “Revolucionario”, y en el estudio nº 9 en La bemol mayor de gran parecido al estudio de Chopin op. 25 nº 1.

La partitura que mostramos a continuación pertenece al estudio número 9 de Kessler. Está compuesto en la misma tonalidad que el estudio op. 25 nº 1 de Chopin, y muestra una escritura de grupos de seis figuras en ambas manos, muy similar a la del pianista polaco. La finalidad del estudio de Kessler parece ser la adquisición de igualdad de ejecución entre ambas manos, y fuerza e independencia en los dedos que permita destacar las notas de la melodía, escritas en notas más marcadas. Sin embargo, parece que la disposición de los grupos de notas ideadas por Kessler no aprovecha tanto como la diseñada por Chopin el punto de apoyo de los dedos sobre el teclado. En la parte inferior de la imagen del estudio 9, observamos una marca a lápiz de Tragó, con la que parece advertir a su alumna que revise la interpretación de este pasaje tan profuso en alteraciones.

<sup>733</sup> Kessler, J. C.: *24 Studi per pianoforte op. 20, riveduti, corretti e ditéggiati da Bruno Mugellini*, Milano, Ricordi, [1894], p. 85

35

Andante con molto sentimento  $\text{♩} = 54$

9

*pp e legato*

10

(a) Le note scritte in carattere più grosso vanno leggermente marcate. 2 01532-35 2

Imagen izquierda. Compases 1-24. *Estudio* nº 9 en La bemol mayor de Kessler. Ejemplar de María Álvarez Somohano<sup>734</sup>.

Imagen derecha. Compases 1-2. *Estudio* op. 25 nº 1 en La bemol mayor de Chopin<sup>735</sup>.

63

A Madame la Comtesse d'Agoult

ESTUDIOS

Op. 25-No. 1

Allegro sostenuto  $\text{♩} = 104$

*p*

2a. \*2a. \*

<sup>734</sup> Kessler, J. C: *24 Studi per pianoforte op. 20, riveduti, corretti e diteggiati da Bruno Mugellini*, Milano, Ricordi, [1894], p. 38

<sup>735</sup> Chopin, F: *Estudios para piano*, Madrid, Real Musical, Instituto Chopin de Polonia, 1987, p. 63

## CAPÍTULO 14. CONCLUSIONES

Al finalizar la exposición de esta tesis doctoral, creemos necesario hacer una valoración final sobre la trascendencia de la figura de José Tragó en la música española de los siglos XIX y XX.

Nos encontramos ante un músico que participa activamente en la consolidación de la música española de su tiempo, fundamentalmente a través de sus facetas interpretativa y didáctica.

Tragó es un artista de su tiempo, un músico que toma parte en los acontecimientos musicales de la sociedad que le rodea, no sólo como intérprete, sino también como oyente activo de la música que en aquellos años se ejecutaba, y como maestro de nuevos valores de la música española.

Este pianista estuvo íntimamente ligado a la vida musical de Madrid, su ciudad natal y el lugar donde residió durante mayor tiempo. Esta capital era en aquella época era el mayor centro de difusión de la música española, especialmente durante el siglo XIX. Tragó aporta a la sociedad madrileña, entre otros aspectos, las innovaciones en la técnica interpretativa, y las novedades de repertorio que el músico había adquirido en París.

El prestigio que José Tragó fue adquiriendo con el paso de los años hizo que las opiniones del pianista gozaran de una alta consideración en el medio musical. Así encontramos referencias a Tragó participando como jurado en certámenes musicales, como los celebrados en Bilbao en 1892 y 1896.

Muchos de sus colegas de profesión requieren de Tragó una opinión que apruebe la validez de sus nuevos trabajos. Ejemplos de esta cuestión son la obra *Mecanismo del Piano* de Salvador Roldán, que incluye en su introducción una carta de Tragó; el *Gran Método de Piano* de Robustiano Montalbán, e incluso la edición española del *Método de Piano* de Schmoll. También las casas de pianos requieren su parecer sobre nuevos modelos de este instrumento que salen al mercado.

El pianista madrileño realiza importantes aportaciones al mundo de la interpretación. Revaloriza al piano como instrumento que posee la suficiente entidad para convertirse en el principal e incluso único protagonista de un concierto. Tragó es uno de los pocos pianistas españoles de aquella época que congregó a los aficionados madrileños, con el único motivo de escuchar música clásica para piano. Prueba de ello fue su primer concierto a su llegada de París en enero de 1878, y muy especialmente las *Sesiones de Música Clásica de Piano*, ofrecidas durante los años 1894, 1895 y 1896. Esta idea rompe con la tradicional estructura de las veladas musicales en las que la música de piano se acompañaba al canto o con obras para otros instrumentistas.

La trayectoria interpretativa de Tragó es brillante. Participa en conciertos celebrados en las más importantes salas parisinas como la Pleyel, Érard, Herz y en el Circo de Invierno en los conciertos dirigidos por Padeloup. Alcanza en ellos la gloria que anteriormente habían logrado pianistas de tanta reputación como Rubinstein, Planté o Ritter.

En España, Tragó colabora con las agrupaciones musicales de prestigio como la *Sociedad de Conciertos*, o la *Sociedad de Cuartetos*. Interviene en recitales con primeras figuras de la interpretación como Sarasate, Arbós, Monasterio, Mirecki, Crickboom; y con directores que le acompañan como Chapí y Bretón. Todas estas razones son motivo suficiente para el estudio de la figura de este músico.

El repertorio que interpretó José Tragó a lo largo de su carrera como concertista ha significado una aportación enriquecedora a la música que es escuchaba en las salas de concierto españolas.

En un primer momento el pianista escogió para sus conciertos obras que transmitían virtuosismo, audacia y en cierta manera exhibicionismo. Su repertorio estaba prácticamente integrado en exclusivo por compositores románticos y básicamente europeos, no habiendo casi ningún hueco para la música española. Entre estas obras se encontraban las *Rapsodias húngaras* de Liszt, la *Pasquinade* de Gottschak, nocturnos, polonesas, vales de Chopin, entre otras. También interpreta obras para piano y orquesta como el concierto en *do menor*, de Beethoven, el concierto en *mi menor* de Chopin, o el de Rubinstein en *re menor*.

La colaboración con la *Sociedad de Cuartetos* en 1886 va a significar un cambio en el repertorio de Trago. A partir de este momento, el pianista encuentra en la música de cámara una manera de expresión más íntima, más pura, dirigida a un pequeño auditorio que en ocasiones accede al salón únicamente por invitación.

Prueba de este gusto por la música de cámara fue la creación en 1889 de la *Sociedad Música di Camera*, nacida con el propósito de difundir la obra para cámara de compositores contemporáneos, que encontró uno de sus principales artífices en la persona de Trago.

A pesar de la efímera existencia del *cuarteto di camera*, debemos valorar el trabajo de difusión del repertorio de compositores no muy conocidos por el público madrileño como Saint-Saëns, Grieg o Gernsheim. También se ha de tener en cuenta la contribución de estos intérpretes en la divulgación de obras de maestros consumados en este tipo de género como Beethoven o Brahms.

Por lo tanto a partir de este momento observamos una modificación en el repertorio que Trago interpreta, no solo en su mayor predilección por la música de cámara, sino que en los conciertos como solista incluye con el paso de los años nuevos compositores. Entre ellos encontramos a Weber, Mendelssohn, Schumann-aceptado a duras penas por el público madrileño-, Saint-Saëns; y los maestros del clave Rameau, Scarlatti y Bach. Aunque el cambio es notorio, en los recitales de Trago estarán casi siempre presentes autores de especial significación para el pianista como Chopin, Liszt y Beethoven.

La faceta compositiva de Trago es la más desconocida. En parte esta circunstancia es debida a la escasez de obra compuesta y también a que su forma de composición sigue unos parámetros poco innovadores.

Trago fue un compositor de obras para piano de salón, especialmente de danzas de salón llevadas al piano, siguiendo la moda de la época. La renuncia de este pianista a abordar la composición de obras más complejas, destinadas a pianistas profesionales, es una causa de que la difusión de su obra haya sido insuficiente.

La poca dedicación a la composición de Tragó, puede ser una de las razones que haya propiciado el olvido de este autor en el panorama musical español; ya que la historia de la música ha descuidado en ocasiones el mundo de la interpretación, o de la enseñanza musical en favor de la función compositiva.

El pianista en cambio sobresale en su faceta didáctica. Es un heredero, a través de su maestro Mathias, de la escuela chopiniana, convirtiéndose en uno de sus principales introductores en España. No solo Mathias hizo mella en el pianismo de Tragó, sino que las influencias de Liszt también están presentes a través de los consejos que recibió de Ritter. Eduardo Compta contribuyó también a agrandar su pensamiento pianístico, inculcándole las enseñanzas de la escuela de Bruselas. Estamos por lo tanto ante un pianista que se empapa de las diferentes corrientes pianísticas europeas, y a partir de ellas forma su propia concepción.

Tragó ha transmitido su sabiduría pianística a muchos discípulos. Entre ellos algunos han brillado con luz propia en la música española, destacando nombres como el de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Julia Parody, Carmen Pérez, Canuto Bera, Enrique Aroca, e incluso Isaac Albéniz, que recibió algunas lecciones.

Tragó pertenece a la tercera generación del pianismo español, después de una primera representada por Mateo Pérez Albéniz, una segunda por su maestro Compta, la tercera sería la suya y la cuarta la de sus discípulos.

Hay que valorar en la persona de José Tragó su preocupación por todos los aspectos del saber musical. Estamos ante un músico culto, con inquietudes que se dirigen tanto hacia la música en su sentido práctico, como al conocimiento de los grandes teóricos musicales. El reconocimiento a esta labor fue su nombramiento como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

## CAPÍTULO 15. BIBLIOGRAFÍA

Se incluye a continuación una selección bibliográfica de libros, diccionarios, catálogos y capítulos de libros y artículos en revistas relacionados directamente con Tragó. No incluimos las referencias de Tragó aparecidas en la prensa coetánea que sí figuran a pie de página en relación con cada noticia.

### 15.1. LIBROS

Asenjo Barbieri, Francisco: *Legado Barbieri*. Edición a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

Castro y Serrano, José: *Los cuartetos del Conservatorio: breves consideraciones sobre la música clásica*, Madrid, Centro General de Administración, 1866.

Esperanza y Sola, José M.: *Treinta años de crítica musical: colección póstuma de los trabajos*, Vol. I, II, III, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1906.

Fernández Arbós, Enrique: *Memorias (1863- 1903)*. Aspectos biográficos y críticos (1863-1939) por José M.<sup>a</sup> Franco, Madrid, Ediciones Cid, 1963.

Gallego, Antonio: *Manuel de Falla y el Amor Brujo*, Madrid, Alianza, 1990.

Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. V. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984.

Gosálvez Lara, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

Gras y Elías, Francisco: *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, Vol. I, Barcelona, Música Ilustrada, 1900.

Hoffelé, Jean- Charles: *Manuel de Falla*, Francia, Fayard, 1992.

Marco, Tomás: *Historia de la música española. VI. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1982.

Méreaux, Amédée: *Les Clavecinistes de 1637 a 1790: histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs oeuvres*, s.l. Heugel & C<sup>ie</sup>, 1867.

Mesonero Romanos, Ramón: *El antiguo Madrid: paseos histórico anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Vol. I y II, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881.

Miró Bach, A. : *Cien músicos célebres españoles*, Barcelona, Ediciones Ave, 1942.

Pérez Galdós, Benito: *Arte y Crítica: Obras Inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo*, Vol II, Madrid, Renacimiento, 1923.

Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España: Examen crítico de la música española en el periodo contemporáneo, y de sus orígenes*, Madrid, Ediciones la Nave, 1930.

Salazar, Adolfo: *La música en el s. XX: ensayo de crítica y estética desde el punto de vista de su función social*. Madrid, Ediciones del Árbol, 1936.

Salazar, Adolfo: *Música y músicos de hoy: ensayos sobre la música actual*. Madrid, Mundo Latino, ca. 1928.

Sopeña Ibáñez, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.

Subirá Puig, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

Subirá Puig, José: *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1980.



Villalba Muñoz, Luis: *Últimos músicos españoles del siglo XIX: semblanzas y notas críticas de los principales músicos españoles*, Vol. I. Madrid, Ildefonso Alier, ca. 1914.

Villar, Rogelio: *Teóricos y Músicos*, Madrid, Tipografía Católica, 1920.

## 15.2. DICCIONARIOS

Albert Torrellas, A. (ed.): *Diccionario Enciclopédico de la Música: biografías- bibliografía- monografías- historia- argumento de óperas*, Vol III, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1947.

Baso, Alberto (ed.): *Diccionario Enciclopédico Universale della Música e dei Musicisti*. Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1988.

Casares, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispano Americana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Lácal, Luisa: *Diccionario de la Música: técnico, histórico, bio- bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1899.

Pahissa, Jaime y Lozano, Clemente (ed.): *Diccionario de la Música Ilustrado: terminología- historia- biografía- bibliografía- organografía- coreografía- iconografía- retratos autógrafos*, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones. (s.f.)

Pena, Joaquín y Anglés, Higinio (ed.): *Diccionario de la Música*, Barcelona, Labor, 1954.

Piñero García, Juan: *Músicos Españoles de Todos los Tiempos: Diccionario Biográfico*, Madrid, Tres, 1984.

Ricar Matas, Josep: *Diccionario Biográfico de la Música: con ciento ochenta y cuatro retratos*, 3.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Iberia, 1980.

Saldoni, Baltasar: *Diccionario Biográfico- Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Vol. III-IV; s.l. 1881.

Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillam Publisher, 1980.

### **15.3. CATÁLOGOS**

Anónimo: *Estadística de la prensa periódica*, Madrid, Dirección General de Seguridad, Ministerio de la Gobernación, 1888.

Anónimo: *Estadística de la prensa periódica*, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Subsecretaría, 1892.

Espinós Moltó, Víctor: *Catálogo de la Biblioteca Musical: Edición Ilustrada*, Madrid, Sección de Cultura e Información, 1946.

Iglesias Martínez, Nieves y Gallego Cuadrado, M.<sup>a</sup> Pilar (ed.) *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1988.

Iglesias Martínez, Nieves (ed.) *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

Torres Mulas, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): Estudio Crítico- Bibliográfico, Repertorio General*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

### **15.4. CAPÍTULOS DE LIBROS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS**

Casares Rodicio, Emilio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical” en *España en la música de occidente-Actas del Congreso Internacional*, Vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura (INAEM), 1987, pp. 261- 322.

Gallego, Antonio: “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX” en *Revista de Musicología*, Vol. XIV ( n<sup>os</sup>. 1-2, Enero- Septiembre 1991), Valencia, Sociedad Española de Musicología, 1992, pp. 13-31.

Gómez Amat, Carlos: “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX” en *España en la música de occidente-Actas del Congreso Internacional*, Vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura (INAEM), 1987, pp. 211- 224.

Núñez- Cortés Contreras, Maravillas y Herradón Figueroa, María Antonia: “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la vida musical española del siglo XIX”, en *Revista de Musicología*, Vol. XIV ( n<sup>os</sup>. 1-2, Enero- Septiembre 1991), Valencia, Sociedad Española de Musicología, 1992, pp. 85-91.

Powell, Linton: “Spain in the Music of the West. The 19<sup>th</sup> Century Instrumental and Vocal Music” en *España en la música de occidente-Actas del Congreso Internacional*, Vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura (INAEM), 1987, pp. 199-210.

Powell, Linton: “The place of Joaquín Turina in Spanish pianism” en *Anuario Musical*, Vol. XXXI- XXXII (1976- 1977), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1979, pp. 225-242.

Torres Mulas, Jacinto: “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”, en *Revista de Musicología*, Vol. XIV ( n<sup>os</sup>. 1-2, Enero- Septiembre 1991), Valencia, Sociedad Española de Musicología, 1992, pp. 33-50.

Torres Mulas, Jacinto: “Orquestas y sociedades (1900-1939)” en *España en la música de occidente-Actas del Congreso Internacional*, Vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura (INAEM), 1987, pp. 351-368.

Subirá Puig, José: “La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Anuario Musical*, Vol. XI (1956), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1956, pp. 111-122.

Vázquez Tur, Mariano: “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”, en *Revista de Musicología*, Vol. XIV ( n<sup>os</sup>. 1-2, Enero- Septiembre 1991), Valencia, Sociedad Española de Musicología, 1992, pp. 225- 248.

## APÉNDICE I. CATÁLOGO DE LA OBRA DE JOSÉ TRAGÓ

### Estructura del catálogo y criterios de catalogación

Exponemos a continuación el catálogo de la obra de José Tragó. Su configuración se ha estructurado en tres grandes bloques correspondientes a su obra **compositiva**, **teórica** y **didáctica**. Ante la dificultad para catalogar íntegramente el catálogo de Tragó siguiendo un orden cronológico, debido a la falta de datos sobre las fechas de composición y edición de algunas partituras, hemos decidido adoptar como primer criterio de clasificación los géneros musicales en los que se enmarcan las composiciones. De esta manera el catálogo compositivo de Tragó se divide en tres secciones: obras para piano, obras para canto y piano y obras para solfear. A continuación se presenta el bloque correspondiente a la obra teórica, y seguidamente el de la obra didáctica.

Una vez clasificadas las partituras del catálogo de la obra compositiva en apartados correspondientes en los diversos géneros musicales, se ha ordenado cada una de las secciones siguiendo un criterio cronológico. La ordenación diacrónica de las partituras se ha establecido sobre la fecha de composición o edición de las mismas. También se ha tenido en cuenta la ordenación indicada por el propio autor en dos partituras de la obra para piano numeradas como opus 2 y 3 respectivamente. Las partituras de la obra compositiva que no se han podido datar con exactitud, se presentan al final de la sección correspondiente, y para su ordenación se ha combinado el criterio cronológico con el alfabético.

El orden diacrónico ha sido también el empleado en la catalogación de los escritos de la obra teórica. La ordenación de las partituras de la obra didáctica se ha establecido en función de otros criterios. Los métodos que componen la obra didáctica se han clasificado primeramente en obras manuscritas y obras impresas. Para la catalogación de la obra didáctica impresa, integrada por los métodos de la colección “Escuela de Piano”, no se ha empleado el criterio cronológico, ya que varios de los volúmenes fueron editados por primera vez en el mismo año. En la catalogación de estos métodos se ha establecido como primer criterio el orden alfabético de los apellidos de los autores, y como segundo el orden alfabético de los títulos de las obras.

La catalogación de las obras se ha organizado en función de los siguientes epígrafes, cuya presencia varía en las entradas del catálogo según las características de cada obra: autor, título, subtítulo, autor del texto, número de opus, tipo de documento, género musical, lugar y fecha de composición, lugar y fecha de edición, datos físicos y localización. Además en la catalogación de algunas obras figuran observaciones relativas a dedicatorias manuscritas o impresas en las partituras, o sobre las diversas ediciones de que ha sido objeto la obra y la localización de los ejemplares correspondientes.

## 1. Catálogo de la obra compositiva

### 1.1. Obras para piano solo

- 1) Título: Vals Brillante para piano.  
Documento: Manuscrito del autor.  
Género: Vals  
Fecha de composición: 1872  
Datos físicos: [13 p.]  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491 (1)  
Observaciones: Dedicatoria: *A mi Padre*.
- 2) Título: **Ternezas**  
Subtítulo: Capricho elegante para piano.  
N.º Opus: 2  
Documento: Manuscrito del autor  
Género: Capricho  
Fecha de composición: [ 187-?]  
Datos físicos: [11 p.]  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491 (3)
- 3) Título: **Premier amour.** [Primer amor]  
Subtítulo: Mazurka elegante para piano.  
N.º Opus: 3  
Documento: Manuscrito firmado por el autor.  
Género: Mazurka  
Lugar de composición: Madrid- París  
Fecha de composición: [comienzo] 6- XII- 1874, [conclusión] 14-II- 1876.

Datos físicos: [13 p.]  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q. 491(5)  
Observaciones: Dedicatoria: *A mi padre.*

4) Título: **Illusion** [Ilusión]  
Subtítulo: Mazurka pour le piano  
Documento: Manuscrito firmado por el autor  
Género: Mazurca.  
Lugar de composición: París  
Fecha de composición: 20-I- 1877  
Datos físicos: [13 p.]  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491 (4)  
Observaciones: Dedicatoria: Hommage à M.<sup>me</sup>. Hélène Ponte de la Voz.  
Lleva adosada la partitura Le reveil. Melodie pour le Chant avec accompagnement de piano.

5) Título: **Ecoute- moi** [Escúchame]  
Subtítulo: **Danse Havanaise pour le piano.**  
Documento: Manuscrito firmado por el autor.  
Género: Habanera  
Lugar de composición: París  
Fecha de composición: 1- II- 1881  
Datos físicos: [7 p.]  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491 (6)

6) Título: Mazurka Melódica.  
Documento: Música impresa. Colección facticia de Música Española para Piano.  
Género: Mazurka  
Número de plancha: A. R. 7129  
Lugar de impresión: Madrid: Antonio Romero.  
Fecha de impresión: [1888]  
Datos físicos: 6 p. Comienza en la p. 213.

- Localización: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Casal- Chapí 2552. Microfilm.
- Observaciones: La misma edición se encuentra en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q. 171.  
Música impresa encuadernada junto a otras obras.
- 7) Título: **Tarantela para piano.**
- Documento: Copia manuscrita. Autografía. Libro de Lectura Musical de la Sociedad Didáctico Musical. Colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo. Sección 1.<sup>a</sup> Entrega 8.
- Género: Tarantela
- Lugar de Impresión: Madrid. José Campo y Castro. Casa Editorial y Almacén de Música. Espoz y Mina 9.
- Fecha de Impresión: [188-?]
- Datos Físicos: [6 p.] Comienza en la p.57
- Localización: Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de la Coruña M-442 / 12
- Observaciones: La entrega 8 está configurada por dos obras para piano.  
La partitura adjunta a la de Tragó es una *Melodía para piano* de Tomás Fernández Grajal. La dirección del editor José Campo y Castro es el único dato que tenemos para una aproximación a la fecha de edición. Esta casa editorial tuvo el domicilio en la Calle Espoz y Mina desde septiembre de 1874 hasta 1907<sup>736</sup>.  
Dedicatoria: A mi distinguida discípula la Srta. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Luisa Vega- Ritter.  
Otra edición diferente en:  
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1 / 8693 [19--] (2.<sup>a</sup> Edición)  
Esta edición tiene número de plancha S. D. M. 8.

---

<sup>736</sup> Gosálvez Lara, Carlos José, *La Edición Musical Española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid, 1995. p- 142.

- 8) Título: **Zortzico para piano**
- Documento: Música impresa. Colección facticia de Música Española para piano.
- Género: Zortzico
- Lugar de impresión: Bilbao. Louis E. Dotesio. Editor. Almacén de música y pianos. 8, Calle de Doña María Muñoz. N° de plancha 1
- Fecha de impresión: [189-?]
- Datos físicos: 9 p. Comienza en la página 221
- Localización: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Casal-Chapí 2552. Microfilm.
- Observaciones: Otros ejemplares:  
Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. S 51.  
Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491(7)  
Archivo vasco de la música ERESBIL (E/TRA-02/C-01)  
S.G.A.E. Archivo de la Unión Musical Española T-21495  
Reedición [ca.1920?]
- 9) Título: Nocturno para piano.
- Subtítulo: **Un Recuerdo.**
- Documento: Manuscrito del autor.
- Género: Nocturno
- Fecha de composición: [18-?]
- Datos físicos: [12 p. ]
- Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491 (2)
- Observaciones: Dedicatoria: *A mi querido Padre.*
- 10) Título: Mazurka para Piano
- Documento: Copia manuscrita. Autografía. Libro de Lectura Musical de la Sociedad Didáctico Musical. Colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo. Sección 1.<sup>a</sup> Entrega 29
- Género: Mazurka
- Lugar de Impresión: Madrid: José Campo y Castro. Casa Editorial y Almacén de Música. Espoz y Mina 9.



Fecha de Impresión: [190-?]  
 Datos Físicos: [5 p.] Comienza en la p. 225  
 Localización: Archivo Canuto Berea de la Diputación de La Coruña. M-441/ 13  
 Observaciones: La entrega 29 está configurada por dos obras para piano. La partitura adjunta a la de Tragó es un *Estudio- Impromptu para piano* de Javier Jiménez Delgado. La dirección del editor José Campo y Castro es el único dato que tenemos para una aproximación a la fecha de edición. Esta casa editorial tuvo el domicilio en la Calle Espoz y Mina desde septiembre de 1874 hasta 1907<sup>737</sup>.  
 Otras ediciones iguales en:  
 Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1 / 8693  
 Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. B 580.

11) Título: Romanza sin palabras.  
 Subtítulo: **Para piano.**  
 Documento: Copia manuscrita. Autografía. Libro de Lectura Musical de la Sociedad Didáctico Musical. Colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo. Sección 1.<sup>a</sup> Entrega 15  
 Género: Romanza.  
 Lugar de Impresión: Madrid. José Campo y Castro. Casa Editorial y Almacén de Música. Espoz y Mina 9.  
 Fecha de Impresión: [190-?]  
 Datos Físicos: [8 p.] Comienza en la p. 113  
 Localización: Archivo Canuto Berea de la Diputación de La Coruña. M-442/ 19  
 Observaciones: La dirección del editor José Campo y Castro es el único dato que tenemos para una aproximación a la fecha de

<sup>737</sup> Gosálvez Lara, Carlos José, *La Edición Musical Española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid, 1995. p- 142.

edición. Esta casa editorial tuvo el domicilio en la Calle Espoz y Mina desde septiembre de 1874 hasta 1907<sup>738</sup>.

Otra edición diferente:

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1 / 8693. [19--] Tiene número de plancha: S. D. M. 15.

## 1.2. Obras para canto y piano

- 1) Título: **Le Réveil** [El despertar]  
Subtítulo: Mélodie pour le chant avec accompagnement de piano.  
Autor texto: **Marceline Desbordes-Valmore** (1786- 1859)  
Documento: Manuscrito del autor.  
Género: Canción para canto y piano.  
Lugar de composición: París  
Fecha de composición: 1- VI- 1877  
Datos físicos: [3 p.]  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Q 491 (4)  
Observaciones: Encuadernada junto a la partitura *Illusion, Mazurca pour le piano*.
- 2) Título: **La dernière feuille** [La última hoja]  
Subtítulo: Melodía para Canto con acompañamiento de Piano.  
Autor texto: **Théophile Gautier** (1811-1872)  
Documento: Copia de manuscrito firmado por el autor. Colección facticia de obras dedicadas a S. M. la Reina Regente D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Cristina, ( A la memoria del Rey D. Alfonso XII)  
Género: Canción para canto y piano.  
Lugar de composición: Madrid.  
Fecha de composición: 23- I- 1886  
Datos físicos: [4 p. ]

---

<sup>738</sup> Gosálvez Lara, Carlos José, *La Edición Musical Española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid, 1995. p- 142.

Localización: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. S/ 1855. Microfilm.

Observaciones: Dedicatoria: A la memoria de S. M. el Rey D. Alfonso XII. Colección facticia de partituras promovida por la Asociación de profesores de Música y aficionados. Presidente D. Antonio Romero y Andía.

### 1.3. Obras para solfear

1) Título: Lectura musical. Número 20

Subtítulo: Obra manuscrita para piano y solfeo

Documento: Copia manuscrita. Autografía. Libro de Lectura Musical de la Sociedad Didáctico Musical. Colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo. Solfeo. Año 2º. Cuaderno 2º.

Género: Lecciones de solfeo para repentizar

Lugar de impresión: Madrid. Sociedad Didáctico Musical. Constituida por profesores del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Nº Plancha S. D. M. 54

Fecha de impresión: [190-]

Datos físicos: 1 página. (22 páginas la colección completa)

Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. ML 276 (8)

Observaciones: La obra está encuadrada junto a las demás partituras de una colección constituida por 21 lecciones de solfeo. Junto a la partitura de Tragó se encuentran obras de Tomás Fernández Grajal (Nºs 1, 17), Juan Cantó (Nºs 2, 10), Antonio Llanos (Nºs 3, 9, 15), Apolinar Brull (Nºs 4, 14), José Antonio Campos (Nºs 5, 6), José Falcó (Nºs 7, 13), Antonio Sos (Nºs 8, 12), Manuel Fernández Grajal (Nº 11), Javier Jiménez Delgado (Nºs 16, 18) y Dámaso Zabalza (Nº 19).

2) Título: Lectura musical. Número 21

Subtítulo: Obra manuscrita para piano y solfeo

Documento: Copia manuscrita. Autografía.  
Libro de Lectura Musical de la Sociedad Didáctico Musical.  
Colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo. Solfeo. Año 2º. Cuaderno 2º.

Género: Lecciones de solfeo para repentizar

Lugar de impresión: Madrid. Sociedad Didáctico Musical. Constituida por profesores del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. N° Plancha S. D. M. 54

Fecha de impresión: [190-]

Datos físicos: 1 p. (22 páginas la colección completa)

Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. ML 276 (8)

Observaciones: La obra está encuadernada junto a las demás partituras correspondientes a la colección constituida por 21 lecciones de solfeo. Junto a la partitura de Tragó se encuentran obras de Tomás Fernández Grajal (N<sup>os</sup> 1, 17), Juan Cantó (N<sup>os</sup> 2, 10), Antonio Llanos (N<sup>os</sup> 3, 9, 15), Apolinar Brull (N<sup>os</sup> 4, 14), José Antonio Campos (N<sup>os</sup> 5, 6), José Falcó (N<sup>os</sup> 7, 13), Antonio Sos (N<sup>os</sup> 8, 12), Manuel Fernández Grajal (N<sup>o</sup> 11), Javier Jiménez Delgado (N<sup>os</sup> 16, 18) y Dámaso Zabalza (N<sup>o</sup> 19).

## 2. Catálogo de la obra teórica

1) Título: **El Piano**

Subtítulo: Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento. (I).

Documento: Impreso.

Lugar de edición: Madrid: Redacción y administración. General Castaños, 9.

Fecha de edición: 1887

Datos físicos: 17 p.

Localización:	Biblioteca particular de José Tragó <sup>739</sup> .
Observaciones:	Artículo publicado en la “Revista de España” Tomo CXV Cuaderno 3.º Año XX , 456, 10- IV-1887. p. 429- 45.
2) Título:	<b>El Piano</b>
Subtítulo	Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento. (II).
Documento:	Impreso.
Lugar de edición:	Madrid: Redacción y administración. General Castaños, 9.
Fecha de edición:	1887
Datos físicos:	9 p.
Localización:	Biblioteca particular de José Tragó <sup>740</sup> .
Observaciones:	Artículo publicado en la “Revista de España” Tomo CXV Cuaderno 4.º Año XX , 457, 25- IV-1887. p. 554- 62.
3) Título:	A los Profesores y Alumnos de la Enseñanza del Piano
Documento:	Impreso.
Género:	[Introducción sobre la interpretación de las figuras abreviadas de adorno]
Lugar de impresión:	Madrid: Almagro y Compañía Editores.5, Preciados,5.
Fecha de impresión:	[ca. 1900]
Datos físicos:	8 p.
Localización:	Biblioteca Nacional. M 4503.
Observaciones:	Es una introducción teórica que está encuadrada con el rimer y Segundo Libro de Fugas de Bach, perteneciente a la edición revisada por Tragó titulada Escuela de Piano. La introducción no tiene número de plancha, sí las partituras anexas. A. y C. <sup>a</sup> 8790 Otros ejemplares de la introducción al primer libro de Fugas Biblioteca particular de José Tragó <sup>741</sup> . Dos ejemplares. Reimpresión de Dotesio. A. y C. <sup>a</sup> 8790 [19--]

<sup>739</sup> Ejemplar propiedad de M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó.

<sup>740</sup> Ejemplares propiedad de M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó.

<sup>741</sup> Ejemplares propiedad de M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó.

Ejemplares de la introducción al segundo libro de Fugas:  
Archivo Canuto Barea de la Diputación Provincial de La  
Coruña. M-15/ 29. Reedición de Dotesio [1903] N.º Pl.  
40724

S.G.A.E. Archivo de la Unión Musical Española.  
Me- 24230.1

Reedición. 14 p. [1920] Solamente se conserva el tratado  
teórico.

4) Título: Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de  
San Fernando en la recepción pública de D. José Tragó y  
Arana el día 7 de Abril de 1907

Subtítulo: Instrumentos de teclado: importancia histórica e influencia  
que ejercieron en el desarrollo del Arte musical.

Documento: Impreso.

Género: discurso.

Lugar de edición: Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez. Barquillo, 8, y  
Bravo Murillo, 37.

Fecha de edición: 1907

Datos físicos: 79 p.

Localización: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid.  
1 15660

Archivo vasco de la música ERESBIL

Observaciones: Contestación del Ilmo. Señor D. Emilio Serrano y Ruiz.

5) Autor: D. Manuel Manrique de Lara y Berry

Título: Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de  
San Fernando en la recepción pública de D. Manuel  
Manrique de Lara y Berry el 27 de Mayo de 1917.

Subtítulo: Orígenes literarios de la Trilogía Wagneriana.  
Contestación de D. José Tragó y Arana.

Documento: Impreso.

Lugar de edición: Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina.

Fecha de edición: 1917

Datos físicos: 40 p.  
Localización: Biblioteca Nacional M 70 C. 6062.

### **3. Catálogo de la obra didáctica**

#### **3.1 Obra didáctica manuscrita**

1) Autor: Georges Mathias  
Título: Des conseils sur l'étude du Piano.  
Subtítulo: Copiés du manuscrit autographe de Mr. Georges Mathias.  
Professeur de piano au Conservatoire).  
Documento: Manuscrito.  
Fecha de la copia: [187-]  
Datos físicos: 48 p.  
Localización: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. B 759 (5)  
Observaciones: Es una copia manuscrita realizada por José Tragó de un método de Piano de Georges Mathias. Probablemente fue copiado durante los años que Tragó estudió con Mathias en el Conservatorio de París. 1875-1877.

### 3.2. Obra didáctica impresa: Métodos de piano revisados, ordenados y digitados por Tragó

#### Colección “Escuela de Piano”

##### Introducción

Esta colección consta de varios libros ordenados por Tragó con un carácter pedagógico. Son los métodos de estudio del piano que este profesor consideraba adecuados para la enseñanza del instrumento en el Plan de Estudios del Conservatorio de Madrid. En la contraportada de una reedición impresa por Unión Musical Española de los Estudios de Clementi “*Gradus ad Parnasum*” Vol. II revisada por José Tragó; se encuentra una relación de los Estudios ordenados por cursos.

#### “ESTUDIOS

#### Ordenados, anotados y digitados por el eminente profesor D. José Tragó.

	N. P. Ptas.
PRIMER AÑO	
<b>Bertini.</b> - Veinticinco estudios, op. 100.	3’-
<b>Clementi.</b> - Seis sonatinas, op. 36.	3’-
SEGUNDO AÑO	
<b>Bertini.</b> - Veinticinco estudios, op.29.	3’-
<b>Czerny.</b> - Primer libro de estudios, op. 636.	2’50
<b>Dussek.</b> - Seis sonatinas, op. 20.	3’-
TERCER AÑO	
<b>Czerny.</b> - Segundo libro de estudios, op. 636.	2’50
CUARTO AÑO	
<b>Bach.</b> - Ocho invenciones, a dos voces.	2’50
<b>Cramer.</b> - Primer libro de estudios.	3’50
<b>Czerny.</b> - Primer libro de estudios, op. 299.	2’50
QUINTO AÑO	
<b>Bach.</b> - Seis fugas y preludios, a dos y tres voces.	3’50
<b>Clementi.</b> -Primer libro de <i>Gradus ad Parnassum</i> .	4’50
<b>Czerny.</b> - Segundo libro de estudios, op. 299.	2’50
SEXTO AÑO	
<b>Bach.</b> - Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces.	3’50
<b>Clementi.</b> - Segundo libro de <i>Gradus ad Parnasum</i> .	4’50”



## Catálogo

- 1) Autor: Bach, Johann Sebastian  
Título: **Invenciones**  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación.  
Documento: Música impresa.  
Lugar de edición: Madrid: Almagro y Compañía Editores.5, Preciados, 5.  
Fecha de edición: [1898]  
Datos físicos: 17 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp. 2799/ 10  
Contenido: Ocho invenciones a dos voces.  
Observaciones: No tiene número de plancha, lo que dificulta la datación de la edición. No se han encontrado otros ejemplares.
- 2) Autor: Bach, Johann Sebastian  
Título: Fugas .- Primer libro.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por José Tragó Profesor Numerario por Oposición de la Escuela Nacional de Música.  
Documento: Música impresa.  
Lugar de edición: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha. A. y C. 8790.  
Fecha de edición: [1900]  
Datos físicos: Introducción de 8 p. + Música impresa 41 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. M 4503  
Contenido: Introducción sobre la interpretación de las figuras abreviadas de adorno.  
I. PRELUDIO. X de LE CLAVECIN BIEN TEMPERÉ  
Vol. 1.º  
I. FUGA A DOS VOCES. ( X del Vol. 1.º)

II. PRELUDIO. ( II del Vol. 1.º)  
II. FUGA A TRES VOCES. ( II del Vol. 1.º)  
III. PRELUDIO. ( I del Vol. 2.º)  
III. FUGA A TRES VOCES. ( I del Vol 2.º)  
IV. PRELUDIO. ( XI del Vol. 1.º)  
IV. FUGA A TRES VOCES. ( XI del Vol. 1.º)  
V. PRELUDIO. ( XV del Vol. 2.º)  
V. FUGA A TRES VOCES. ( XV del Vol. 2.º)  
VI. PRELUDIO. (XXI del Vol. 1.º)  
VI. FUGA A TRES VOCES. (XXI del Vol. 2.º)

Observaciones:

Obra encuadrada junto con otros dos libros de la Escuela de Piano en un mismo volumen.

1) Clementi. *Gradus ad Parnassum*. Primer libro.

2) Czerny. *Estudios*, op. 229.

Otros ejemplares:

Reedición por Sociedad Anónima Casa Dotesio. Madrid 19-  
-]

Dos ejemplares en la biblioteca particular de José Tragó<sup>742</sup>.

3) Autor: Bach, Johann Sebastian  
Título: [Ocho fugas y preludios, a tres, cuatro y cinco voces]  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación.  
Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid. Sociedad Anónima Casa Dotesio. Editorial de Música. Almacenes de Música y Pianos. Carrera de San Jerónimo, 34 y Preciados, 5. N.º Plancha: 40724.  
Fecha de impresión: [1903]  
Datos físicos: Introducción 8 p. + [Música impresa 46 p.]

---

<sup>742</sup> Ejemplares propiedad de Carmen y M.ª Asunción Tragó Rodríguez, hijas de José Tragó.

Localización:	Archivo Canuto Barea de la Diputación Provincial de La Coruña. M-15/29.
Contenido:	<p>Introducción sobre la interpretación de las figuras abreviadas de adorno.</p> <p>I. Preludio. ( Le Clavecin bien Temperé. ( IX del Vol. 1.º)</p> <p>I. Fuga a tres voces. ( IX de Vol. 1.º)</p> <p>II. Preludio ( VI del Vol. 1.º)</p> <p>II. Fuga a tres voces. ( VI del Vol. 1.º)</p> <p>III. Fuga a tres voces. ( XIII del Vol. 1.º )</p> <p>III. Preludio. ( XIII del Vol. 1.º)</p> <p>IV. Preludio. (XIX del Vol. 1.º)</p> <p>IV. Fuga a tres voces. (XIX del Vol. 1.º)</p> <p>V. Preludio. ( I del Vol. 1.º )</p> <p>V. Fuga a cuatro voces. ( I del Vol. 1.º)</p> <p>VI. Preludio. ( V del Vol. 1.º )</p> <p>VI. Fuga a cuatro voces. ( V del Vol. 1.º )</p> <p>VII. Preludio (XVII del Vol. 1.º)</p> <p>VII. Fuga a cuatro voces. ( XVII del vol 1.º)</p> <p>VIII. Preludio ( XXII del vol 1.º)</p> <p>VIII. Fuga a cinco voces. (XXII del vol 1.º)</p>
Observaciones:	<p>Reedición de esta obra por Unión Musical Española Editores. Madrid-Bilbao- Barcelona- Valencia- Santander- Alicante- París. [ca.1920]</p> <p>Este ejemplar se encuentra en el Archivo de la Unión Musical Española en la S. G. A. E. B-1954. No se ha encontrado una posible primera edición de este libro impresa por Almagro.</p>
4) Autor:	<b>Bertini, Henri</b>
Título:	Estudios. Op. 29
Subtítulo:	Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por José Tragó Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid. Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5 .  
A. y C.<sup>a</sup> 8399  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 38 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp 2799/ 7  
Contenido: Veinticuatro estudios para piano.  
Observaciones: Reedición de Dotesio. Dos ejemplares pertenecientes a la  
Biblioteca particular de José Tragó<sup>743</sup>.  
Ejemplar 1. [190-]  
Ejemplar 2. [ca.1910]

- 5) Autor: Bertini, Henri  
Título: Estudios. Op. 100  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por José  
Tragó Profesor numerario por oposición de la Escuela  
Nacional de Música y Declamación.
- Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
A. y C.<sup>a</sup> 8398.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 34 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp 2799/ 9  
Contenido: Veinticinco estudios para piano.  
Observaciones: Reedición por Dotesio [ca.1901]  
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de  
Madrid. 1/ 12053  
Biblioteca Nacional. Mp 3153/17  
Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid  
Reedición por Dotesio. [ca.1905] ejemplar perteneciente a  
la Biblioteca particular de Tragó<sup>744</sup>.

<sup>743</sup> Ejemplar propiedad de M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó.

<sup>744</sup> Ejemplar propiedad de M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó.

Reedición de Unión Musical Española Editores. Bilbao-Madrid- Barcelona-Valencia-Santander-Alicante. [ca. 1920]  
Archivo de la Unión Musical Española en la S. G. A. E.  
B-2734.

- 6) Autor: Clementi, Muzio  
Título: Gradus ad Parnassum. Primer libro.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación.
- Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha: A. y C.<sup>a</sup> 8628.  
Fecha de edición: [1899]  
Datos físicos: 69 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Dos ejemplares:  
a) Mp 2799/ 3  
b) Ejemplar encuadernado con otras dos obras de la Escuela de Piano. Czerny. Op. 229 y Bach. Fugas .Primer libro. M 4503
- Contenido: Estudio I. Para la independencia de los dedos.  
Estudio II. Para igualar la fuerza de los dedos en la mano derecha.  
Estudio II. Bis. (Otra variante)  
Estudio III. Para igualar la fuerza de los dedos en la mano izquierda.  
Estudio III. Bis. (Otra variante)  
Estudio IV. Para la independencia de los dedos.  
Estudio V. Para la igualdad del 4º y 5º dedo de la mano derecha.  
Estudio VI. Para igualar la fuerza de los dedos en las dos manos.  
Estudio VII. Para igualar la fuerza de los dedos 4º y 5º.

Estudio VIII. Para la igualdad de los dedos en combinaciones de arpeggios.

Estudio IX. Para igualar la fuerza de los dedos de ambas manos en distintos pasos de mecanismo, combinados con notas tenidas.

Estudio X. Para la precisión de ataque en acordes para la mano derecha.

Estudio XI. Para la soltura y flexibilidad de articulación de la muñeca y antebrazo en las octavas arpegiadas.

Estudio XII. Para la igualdad y precisión en los pasos de mecanismo En 3<sup>as</sup>., y 6<sup>as</sup>., cromáticas en 3<sup>as</sup>., notas tenidas tc.

Observaciones:	Reimpresión por Dotesio. [ca. 1901] Biblioteca Nacional Mp 2800/3 Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid ML 421 Ejemplar de la biblioteca particular de José Tragó <sup>745</sup> .
7) Autor:	Clementi, Muzio
Título:	Gradus ad Parnassum. Vol II.
Subtítulo:	Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición del Conservatorio de Música y Declamación.
Documento:	Música impresa.
Lugar de impresión:	Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio. Editorial de Música. Carrera de San Jerónimo, 34 y Preciados, 5, Madrid, Bilbao: Doña María Muñoz, 8, Santander: Wad-Ras, 7, Barcelona: Puerta del Ángel, 1 y 3. No tiene número de plancha.
Fecha de impresión:	[ca.1901]
Datos físicos:	65 p.
Localización:	Archivo de la Unión Musical Española S.G.A.E. C-6073
Contenido:	Estudio I. Notas tenidas.

<sup>745</sup> Ejemplar propiedad de M.<sup>a</sup> Asunción Tragó Rodríguez, hija de José Tragó.

Estudio II. Notas repetidas.  
Estudio III. Para el ligado y sustitución de dedos.  
Estudio IV. Para la unidad de ritmo y la fuerza del 4.º y 5.º dedo.  
Estudio V. Para la igualdad de los dedos.  
Estudio VI. Para la igualdad de los dedos extremos en ritmo de tresillos.  
Estudio VII. Trino interrumpido.  
Estudio VII. Bis. (Otra versión).  
Estudio VIII. Para el ligado e igualdad en ambas manos.  
Estudio IX. Para la mano izquierda.  
Estudio X. Para el ligado y notas tenidas.  
Estudio XI. Diversas dificultades de ejecución en ambas manos  
Estudio XII. Distancias y saltos en ambas manos.

Observaciones:

Otros ejemplares:  
Reedición de Dotesio [1906]  
Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. B 552. N.º de plancha 41132 .  
Ejemplar de la biblioteca particular de M<sup>a</sup> Álvarez Somohano<sup>746</sup>.  
Reimpresión de Unión Musical Española. [ca.1920]  
Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. No tiene número de plancha. Lleva en la contraportada los métodos de piano revisados por Tragó ordenados en seis cursos. HL 323 (7)

8) Autor: Clemeti, Muzio  
Título: Seis sonatinas. Op. 36.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

---

<sup>746</sup> Ejemplar perteneciente a la biblioteca particular de Ramón Sobrino Sánchez.

Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha A. 8402. C.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 36 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp.2799/ 1  
Observaciones: Otros ejemplares:  
Reimpresión de Casa Dotesio. [ca. 1905]  
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1/ 12053. Encuadernada junto con los Estudios de Bertini Op. 100 revisados por Tragó.

9) Autor: Cramer, Johann Baptist  
Título: Estudios. Primer libro.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha. A. y C. 8403.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 54 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp. 2799/ 2  
Contenido: XXI estudios para piano. El número XVII está repetido, mostrando dos variantes del mismo estudio.  
Observaciones: Otro ejemplar de la misma edición se encuentra en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. B 462.

10) Autor: Czerny, Carl  
Título: Estudios. Op. 299. Primer Cuaderno.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música.



Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha: A y C. 8405.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 23 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp. 2799/ 5  
Contenido: 10 estudios para piano. Numerados del 1 al 10.  
Observaciones: Ejemplar de la biblioteca particular de M<sup>a</sup> Álvarez Somohano<sup>747</sup>. Se trata probablemente de una reimpresión realizada por Dotesio [19--] y distribuida por U.M.E

11) Autor: **Czerny, Carl**  
Título: Estudios. Op. 299. Segundo Cuaderno.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música.

Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha A y C. 8406.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 33 p. En las páginas hay otra numeración paralela que continua la del primer cuaderno del Op. 229; comienza en la p. 24.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp. 2799/ 4  
Contenido: 10 estudios para piano, numerados del 11 al 20.  
El número 16 se muestra repetido ofreciendo dos variantes diferentes.  
Observaciones: Reedición de Casa Dotesio. [ca.1910]. Biblioteca Nacional. M 4503. Encuadernada en el mismo volumen que las siguientes ediciones revisadas por Tragó.  
A) Clementi. Gradus ad Parnassum. Primer libro.  
B) Bach. Fugas. Primer libro.

---

<sup>747</sup> Ejemplar actualmente perteneciente a la biblioteca particular de Ramón Sobrino Sánchez

12) Autor: **Czerny, Carl**  
Título: Estudios. Op. 636. Primer Cuaderno.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música.  
Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha. A y C.ª 8401.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 25 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp 2799/ 6  
Contenido: 12 estudios para piano.  
Observaciones: Reimpresión por Casa Dotesio. [ca. 1901]  
Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de La Coruña. M – 624/ 6

13) Autor: **Czerny, Carl**  
Título: Estudios. Op. 636. Segundo Cuaderno.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música.  
Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha. A y C.ª 8401.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 22 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp 2799/ 14  
Contenido: 12 estudios para piano, numerados del 13 al 24.  
Observaciones: La numeración comienza en la página 26, pues este volumen es la continuación del primer cuaderno de estudios op. 636 de Czerny.

14) Autor: Dussek, Jan Ladislav

Título: Seis Sonatinas. Op. 20.  
Subtítulo: Escuela de Piano. Ordenada, digitada y anotada por J. Tragó. Profesor numerario por oposición de la Escuela Nacional de Música.  
Documento: Música impresa.  
Lugar de impresión: Madrid: Almagro y Compañía Editores. 5, Preciados, 5.  
N.º de plancha: A. y C.<sup>a</sup> 8400.  
Fecha de impresión: [1898]  
Datos físicos: 39 p.  
Localización: Biblioteca Nacional. Mp. 2799/ 11.

## APÉNDICE II. ESCRITOS DE TRAGÓ

### 2.1. Artículos

Artículo publicado en la “Revista de España”, año XX, nº 456, tomo CXV, cuaderno 3º, 10 de abril de 1887, Madrid, redacción y administración, General Castaños, 9, bajo derecha, pp. 429-445

#### EL PIANO

Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento<sup>748</sup>.

I

#### Descripción del piano

Cuando se examina un piano, sintetizando la impresión que en conjunto nos produce, parece un arpa aplicada a una tabla armónica.

Tomad las cuerdas, ponedlas en tensión sobre una tabla de pino para aumentar su sonoridad, percutidlas con un martillo pequeño, y tendréis un piano. Sin embargo, esta sencillísima definición, ¡Cuánto dista de expresar la complicación del instrumento!

Estudiémoslo con alguna detención; figurémonos que estamos examinando un piano de cola, y para describirle brevemente podremos decir que se compone, en primer término, de una gran caja, cuya forma es ocioso describir, compuesta de una armadura o esqueleto, construido con fuertes barrotes de roble perfectamente ensamblados entre sí. Aunque esta caja o esqueleto tiene por sí misma grandísima fuerza, es indispensable explicar materiales más resistentes para contrarrestar la fuerza de tensión de las cuerdas, que se calcula equivalente a la de diez y seis caballos, o sean 20000 kilogramos próximamente.

Por eso la parte curva de la caja está reforzada con una gran barra de hierro, y por otras de dos o tres centímetros de altura y más de uno de espesor, fijas por sus extremos en los de la caja y que sirven como de arcos o botareles.

Después de la caja, una de las partes más importantes del piano, quizá la principal y la que constituye, si se me permite la palabra, el alma del instrumento, es la tabla armónica. Plana por su cara superior y reforzada con barras por la inferior, la tabla de armonía o el secreto, como la llaman nuestros fabricantes, debe reunir dos cualidades: ser fuerte, porque soporta en parte el tiro de las cuerdas; y muy ligera, porque su misión es propagar el sonido.

El arpa del piano está compuesta por las cuerdas, que se fijan por un extremo en el clavijero, y por el otro en la barra inferior.

El clavijero requiere también cuidados especialísimos en su construcción, de la cual depende que un piano conserve su afinación o, por lo menos, que tarde en perderla el mayor tiempo posible.

---

<sup>748</sup> De la Memoria presentada para las oposiciones a la clase de piano de la Escuela Nacional de Música.

A este fin se construye esta parte del piano con maderas de dos o tres clases, (generalmente plátano, haya o roble), superpuestas, y cuidando de que sus fibras sigan direcciones encontradas, para neutralizar el efecto de las variaciones higrométricas y termométricas. Muchos fabricantes revisten el clavijero de una plancha de hierro; pero, en realidad, las clavijas sólo están sujetas en la madera.

Sabido es que, de dos cuerdas sometidas a igual tensión, da sonidos más agudos la más corta, y en tal proporción que, siendo una doble exactamente de la otra, los sonidos de ambas se diferencian en una octava. Aunque esta desigualdad, en cuanto a la longitud, basta teóricamente para la construcción del arpa, como el número de vibraciones aumenta con la tensión a que se someten las cuerdas, y disminuye según aumenta su grueso, ha sido necesario combinar estas propiedades, de cuya combinación resultan las diferencias de diámetros y de longitudes que se observan en las cuerdas del piano.

Además de emplearse hoy cuerdas de acero o de hierro cementado, en vez de las de hierro que antes se usaban, y a las cuales fue preciso renunciar por su excesiva fragilidad, se ponen tres cuerdas para cada nota, excepto para las más agudas, con objeto de aumentar la sonoridad y evitar también que la rotura de una cuerda interrumpa el sonido de la nota correspondiente.

Compuesto el aparato sonoro del arpa, de la tabla armónica y de la caja, se necesita un motor, un plectro, un agente que, por decirlo así, ponga en movimiento las sonoridades que se han acumulado en él. A primera vista aparece fácil conseguirlo, y nuestra imaginación concibe desde luego la idea de un teclado, cada una de cuyas teclas lleve en su extremidad un martillo que corresponda a cada cuerda y, al herirla, arranque un sonido; pero no basta que las cuerdas entren en vibración, sino que se necesita además prolongar, detener y modificar estas vibraciones.

Si el macillo que hiere la cuerda quedase en contacto con ella, interrumpiría las vibraciones; si rebotase después de percutirla, produciría otras nuevas; y si no se detuviesen una vez producido el sonido, éste se prolongaría demasiado.

Todo esto se remedia con lo que se llama la máquina del piano, la cual se compone de las teclas, el escape, la barra de los macillos, los macillos, compuestos a su vez de la nuez, el mango y la cabeza, y de la barra de descanso, donde los macillos se apoyan después de percutida la cuerda.

Para que funcione esta máquina, el dedo comprime la tecla, y ésta, como palanca de primer género, se eleva por el extremo opuesto, el cual eleva a su vez el escape; éste levanta la nuez, y con ella todo el macillo, hasta chocar con la cuerda; pero como apenas llega el escape a cierta altura, tropieza con la parada, que le obliga a separarse de la nuez; el macillo, que ya no está sostenido, cae sobre la barra de descanso, que le impide rebotar.

Para evitar la confusión de sonidos que resultaría de dejar que las cuerdas continuasen vibrando después de percutidas, se emplean los apagadores, que, como su nombre indica, tienen la misión de detener las vibraciones cuando las teclas dejan de comprimirse.

Se llaman apagadores unos pedacitos de madera revestidos de fieltro que se ven encima o debajo de las cuerdas (pues de las dos maneras se los coloca), los cuales corresponden,

por medio de uno o dos alambres, con las teclas de un teclado pequeño situado en el fondo de la máquina. Cada una de estas teclas corresponde con la una del teclado exterior, de modo que, cuando las de éste se comprimen, elevan o deprimen las interiores, y con ellas los apagadores, separándolos de las cuerdas según la disposición en que están colocados, y permitiéndoles su vibración, puesto que en el momento de herirlas el macillo no están en contacto con el fieltro de los apagadores. Pero tan pronto como el dedo del ejecutante abandona la tecla, ésta deja de comprimir la interior, y el apagador se pone de nuevo en contacto con la cuerda.

Descubierto el sistema de los apagadores, surgió naturalmente la idea de los pedales, que sirven para modificar y ampliar el sonido. Innecesario es decir que los pedales son dos palancas situadas debajo del piano y movidas con los pies, que hacen subir unas barras o varillas de hierro que atraviesan el instrumento en toda su altura y vienen a fijarse: la de la derecha, o sea la del pedal fuerte, en el teclado interior o de los apagadores; y la de la izquierda, por otro nombre pedal celeste, en la base de la máquina. Por eso, cuando se comprime el pedal derecho, se pone en movimiento el teclado oculto, quedan todos los apagadores separados de las cuerdas y, por lo tanto, se sostiene el sonido de éstas; y cuando se pisa el pedal izquierdo, la varilla que comunica con la máquina la hace deslizar ligeramente de izquierda a derecha y, como los macillos sólo hieren entonces una o dos de las tres cuerdas de cada nota, se producen sonidos menos intensos.

Después de lo indicado de los pianos en general y de los de cola en particular, poco necesitamos decir de los pianos verticales o, mejor dicho, de los que tienen sus cuerdas colocadas en plano vertical.

Los pianos verticales, inventados con la idea de tener un instrumento que ocupe poco espacio, se hicieron al principio, y aún los hacen algunos fabricantes, con cuerdas colocadas verticalmente. Este sistema tiene el inconveniente de ser poco favorable a las vibraciones, puesto que la experiencia dice que, cuanto más se acerca la posición de una cuerda a la horizontal, vibra con más facilidad. A fin de corregir este inconveniente en el mayor grado posible, se imaginó colocar las cuerdas en dirección oblicua.

Algunos fabricantes han ideado también, para aumentar esta oblicuidad y, por consiguiente, la longitud de las cuerdas, ponerlas cruzadas; pero este sistema tiene el gran inconveniente de originar resonancias y confusiones de sonidos, por la influencia de la vibración de unas cuerdas sobre otras.

Los pianos verticales tienen un barraje o armadura de pino o de roble colocado en una dirección oblicua para contrarrestar el tiro, oblicuo también, de las cuerdas.

Como el piano de cola, el vertical de cuerdas oblicuas o verticales se compone, además del barraje, del clavijero y barra inferior de las cuerdas, del teclado y de la máquina.

Para este piano se hacen dos clases de máquinas: primera, las llamadas de *bayoneta*, por la forma que tiene el mango de los apagadores, que es la que generalmente adoptan los alemanes; y segunda, la máquina llamada de *láminas*, en razón igualmente al vástago de los apagadores, que se asemeja algo a la hoja de un cuchillo.

Este sistema, que es el más usado, se prefiere al otro, porque da a los macillos mayor fuerza.

En esta clase de máquinas los apagadores están encima de los macillos, y, por el contrario, en los de bayoneta están debajo.

La principal diferencia entre las máquinas de los pianos de cola y las de los verticales, consiste en que en éstos los macillos, como percuten las cuerdas de delante a atrás, para retirarse necesitan resortes, cuya resistencia hay que vencer por la presión del teclado.

El pedal fuerte obra del mismo modo en los unos que en los otros, es decir, haciendo separar un poco todos los apagadores, para que las cuerdas vibren en completa libertad; pero el pedal celeste varía por completo.

El que generalmente se emplea, y que se llama sistema transpositor, consiste en obligar a los macillos a que hagan un ligero movimiento lateral, para que hieran las dos cuerdas en vez de tres. Esto tiene el inconveniente de fatigar las articulaciones de los macillos, los cuales, al cabo de cierto tiempo, pierden su dirección. El otro procedimiento, que es debido a Erard, consiste en una serie de láminas o lengüetas de fieltro que, por la presión del pedal, vienen a interponerse entre las cuerdas y macillos, constituyendo una especie de sordina que da sonidos velados. En este sistema, los macillos no se mueven ni dislocan y, además, se desgastan con igualdad los fieltros que los revisten.

Cuando el artista ha estudiado bien los recursos de este pedal, llega a producir sonoridades variadísimas, que dan nuevos encantos al instrumento. Dícese que apaga demasiado el sonido; pero haciendo obrar muy ligeramente las lengüetas, se obtendrá con facilidad el efecto deseado.

Además de estos sistemas se emplean otros, en los que no nos detenemos porque su uso es muy limitado.

Algunas palabras pudieran decirse de los pianos de mesa, tan en boga al principio del siglo actual; pero como han caído completamente en desuso en Europa, y nada tendríamos que añadir a la descripción hecha del piano, creemos innecesario detenernos en este punto.

#### HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PIANO HASTA EL DÍA.

Para trazar una historia de la construcción del piano, debe hacerse un rapidísimo estudio de lo que pudiera llamarse su genealogía; es decir, de los instrumentos que le precedieron, sin la existencia de los cuales no se concibe su aparición.

Al buscar su origen, es preciso remontarse hasta la Edad Media y llegar a los instrumentos policordios con teclado, dejando de ocuparse, a pesar de ser interesantes, en los que dieron origen a éstos, tales como los llamados *ganon* y *psantir* de los árabes, y el *psalterio*, la *cítola*, la *rota*, el *harpsicordio*, etc., de los pueblos latinos de la Edad Media, instrumentos policordios que se tocaban con los dedos o con plectros, los cuales debieron sugerir la idea de la aplicación de las teclas.

Discordes andan los historiadores acerca de la época en que el teclado se introdujo en la construcción de los instrumentos policordios. Opinan los unos que hasta el siglo XVI no se encuentran vestigios de instrumentos de cuerda con teclado. Fetis los cree más antiguos y hace remontar la invención del clavicordio por los italianos a los comienzos

del siglo XIV; y el doctor Rimbault, en su historia del piano, emite la opinión de que, habiéndose aplicado el teclado a los órganos a fines del siglo XI, debió adoptarse poco después para la construcción de los instrumentos de cuerdas. Sea cual fuere la época, creemos más fundado el razonamiento del doctor inglés.

Entre los instrumentos que constituyen la verdadera ascendencia del piano, mencionaremos, como los principales, el *clavicordio*, la *virginal*, la *espineta*, y el *clave* o *clavicémbalo* de los italianos.

El *clavicordio*, primera derivación de los *psalterios*, *ganos*, *rotas*, etcétera, estaba formado por una caja cuadrilátera con cuerdas, al principio de tripa, luego metálicas, colocadas horizontalmente, pero perpendiculares a la dirección del teclado, que se ponían en vibración por el choque de unas láminas de cobre fijas en el extremo interior de cada tecla.

En los siglos XV y XVI eran pequeños, y no pasaban de 38 notas.

El fondo de la caja constituía su tabla armónica, y en él se fijaban varios puentes o caballetes que, elevándose hasta quedar en contacto con las cuerdas, las dividían en dos o tres secciones de diferentes longitudes. De este modo, una misma cuerda producía dos o tres sonidos distintos, cada uno de los cuales correspondía a una tecla diferente.

Esto exigía que las láminas o pedazos de cobre que arrancaban de las teclas tuvieran torceduras e inflexiones, para poder herir las cuerdas en las diferentes secciones o segmentos en que estaban divididas.

Disposición tan irracional y tan impropia para dar fijeza y precisión a los sonidos, no tuvo más objeto que disminuir las dimensiones del instrumento, reduciéndole a una caja ligera y portátil.

Andando los tiempos se aumentó el número de notas, llegando a hacerse clavicordios de cinta octavas; y aunque el sistema absurdo de los caballetes se simplificó y perfeccionó, y tuvo muchos partidarios hasta principios del presente siglo, especialmente en Alemania, hubo que renunciar a él y emplear una cuerda para cada nota, dándole diferentes formas, pero conservando siempre la disposición horizontal de las cuerdas y su dirección perpendicular al teclado.

Aunque los clavicordios eran instrumentos de poca sonoridad y sus sonidos algo agudos, no dejaban de producir efectos agradables, lo cual les valió que aquellos tiempos se extendiese y propagase su uso, como lo prueban los numerosos escritos y poesías en que se cita el clavicordio y que sería prolijo enumerar.

Sin embargo, por lo curiosos, mencionaremos algunos. Por ejemplo, en las cuentas de los gastos particulares de Isabel de York, esposa de Enrique VII de Inglaterra, se lee una partida que dice: “Dado a Hugo Dénis por haber regalado a la Reina un *clavicordio*, cuatro libras”. – En una relación de las fiestas dadas en honor de Catalina de España, en Westminster, se dice que doce señoras tocaron *clavicordios*, *cémbalos* y otros instrumentos.



La gran boga del clavicordio, sobre todo en Alemania, se comprende por el uso que de él hacía *Sebastián Bach*, quien lo considera como el instrumento más a propósito para el estudio de la música *di cámara*. Su hijo Carlos Manuel Bach, según el Doctor Burney, tocaba con predilección un clavicordio de Silbermann, y hasta el mismo Mozart escribía a su padre que siempre llevaba en su equipaje un clavicordio pequeño. Por último, quien haya visitado el Museo del Conservatorio de París, habría visto el clavicordio que usó Gretry.

Más tarde se perfeccionaron estos instrumentos, sustituyendo las laminillas de cobre que percutían las cuerdas por unos pedazos de pluma de cuervo colocados en las teclas, con lo cual se obtenía una vibración análoga a la que se producía en otros instrumentos con los plectros de pluma.

Con esta innovación aparecen dos instrumentos, llamados *virginal* y *espineta*, que también fueron muy usados.

La virginal se llamó así porque, según Kastner, se tocaba en los castillos para acompañar a las jóvenes que entonaban cantos a la Virgen; y la espineta tomó este nombre porque los pedazos de pluma estaban cortados en forma de espina.

La virginal, clavicordio perfeccionado, era rectangular, tenía cuerdas de diferentes longitudes, una para cada nota, generalmente de acero, algunas veces de cobre, y hasta se ponían de plata y de seda para las notas agudas.

Según Playford, editor de una colección de piezas para este instrumento, la antigua virginal tenía cuarenta y ocho notas, comprendidos los semitonos; cuyo número se aumentó más tarde, tanto en las notas graves como en las agudas, adelanto ya notable y precursor de la extensión de los actuales pianos.

Martín Agrícola, en su *Música instrumental* (año 1529), cita la virginal; pero ya en el siglo XV era muy usada en Inglaterra, según se deduce de las correspondencias de varios venecianos célebres, entre ellos Sagudino, Secretario de Embajada en Londres, y muy hábil en la virginal, el cual elogia la destreza que en este instrumento demostraba Enrique VIII.

Otro tanto dice de él Pascualigo, Embajador extraordinario en Londres de la República del Adriático, quien enumera entre los conocimientos de dicho Monarca su habilidad para tocar el *Luth* y la *virginal*.

La espineta, tan antigua como la virginal, era de forma casi triangular; parecía un arpa colocada horizontalmente sobre una tabla armónica. Su origen debe ser anterior al siglo XVI.

Scalígero, en su *Poética*, publicada en 1561, decía lo siguiente: “Se han añadido a los plectros puntas de pluma de cuervo, que sacan de las cuerdas de bronce una armonía más dulce. En mi infancia se llamaba *clavycimbalum*; pero hoy ha tomado el nombre de espineta, porque las puntas de pluma parecen espinas”.

La virginal y la espineta se usaban indistintamente y estaban muy en boga; pero sus sonidos eran poco intensos, lo cual dio origen al *harpsicordio*, que no era otra cosa que

una complicación de la virginal o de la espineta, según era de forma de arpa o cuadrangular. Esto lo confirma Vicentino Galileo en su *Diálogo*, diciendo que el *harpsicordio* era un arpa acostada, a la que se había adaptado el sistema de la espineta.

En el siglo XVII se perfeccionó mucho la construcción de estos instrumentos, citándose como los fabricantes de espinetas de más nombre la familia de los Ruckers, de Amberes, los Hitchcock y Hayvard, proveedores de la Reina Ana de Inglaterra, y a José Boudin.

De ellos se conservan preciosos ejemplares coleccionados en diferentes Museos, entre los cuales merecen citarse uno de Bondin, de 1723, que posee Rimbault; otro existente en el Museo de Cluni, preciosa espineta construida por Baffo, en Venecia, en 1570, y varios de la época de Francisco I y Luis XIII, que pueden verse en el Conservatorio de París.

Después de la virginal y la espineta, diremos breves palabras del instrumento que fue el inmediato y verdadero antecesor del piano, y al que realmente debió éste su origen, por las numerosas e importantes mejoras que se fueron introduciendo en él durante los siglos XVII y XVIII: *el clave*. Llamáronle los franceses *clavecin*; *cémbalo* o *clavicémbalo* los italianos, *harpsicord* los ingleses y *flügel* los alemanes, por su semejanza con el ala. Este instrumento no era más que una espineta de mayores dimensiones, con forma casi igual a la de los modernos pianos de cola.

Desde el principio se emplearon dos cuerdas unísonas para cada nota de las 45 de que constaba, lo cual marca un progreso sobre los instrumentos descritos anteriormente, y un gran hacia el piano propiamente dicho. Solían tener dos sistemas de cuerdas diferentes en longitud, las más cortas afinadas una octava más alta, y dos teclados: uno para ambos sistemas, y el otro para cuando no quería usarse más que uno de ellos.

Hans Ruckers, a quien ya hemos citado, fue uno de los que más perfeccionaron los claves; muchos de los que construyó se conservan todavía. Haendel tenía uno de ellos que le servía para sus estudios; Broadwood posee uno notable del mismo origen, de 1651, y en el Instituto Británico se conserva otro que hizo célebre Salvador Rosa, por las figuras que pintó en su cubierta.

Rigoli, de Florencia, inventó en 1620 un clave vertical, tomando la idea del antiguo *clavicytherio*, precursor de los pianos verticales, que no se hicieron hasta dos siglos más tarde. Farini, constructor italiano también, reemplazó las cuerdas metálicas por cuerdas de tripa, que producían sonidos más dulces y pastosos. Silbermann introdujo en los claves grandes modificaciones, especialmente en el teclado, cuyo movimiento suavizó, y Taskin, conservador de los instrumentos del Rey de Francia, sustituyó, en 1768, los picos de pluma por trozos de madera vestidos de piel de búfalo.

Por último, citaré, como recuerdo, *el clave angélico*, *el clave de amor*, *el clave doble*, *el clave con arco*, y otros, cuyas diferencias procedían, en general, de las varias combinaciones en la longitud de las cuerdas y de las diversas materias empleadas para el ataque de las mismas, en vez de los picos de pluma.

El clave fue durante los siglos XVII y XVIII el soberano de los instrumentos de su clase; se le consideró como el *summum* de la perfección, y siempre llevará consigo, por más que el piano lo haya hecho desaparecer, el grato y respetuoso recuerdo de que los grandes maestros del siglo precedente escribieron para él muchas de las hermosas obras que hoy

nos deleitan cuando las oímos en nuestros modernos pianos. ¿Quién no echa de menos la suavidad de sonidos del clave, cuando oye los preludios de Bach y las tan delicadas como inspiradas sonatas del autor de *Don Juan*? Esto es tan cierto, que muchos prefieren para la ejecución de esta música los pianos verticales a los de cola, porque su sonido es menos voluminoso y más parecido al del clave, que era delgado, de poca duración y, por lo tanto, menos susceptible de expresión, defecto que suplían aquellos inmortales maestros acumulando en sus obras multitud de grupitos y adornos.

El clave era objeto constante de estudios y modificaciones, porque los fabricantes comprendían que los sonidos resultaban secos, débiles, y, sobre todo, nada susceptibles de prolongarse y matizarse, lo cual producía un efecto siempre monótono, a pesar de los registros y otras mejoras introducidas en el instrumento. El deseo de corregir esta falta condujo a la invención del piano, que en poco tiempo ocupó el lugar preferente que había tenido el clave, pero no sin sufrir al principio la crítica de rudos adversarios.

Respecto al inventor del piano están las opiniones muy divididas, siendo en realidad difícil asignar este título a ninguno de los constructores de clave que, buscando su perfección, idearon innovaciones que llevaban en sí el germen de nuestros pianos. Sin embargo, rindiendo el tributo merecido a los que en este camino tuvieron más fortuna, citaré los nombres de los tres que en la historia del piano tienen títulos para disputar su invención.

El primero, *Bartolomeo Cristófori*, constructor de claves del Gran Duque de Toscana, inventó el llamado clave de macillos (*Cémbalo a martelleti*), porque con ellos se sustituían las lengüetas de los claves anteriores. Establecido en Florencia a principios del siglo XVIII, publicó en 1711 la descripción de su nuevo invento con el título de *clavicémbalo col piano e forte*, en la cual se ve que había encontrado los dos principios fundamentales del piano, es decir, el escape de los macillos en cuanto percuten las cuerdas, y el apagador que detiene las vibraciones; pero, como la mayoría de los inventores, sufrió la oposición de sus contemporáneos y su descubrimiento quedó completamente olvidado. En la Exposición retrospectiva de 1878 se presentaron varias muestras de estos primeros ensayos, y entre ellas un piano de Cristófori, construido en 1724 para el soberano de Toscana.

La posteridad ha vengado el olvido de su nombre, aceptando para el instrumento la denominación de *Piano-forte*, que él le dio, celebrando los florentinos con gran pompa su centenario en 1876 y colocando en el claustro de la Santa Croce una lápida conmemorativa dedicada a “Cristofori, inventor del Piano-forte”, en la que se ve, entre otras alegorías, una mano que sostiene el macillo de su invención encima de las siete notas de la escala.

Pocos años más tarde, en 1716, un francés, llamado *Marius*, presentó a la Academia Real de Ciencias cuatro instrumentos horizontales que llamaba *claves con macillos*, los cuales tenían, como en el sistema Cristófori, la ventaja sobre los claves comunes de poder resonar *piano* o *fuerte*, a voluntad del ejecutante.

Y, por último, Schraeter, residente en Dresde, concibió igualmente la idea del piano hacia el año 1717, e hizo ensayos que presentó al Elector de Sajonia en los modelos sin concluir, con la esperanza de que este Príncipe le auxiliara, facilitándole medios para llevarlo a cabo; pero sólo obtuvo promesas que jamás se realizaron. Agobiado por la miseria, y ávido al propio tiempo de llevar a cabo su pensamiento, solicitó de varias

personas protección, comunicándoles detalles de su invento; algunas de las cuales fueron tan poco escrupulosas, que le proporcionaron la triste sorpresa de ver que otros se atribuían la invención de lo que había constituido el sueño de su vida. Así se desprende de una carta de Scharaeter, publicada en 1763, encaminada a reivindicar los honores del descubrimiento.

Esta carta contiene dos dibujos, uno en el que los macillos se mueven alrededor de una especie de clavija y son empujados de abajo arriba contra las cuerdas por unos pilotos colocados en el extremo interior de las teclas, y otro en que los macillos estaban sobre las cuerdas, pero que el mismo inventor consideraba defectuoso.

Según las indicaciones que preceden, la idea de emplear macillos para percutir las cuerdas de los claves se concibió casi al mismo tiempo por tres fabricantes de países diferentes; pero es indudable que, por los datos conocidos, los honores de la prioridad corresponden a Cristofori.

A pesar de que Cristófori y Marius fueron anteriores a Schraeter en el invento del piano, los modelos de éste y el mecanismo que ideó fueron los adoptados al principio, sobre todo en Alemania, mientras que los de aquellos cayeron en el olvido, por la mala acogida que tuvieron en sus respectivos países.

Todo lo dicho del piano hasta aquí, interesante porque señala los albores de su aparición, no puede considerarse sino como un objeto de curiosidad histórica. La verdadera historia del piano no principia, en realidad, hasta Silbermann de Freiberg, en Sajonia, al que muchos han tenido por su inventor.

Este hombre, trabajador incansable, se dedicó desde joven al estudio concienzudo de todos los descubrimientos y adelantos realizados por sus antecesores; y conocedor tal vez de los ensayos de Schraeter, o acaso porque él mismo encontrara el principio de la invención del piano, es lo cierto que en 1745 estableció una fabricación regular de estos instrumentos y fue el primero que empezó a darlos a conocer.

Sometió sus primeros pianos al examen de Seb. Bach, quien, sin dejar de celebrar mucho la novedad del mecanismo, le hizo observar que los sonidos de las octavas altas resultaban muy débiles. La exactitud de la observación impresionó a Silbermann, quien, suspendiendo sus trabajos de fabricación, comenzó nuevos estudios y experimentos, hasta que pudo presentar al gran maestro un nuevo instrumento que obtuvo su completa aprobación. A Silbermann, muerto en 1753, sucedieron sus hijos. Uno de ellos, establecido en Strasburgo, fue el que más propagó los pianos, tanto en Alemania como en Francia.

Los pianos de Silbermann, provistos de macillos forrados de piel y de apagadores movidos a voluntad del ejecutante, tenían la forma de los claves, o sea la de pianos de cola, con las cuerdas colocadas horizontalmente y en la misma dirección que las teclas. Ningún fabricante pensaba entonces en la forma cuadrada, hasta que Friederici, discípulo de Silbermann y constructor de órganos en Gera, la adoptó en 1758. Friederici tuvo muchos imitadores, entre ellos a *Zumpe*, discípulo también de Silbermann, que fue a establecerse a Londres, donde fabricó y propagó muchos los pianos cuadrados.

El piano tuvo desde entonces mucha aceptación, sobre todo en Alemania e Inglaterra, donde se extendió rápidamente; pero en Francia su aparición no obtuvo buena acogida, lo cual no es de extrañar, porque el público acepta siempre con trabajo todas las innovaciones, y, sobre todo, porque la invención no era francesa. Así es que Voltaire, a quien no gustaban los sonidos del nuevo instrumento, decía, era una carta dirigida a Mad. Duffand en 1774, hablando del piano, que le parecía un instrumento de calderero, comparado con el clave. Y Balbastre, organista de Luis XVI, decía a Taskin, después de oírle tocar el primer piano que hubo en las Tullerías, que por más que se esforzara, nunca conseguiría que el nuevo instrumento destronase al majestuoso clave.

Si los pianos encontraron en Francia fría acogida, en Alemania e Inglaterra, después de pasar el primer entusiasmo que produjo su aparición, y a pesar de los recursos que al artista ofrecían sobre el clave, empezaron a ser también bastante combatidos, lo cual se debía a que los pequeños pianos de mesa que en aquella época se fabricaban tenían un sonido muy débil, comparados con los grandes claves. Para remediar este inconveniente, Américo Backers, en unión de Stodart y Broadwood, emprendió la tarea de aplicar el mecanismo de los pequeños pianos a instrumentos de mayores dimensiones.

Muchas dificultades encontraron en su empresa; pero al fin realizaron sus propósitos, fijando el mecanismo del gran *piano forte*. De estos tres constructores adquirió verdadera celebridad John Broadwood, a fines del siglo XVIII, por la excelencia de sus pianos de mesa, y fundó una casa, que existe todavía. Desde aquella época el sistema de los pianos se aplicó en todas partes a los claves. Así es que en el *Almanaque Dauphin*, de 1772, se lee lo siguiente: “El Sr. Delaine acaba de encontrar el medio de adaptar a toda clase de claves los pedales, con los que se aumentan y modifican los sonidos, desde el grado llamado *fortísimo* por los italianos, hasta el *pianísimo*”. Lo mismo se hace en otras publicaciones de aquel tiempo que pudiera citar, en las que se tributan muchos elogios al nuevo instrumento.

En este estado se encontraba la construcción del piano hacia el último tercio del siglo XVIII, cuando apareció en París, procedente de Strasburgo, un joven de gran inteligencia y de mucha capacidad para la mecánica, que sin ser el inventor del piano y encontrado ya descubiertos los principios en que se fundaba su mecanismo, supo sacar de ellos más partido que ningún otro hasta entonces, e hizo tanto para su perfección, que se le puede considerar como la figura que más se destaca entre todas las que tienen derecho a ocupar un puesto en la historia del piano.

Ya se comprenderá que nos referimos a Sebastián Erard, de cuya casa puede decirse, con Fetis, que es la historia viva del piano. Veinticinco años tenía Erard cuando construyó el primero que se hizo en Francia, el cual era pequeño, cuadrilátero, con cinco octavas, y dos cuerdas para cada nota.

Aunque Silbermann había principiado treinta años antes la fabricación de pianos, su uso se extendía poco, siendo preferido el clave, por las razones que ya hemos dicho. En Francia sólo tenían pianos como objeto de lujo algunos magnates, y aún el mismo Erard se dedicaba preferentemente a la construcción de claves; tanto, que algunos años después de haber construido el primer piano hizo, en unión de su hermano, para el gabinete de curiosidades de M. de la Blancherie, un clave mecánico de dos teclados, prodigio de habilidad, que llamó mucho la atención, valiéndose los mayores elogios y la protección de la Duquesa de Villeroy, quien le llevó a su casa para que en ella siguiera sus trabajos y

se dedicara al estudio de sus innovaciones. Pero su infatigable deseo de progresar, y su actividad sin límites, le movieron a construir en 1790 pianos de tres cuerdas, y en 1796 el primer piano de cola, al que dio cinco octavas y media de extensión.

En 1809, a instancias de Dusseck, que había censurado sus pianos porque no tenían la suavidad de teclado que los del Norte, estudió de nuevo la construcción, y le presentó uno cuyos detalles eran otros tantos rasgos de ingenio, y con el cual aquel artista causó entusiasmo y admiración en los conciertos que dio en el Odeón en 1809 y 1810.

Los adelantos realizados desde principios del siglo en la música en general, y en la del piano en particular, hicieron sentir la necesidad de pianos de mayor potencia sonora. Era preciso que siguieran la marcha de la instrumentación, y, por lo tanto, después de las mejoras introducidas en el mecanismo de las teclas, se pensó en aumentar el volumen del sonido. Para esto se necesitaban cuerdas más gruesas, lo cual exigía macillos más fuertes, caja más resistente y, en una palabra, variar todas las proporciones de las diferentes partes del instrumento.

Sebastián Érard, que no retrocedía ante ninguna dificultad, después de terminar su famosa arpa de doble movimiento, se dedicó a reformar el piano según las necesidades antedichas.

Aunque el problema era difícil, Érard lo resolvió con su fecundo ingenio, y en 1825 pidió en Londres privilegio para su piano de escape doble y barraje metálico, que permitió dar a las cuerdas una fuerza que sin este auxiliar no hubiera podido obtenerse.

Este piano, con pocas modificaciones más introducidas por su sucesor y sobrino Pedro Érard, es el mismo que hoy fabrica esa importante casa, y que ha llegado a ser, por la dulzura y volumen de sus sonidos, y por la suavidad de sus teclados, el instrumento más en boga. Por nuestra parte, diremos, uniendo nuestra humilde opinión en este punto a la de la generalidad de los grandes pianistas que hemos oído en el extranjero, que preferimos el piano de Érard a los de otros fabricantes.

Para terminar este punto, mencionaremos los pianos verticales cuya invención, que tanto ha contribuido a la propagación de este instrumento, se atribuye por unos a Roller, y Blanchet, y por otros a Érard, y que hace más de cincuenta años empezaron a construirse en sustitución de los cuadrados que se usaban anteriormente.

Al principio eran sumamente altos. Se llamaban pianos *armarios*, pianos *pirámide*; pianos *jirafa*, y sus cuerdas arrancaban del nivel del teclado hacia arriba; pero en 1827 Roller presentó pianos de muy poca altura, en los que la tabla armónica y las cuerdas ocupaban la base del instrumento.

Pudiéramos hablar de muchas fábricas importantes y enumerar millares de modificaciones, ideadas todas con el fin de aumentar la duración del sonido, pero esto exigiría mucho espacio.

Sólo mencionamos después de Érard, que sintetiza la historia del piano en Europa, a Steinway, de New-York. En ese pueblo americano, que en poco más de un siglo ha realizado todos los progresos del antiguo continente, era natural que no se descuidase la producción de los pianos. Así fue que, en las Exposiciones universales de 1862 y 1867,

los pianos Steinway llamaron extraordinariamente la atención por su solidez y resistencia, y aún más por el gran volumen de sus sonidos. En ellos se encuentran grandes mejoras, consistentes sobre todo en poderosos resonadores, que los hacen a propósito para tocarse en vastos locales.

De la construcción del piano en España, poco podemos decir. A principio de siglo, algunos alemanes e italianos vinieron a la península y establecieron pequeñas fábricas, que han llevado lánguida existencia por la competencia de las extranjeras.

En la actualidad hay varias en diversas capitales de provincia, como Barcelona, Sevilla, Valencia, etc., mereciendo especial mención la que en Madrid tienen los señores Montano, verdaderos constructores, y no armadores, como varios otros; fábrica que, por la inteligencia de sus dueños y el esmero que ponen en todos los detalles podría figurar dignamente al lado de las más importantes de Europa.

Después de haber referido brevemente la historia del piano, vamos a decir algunas palabras en defensa de un instrumento tan ridiculizado por algunos, y para cuyo descrédito se ha desperdiciado tanto ingenio, y que, sin embargo, hace mucho tiempo ha conquistado un puesto de preferencia en el arte musical, por sus excepcionales condiciones, llegando a ser en los tiempos presentes tan grandes su uso y su popularidad, que le vemos figurar hasta en las viviendas de las familias menos acomodadas.

Como para él pueden reducirse todas las obras musicales, ha servido el piano para difundir la afición a la música en general y el conocimiento de aquellas producciones de los grandes maestros que, sin su auxilio, serían patrimonio exclusivo de los pocos que poseen la suficiente ilustración musical para leer una partitura.

Base de acompañamiento, es tan indispensable al cantante como al solista; y en cuanto a los compositores, pocos serán los que no consulten en el piano sus melodías y busquen una y mil veces sus combinaciones armónicas antes de entregarlas al papel.

Se le moteja de seco y de ser un instrumento puramente mecánico; lo primero es, hasta cierto punto, exacto: sus sonidos no se prolongan tanto como en los instrumentos de cuerda; pero sus cualidades sonoras cada vez son más notables.

El piano es seco y parece puramente mecánico cuando lo tocan manos inhábiles; pero cuando se oye tocar a un verdadero pianista que conoce los secretos de la pulsación y de los pedales, y además hace oír alguna de las producciones de los maestros, y, por otra parte, se tienen presentes sus múltiples y utilísimas aplicaciones, no puede dudarse de que el piano es el rey de los instrumentos.

José Tragó.

*(Continuará).*

Continuación del artículo publicada en la "Revista de España", año XX, nº 457, tomo CXV, cuaderno 4º, 25 de abril de 1887, Madrid, redacción y administración, General Castaños, 9, bajo derecha, pp. 554-562

EL PIANO

Observaciones sobre su historia, sistemas de enseñanza y obras más notables compuestas para este instrumento<sup>749</sup>.

## II

### Sistemas de enseñanza.

Ofrece esta parte de nuestro trabajo no pequeñas dificultades; porque, en realidad, los maestros que han dejado en pos de sí una gran reputación, no nos han legado lo que científicamente se llama un sistema o procedimiento especial y propio de enseñanza; es decir, fundado en determinadas bases doctrinales que caractericen y diferencien entre sí los procedimientos de cada uno de los expresados maestros.

Aparte de esto, hay que tener en cuenta que la educación musical, como la de todas las artes, ni se puede ni se debe sujetar a reglas fijas que encajen a los moldes de un plan determinado, por ser muy distintas las aptitudes de los alumnos.

La primera misión del maestro es estudiar estas aptitudes, para sacar de ellas el mayor partido posible, de donde podría concluirse que el método empleado por el maestro debe variar para cada uno de los discípulos. Por lo tanto, en materia de enseñanza no hay más que dos caminos: el bueno y el malo; el que se adapta a las condiciones del alumno, y el que las desconoce. Con el primero se forman artistas, y con el segundo se esterilizan las mejores facultades.

Por otra parte, la reseña completa de los diversos sistemas de enseñanza exigiría hablar de cada maestro en particular, pues es sabido que cada maestro tiene su manera especial de dirigir a sus discípulos. Sólo diremos que, por lo general, debe desconfiarse de los que empleen los que hablan sin cesar de sus fórmulas especiales y de sus métodos particulares, porque casi siempre son los Dulcamara de la enseñanza.

Una diferencia puede admitirse en la enseñanza del piano, según sean los alumnos personas que lo estudien como recreo, o aspiren a llegar a ser verdaderos pianistas. Indudablemente, la manera de dirigir a los primeros será menos severa y más breve que la que se use con los segundos; pero, en mi opinión, sobre todo en el primer periodo de la enseñanza, debe emplearse con todos igual severidad en el uso de los buenos principios, porque hasta los que se dediquen al estudio por puro pasatiempo y propio deleite, conseguirán mayor suma de estos resultados si su educación está bien cimentada.

Sentado que el buen sistema de enseñanza es el que se acomoda a las diferentes condiciones de cada alumno, diremos que hay diversas escuelas entre los pianistas compositores, cuyas obras principales he de reseñar. Varias clasificaciones pueden hacerse de ellos: una, dividiéndolos en dos categorías, formada la primera de pianistas propiamente dichos, y la segunda de compositores pianistas, o más bien, de los que han escrito para el piano teniendo en cuenta las condiciones especiales del instrumento, su naturaleza, etc.; y otra de los que han escrito considerando al piano como intérprete popular de sus creaciones.

Entre los primeros merecen citarse Clementi, Cramer, Dusseck, Kalbrenner, Moscheles, etc., etc.; y entre los segundos Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, etc., etc. El piano, como hemos dicho, se presta a estas diferencias, porque siendo un instrumento

---

<sup>749</sup> Véase el número de la REVISTA de 10 de abril.



que tiene efectos peculiares, posee la cualidad de servir como de traductor de la música de orquesta. Este doble carácter separa por completo la música de piano de la escrita para otro cualquier instrumento.

La verdadera clasificación es, a nuestro juicio, la que divide a los autores en cuatro escuelas:

1ª Escuela ligada.

2ª Escuela brillante.

3ª Escuela de los grandes compositores pianistas, formada por Beethoven, Mozart, Mendelssohn, etc., grupo que no constituye en realidad una escuela de piano, pero que merece capítulo aparte por estar compuesto de verdaderas estrellas del arte;

Y 4ª Escuela moderna.

La escuela ligada, correcta, tranquila, de buen *doigté*, llamada de Clementi porque fue su verdadero jefe, tiene por representantes también a Cramer, Kalbrenner, Field y algunos más. El sistema de enseñanza basado en los principios establecidos por Clementi, es considerado hoy como el más perfecto, aunque se le tacha de poco brillante. Todos sabemos que tiene por base una buena posición de la mano, una ejecución ligada y un ataque de la nota tan enérgico como suave.

La música de Clementi, del patriarca del piano como se le llamaba, es doblemente útil por su corte clásico y severo, que contribuye a formar el buen gusto del discípulo, preparándole a recorrer horizontes más vastos, y por su *doigté* muy cuidado, al que se acostumbra, preservándole de contraer vicios que es importante evitar para adquirir una correcta ejecución.

Tan conveniente es esto, que los buenos profesores siempre hacen tocar a sus discípulos obras de aquel ilustre maestro. Entre ellas merecen citarse sus sonatas, sobre todo la obra 42, y su introducción al estudio del piano (*Gradus ad parnasum*), estudios difícilmente reemplazables por ningunos otros.

Pertenece a la misma escuela Cramer, pianista célebre por las muchas sonatas y conciertos para piano y por las diferentes series de estudios que escribió, los cuales figuran entre los textos clásicos de todos los conservatorios. Este eminente pianista, que tuvo un modo de decir tan correcto como reposado, lo cual le hizo célebre en los adagios y los andantes, contribuyó mucho a propagar la escuela de Clementi.

Kalbrenner, también de la escuela de Clementi y discípulo suyo, fue uno de sus mejores continuadores. Tuvo un brillantísimo mecanismo, y consiguió, por la gran igualdad de las dos manos, una ejecución y una sonoridad asombrosas. Entre sus obras figuran sonatas, rondós, caprichos, una gran polaca muy brillante y muchas variaciones sobre temas conocidos y en boga en su tiempo.

Otro discípulo de Clementi fue Field, cuyas obras musicales, sino tan grandiosas y elevadas como las que hemos citado, son agradables, elegantes y de buen gusto. Ha sido el creador de los nocturnos y precursor, por lo tanto, del inmortal Chopin. Como pianista, parece se distinguió por su brillante y acabada ejecución y por su manera admirable de interpretar las fugas de Bach y Haendel.

Por el temor de que nuestras palabras se juzguen alabanzas apasionadas de discípulo, nos detendremos un solo instante en Jorge Mathias, cuyos maestros fueron Kalbrenner y Chopin, y que representa dignamente entre los modernos la escuela de Clementi en su mayor pureza. Es también compositor distinguidísimo, y sus obras, como de verdadero pianista, muy adecuadas al instrumento. Entre ellas merecen citarse sus dos conciertos, las sonatas, estudios y otras muchas de menores proporciones.

En la escuela que hemos llamado brillante citaremos en primer término a Dusseck, pianista de asombrosa ejecución y de frasear elegante, a pesar de que el piano no había alcanzado en su época la perfección que hoy tiene. Fue un compositor distinguido que escribió bastantes sonatas y algunos conciertos muy notables, especialmente el 5º, y otras obras de menor importancia, como la llamada *Consolación*, que se ha hecho casi popular. En sus obras ya se ven los anuncios de la manera de escribir de los pianistas contemporáneos, pues empleó muchos pasajes de agilidad, terceras y acordes, que hacen su música más difícil de lo que generalmente se cree.

Figuran en esta escuela Hummel y Moscheles. Estos dos nombres marcan un gran progreso en el arte de tocar el piano, siendo notables los adelantos que en su época realizaron los pianistas y lo que se engrandeció la importancia del instrumento.

Hummel, correcto en el decir, flexible en el ataque de las notas y elegante en su fraseo, fue gran improvisador, en cuya especialidad tuvo en cierto modo la honra de ser rival de Beethoven. Escribió muchas obras, que se distinguen por su corte serio y clásico, lo cual es natural, habiendo estado sobre todo al principio de su carrera bajo la influencia de Mozart; y aunque no se encuentra en ellas la grandiosidad y poesía de otros compositores de la misma época, su música, siempre distinguida y de buen gusto, exige para su interpretación un mecanismo perfecto y un decir elegante. Merecen mención especial dos de sus grandes conciertos, algunas sonatas, sobre todo las en *la bemol* y en *fa sostenido*, una gran fantasía, una preciosa sonata a cuatro manos, etc. etc.

Moscheles fue notable pianista, y como maestro adquirió grandísima reputación. Sus obras son numerosas; sólo citaremos las sonatas, todas notables, y los estudios, tanto de estilo como característicos, excelentes para la enseñanza de los diferentes géneros musicales. Se usan con provecho todavía, especialmente para discípulos adelantados.

Otros compositores pudiéramos citar pertenecientes también a la escuela brillante, como Herz, y sobre todo Ries, que hizo más uso del pedal que sus predecesores, y escribió conciertos y sonatas que llevan un sello que le revelan como discípulo predilecto del gran Beethoven.

Enumerados los pianistas más notables de la escuela de Clementi y de la brillante, mencionaré, aunque realmente no constituye una verdadera escuela, el grupo de los grandes compositores pianistas que ha sido estrellas de primera magnitud en el arte, habiéndolo abarcado en todos sus aspectos. Entre ellos se destaca sobre todos la trinidad compuesta de Haydn, Mozart y Beethoven.

Las numerosas obras del primero no se pueden juzgar sin despojarse de las tendencias del arte moderno, sin olvidarse de lo que es la música de hoy y de los procedimientos y fórmulas que ahora preocupan al compositor; pero transportándose a la época en que vivió el inmortal fundador de la sinfonía, se ve que en su frase es siempre correcta y

dulce; y aunque sus armonías no tienen la riqueza que hay en las de sus sucesores, son siempre distinguidas y ajustadas a las reglas del más puro clasicismo.

Deben citarse, en particular para el pianista, las sonatas, fantasías, variaciones, etc., etc.

Mozart, hombre extraordinario y excepcional bajo todos aspectos, dotado de asombrosa organización artística, puede decirse que fue la personalidad más alta y digna de la celebridad que la posteridad le ha concedido. En su juventud fue, no sólo gran compositor, sino gran pianista. Sus obras, ni se pueden detallar ni analizar someramente; sería esto ridícula pretensión, sobre todo por nuestra parte. A Mozart, al genio universal del arte, no se le juzga, se le admira y venera.

Además de la mucha música que escribió de conjunto, de orquesta y para el teatro, dejó para el piano varios conciertos, 21 sonatas, algunas a cuatro manos, y numerosas piezas que deben ser familiares a todo pianista, pues son obras en que nunca se admira bastante la elegancia y variedad de las melodías, la ternura de los adagios y andantes y, sobre todo, la corrección del estilo.

Beethoven, sin dejar de seguir las huellas de sus antecesores, particularmente en sus primeros tiempos, engrandeció el arte con sus obras magistrales, en las que se ve el fuego de una vigorosa y potente fantasía.

Pianista, improvisador, compositor instrumental religioso, dramático, se elevó con sus obras a una altura desconocida hasta entonces.

¿Quién llevó, sino él, la sinfonía a esferas tan elevadas? ¿Quién llegó en su época a una instrumentación tan llena de timbres y sonoridades tan diversas? ¿Quién se puede comparar a él en el *scherzo*, género de composición tan flexible y elegante y delicado, del que puede decirse fue el inventor? ¿Qué son sus sonatas de piano, sino verdaderas sinfonías? Majestuoso y a veces melancólico en los andantes, juguetero en los *scherzos*, tempestuoso en los alegros, el genio inmortal de Beethoven se descubre con su pasión y desfallecimiento, su vehemencia y ternura en todas sus producciones.

Muchas son las que pueden recomendarse de este colosal artista, pero para los pianistas tienen grandísimo interés, además de los dúos, tríos y cuartetos, en que entra el piano, las sonatas para este instrumento, entre las que sobresalen la *do menor*, *la appassionata*, *la aurora* y otras varias de las treinta y cinco que escribió, y sus conciertos con orquesta, particularmente los tres últimos, de difícilísima interpretación y que exigen en el pianista excepcionales condiciones.

Weber, compositor dramático e instrumental, es el jefe de la escuela llamada romántica, en la cual brillaron también genios como los de Mendelssohn, Schubert, Schumann, etc. Fue Weber autor enérgico y apasionado, cuyas obras están sembradas de pensamientos notables y de la mayor distinción. De sus escritos para piano deben citarse las polcas, sonatas y, sobre todo, el magnífico concierto *Stück*, tan popular entre los pianistas.

Schubert, compositor inagotable de la escuela romántica, celeberrimo por sus inspiradas melodías, escribió también mucho para el piano, debiendo mencionarse su gran fantasía, ob. 15, notabilísima e inspirada; las sonatas, *Improntus*, *Momentos musicales*, y otras muchas.

Mendelssohn, autor fecundísimo que escribió célebres sinfonías, oratorios y oberturas, tiene en todas sus composiciones un tinte, ya melancólico y poético, ya apasionado y fogoso y siempre distinguido.

Su música, precursora, por la forma, de la moderna, está erizada de dificultades que no ocultan nunca la idea metódica. Merecen citarse para el piano los conciertos, fugas, caprichos, rondós, sonatas, etc. y muy especialmente las inimitables romanzas sin palabras, género de que fue inventor.

Schumann, compositor de grandísimo talento, cuya música, porco generalizada y comprendida todavía, está impregnada en esa *reverie* germánica, tan vaga como bella, y que revela un autor poeta por excelencia.

Su manera de tratar las melodías, sus ritmos y recursos armónicos, tan originales como nuevos y elegantes, hacen que tenga, aunque en corto número, grandes admiradores. Son dignas de citarse entre sus obras para piano; el gran concierto, las sonatas, el *Carnaval de Viena*, los arabescos, tocatas, *Escenas de niño*, siendo en general las más bellas las de cortas dimensiones, donde daba rienda suelta a su imaginación soñadora.

Breves serán las palabras que dediquemos a la escuela moderna, la cual se puede subdividir en tres grupos, a cuyo frente colocaremos tres importantes figuras: Liszt, Chopin y Thalberg.

El primero es tan conocido de todos, que poco ha de ocuparnos. Es, tal vez, el artista moderno que más ha enriquecido el mecanismo del piano, dotándole de pasajes y *doigtés* completamente nuevos, sacando de él sonoridades desconocidas y llevando la habilidad técnica a un punto que parece imposible superar.

Basta hojear su música para ver el partido que ha sabido sacar del instrumento. ¿Qué obra de Liszt deberé citar? Particularmente los grandes conciertos y las rapsodias. Además de haber sido pianista excepcional, hay que reconocer su especialidad en los *arreglos* o *transcripciones* para piano, en los que, conservando el carácter y bellezas de la composición, ha hecho maravillas pianísticas muy dignas de ser estudiadas.

De este gran artista derivanse Tausig, Has de Bulow, Sofia Menter, Rubinstein, etc.

El otro jefe de la escuela moderna que sigue a Liszt, es Chopin. Pianista inmenso, delicado, soñador y poeta por naturaleza y por sentimiento, artista compositor, constituye una individualidad absoluta, que hace difícilísimas sus obras, para cuya interpretación no se conserva una tradición fija, como la que se sigue en la de los clásicos. A Chopin le entiende cada cual a su manera; todos creen o creemos interpretarlo bien. Es general la creencia de que para decir sus obras se debe usar y aun abusar del *tempo rubato*, opinión de que no participamos. Para interpretar la música de Chopin se necesita una delicadeza de tacto extraordinaria; sus arabescos y filigranas exigen que los dedos no ataquen las notas, sino que aleteen, digámoslo así, suavemente sobre ellas. Liszt decía a su discípulo Tausig, mirando los árboles de su jardín: “¿Ves cómo la brisa agita las hojas?”. Pues ese es el *tempo rubato* de las obras de Chopin.

¿Cuál de sus obras merece citarse con preferencia? Ninguna; porque polacas y mazurcas, conciertos y walses, *improntus* y sonatas, todas son a cual más bellas y delicadas.

Pocos son los artistas que se consideran como sus continuadores; tales son Henselt, Schuloff, Fontana y Mathias.

También pueden mencionarse otros dos, cuyas obras tienen algún parentesco con las de Chopin, y que son muy recomendables. Gottschalk y Espadero, español por sus aficiones el primero, y por su naturaleza el segundo.

Por último, el tercer grupo de la escuela moderna está presidido por Thalberg. Término medio entre la fogosidad de Liszt y la dulzura de Chopin, pasa por ser el pianista de ejecución más pura y correcta de este siglo. Introdujo en su música muchos rasgos brillantes, arpegios, arabescos o pasos de agilidad que, unidos a los cantos, llenan todo el teclado. Compuso muchas romanzas, melodías y estudios, éstos de gran utilidad, y sobre todo, lo que le hizo más popular fue el escribir muchas fantasías sobre motivos de las óperas más en boga; pero este género, que cultivaron también Prudent, Ascher, Gorla y muchos otros, ha caído completamente en desuso.

Con lo dicho, y suprimiendo la enumeración que pudiéramos hacer de muchos pianistas contemporáneos, por temor de incurrir en omisiones involuntarias, damos por terminada la reseña de las obras más notables escritas para el piano.

**José Tragó.**

## 2.2. Escritos de carácter pedagógico

### A LOS PROFESORES Y ALUMNOS DE LA ENSEÑANZA DEL PIANO

Mi larga práctica de profesor me ha dado repetidas ocasiones de conocer la diversidad de criterios que existe en la interpretación de las figuras abreviadas de adorno. No siendo fácil que todos los profesores, y aún menos los alumnos, puedan tener presentes los preceptos que las verdaderas autoridades en este género, han sentado sobre dichas figuras, me ha parecido que podría ser de gran conveniencia para unificar esa diversidad de criterios en un sentido recto, preciso y acertado, condensar cuanto he podido encontrar de estos preceptos para contribuir en lo posible y en la medida de mis pequeñas fuerzas al esclarecimiento y buena ejecución de las citadas figuras. Dejar la interpretación de ellas al libre capricho de cada cual, sin que tengan regla alguna que les guíe, es descuidar una parte importante de la enseñanza cuando se trate de las obras maestras de los clásicos; y un pianista que no tenga criterio fijo en la interpretación de los mismos, nunca podrá ser reconocido como artista irreprochable. Me ha parecido, pues, de verdadera utilidad, sentar aquí estos principios y recomiendo a los profesores hagan fijar la atención de los alumnos en ellos con la detención necesaria para obtener una provechosa enseñanza.

Para el mayor acierto posible en este trabajo he consultado tratados de los autores, tanto antiguos como modernos, que gozan de más renombre y autoridad en la materia, entre los cuales citaré, de los primeros a Marpurg, Sebastián Bach, su hijo Manuel y Clementi, y de los segundos a Méreaux, Danhauser, Germer y Riemann, cuya competencia considero de una respetabilidad indudable. En ella fío y a ella remito a mis lectores.

J. Tragó.

### APOYATURAS

Las apoyaturas son largas o breves. Lo mismo unas que otras toman su valor de la nota siguiente.

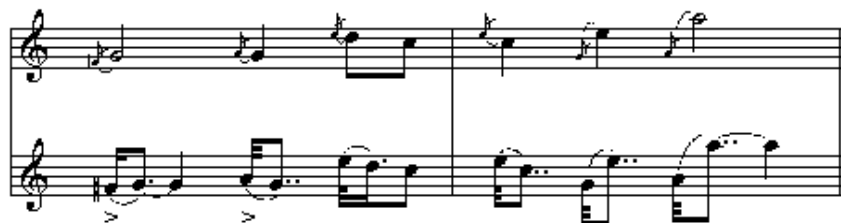
**(a) Apoyaturas largas.** – En general reciben el valor que representan.



En los compases ternarios, para evitar desequilibrios rítmicos, el buen sentido aconseja interpretarlas del modo siguiente:



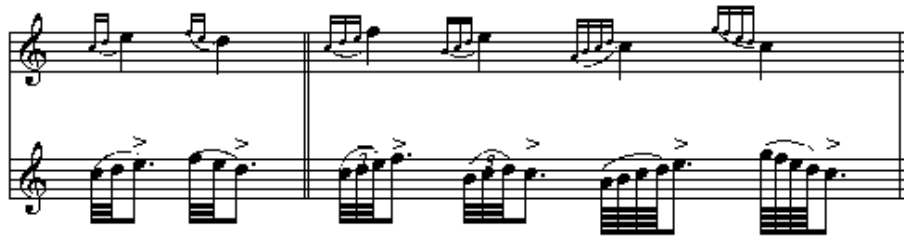
(b) **Apoyaturas breves**, llamadas también *mordentes*. Las hay de una nota en forma de apoyatura armónica y en forma de refuerzo melódico o de *portamento*.



El mordente de dos notas se presenta en forma de doble apoyatura o de refuerzo melódico.



También se presenta en la forma que los franceses llaman *flatté*, pudiendo extenderse a tres o más notas.



El *flatté* de dos notas se encuentra indicado a veces en las obras antiguas por este signo:



### DE LA TREMA

Este adorno, al que los franceses dan indistintamente el nombre de *pincé* y *brisé*, se forma por la sucesión de una nota esencial escrita, de su segunda superior o inferior (según el caso) y de la repetición de la primera nota.

Cuando la segunda ha de ser superior, se emplea este signo  $\approx$  y se ejecuta así:

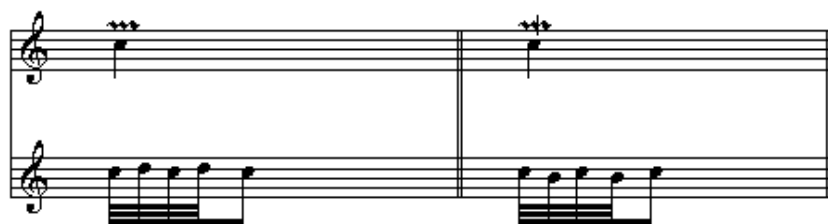


Cuando la segunda ha de ser inferior, se emplea el mismo signo atravesado de una línea.





Estas dos clases de *tremas* pueden ser dobles, lo cual se indica añadiendo un ángulo más al signo de abreviación y obedecen a las mismas reglas que las sencillas.



La ejecución de la *trema* debe ser siempre rápida.

En los tiempos antiguos, hasta Bach y sus hijos inclusive, la *trema* se interpretaba a veces empezando por la nota superior cuando el giro melódico y el buen gusto así lo exigían.



El signo de la *trema* doble y aún de la sencilla, podía también interpretarse como indicación de trino.

Cuando las apoyaturas, mordentes, *tremas*, etcétera, se hallan delante de un acorde, toman su valor, del mismo modo que se ha indicado anteriormente, de las notas siguientes que constituyen el giro melódico del que forman parte, ejecutándose el resto *a tiempo*, como si no hubiesen existido aquellas notas de adorno.

**TERMINACIONES o notas de complemento.**

Cuando algunas notas de adorno se hallan al final de un grupo o diseño melódico, deben tomar el valor de la nota precedente. A este género pertenecen también las notas breves de anticipación, de elisión y sus semejantes, que algunos autores indican ligándolas a la nota anterior y a veces separándolas intencionalmente de la nota que sigue:

**SCHUMANN.**

Escenas de niños  
Hoja de álbum

## DEL “GRUPETTO”

El *grupetto*, que los franceses llaman *doublé*, es una combinación de una nota principal con su nota superior e inferior. Esta combinación se hace de diversas maneras y para indicarla se emplea generalmente este signo T advirtiéndole que esta figura de adorno toma siempre su valor de la nota principal escrita.

- (a) Cuando el signo se coloca encima de la nota principal, el *grupetto* se compone de tres notas: la superior, la principal y la inferior volviendo a la nota principal escrita.



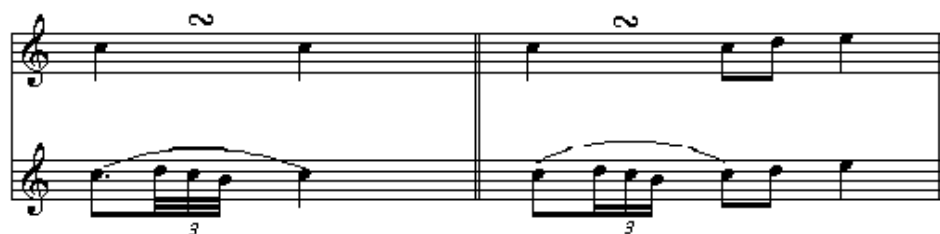
- (b) Si el signo estuviese colocado encima de una *nota de paso* en un pasaje descendente, la primera nota del *grupetto* se liga a la anterior.



Cuando el signo se coloca después de la nota principal, el *grupetto* se compone de cuatro notas; la superior e inferior, combinadas con la nota principal, que se intercala después de cada una de las otras. En este caso debe ejecutarse como una terminación de giro melódico y su valor se tomará de la nota principal que precede, aunque solamente al fin de dicha nota y no al principio. La duración de estos *grupettos* puede diferir según sea el valor, más o menos grande, de la nota principal escrita, y el movimiento que corresponda al trozo que se ejecuta. El carácter de este género de *grupetto* es casi siempre *cantable* y *expresivo*, debiendo su ejecución ser *tranquila* y *serena*.



A veces este signo se coloca incorrectamente entre dos notas repetidas, obligando a hacer el *grupetto* de tres notas cuyo efecto solamente resulta aparente puesto que la segunda nota repetida hace las veces de nota final del grupo.

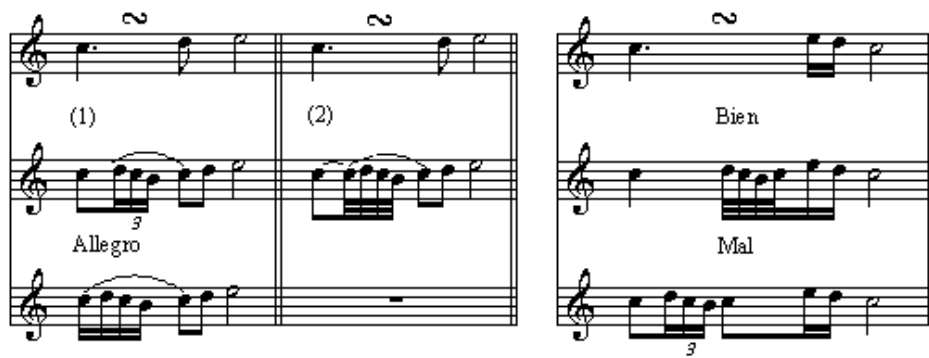


Otras veces se coloca una nota de adorno y el signo encima de la nota siguiente dando por resultado un *grupetto* de cuatro notas.



La manera más correcta de escribir este género de *grupettos*, conservando su propio carácter, es la que se indica en el párrafo siguiente.

Cuando el signo se halla colocado encima de un puntillo sencillo o doble pertenece el *grupetto* a los de la segunda especie de cuatro notas,





<sup>750</sup> con la única diferencia de que en este se termina y detiene en la última nota principal del grupo que corresponderá con el puntillo o doble puntillo (si lo hubiere). Pero cuando al puntillo sigan varias notas que formen terminación del giro melódico, el *gruppetto* comenzará en el momento del puntillo y sin detenerse debe enlazar con las notas finales del diseño.

Cuando alguna de las notas (superior o inferior) del *gruppetto* deba ser alterada, se pone el signo correspondiente a la alteración encima o debajo, según se quiera afectar una u otra.



Hay otros signos de *gruppettos* de que hablan varios autores.

Unos pretenden que, estando escrito el signo del modo siguiente  significa que se ha de empezar por la nota superior, puesto que el primer rasgo del  signo comienza arriba y viceversa, se ha de empezar por la nota inferior cuando ese mismo rasgo se halla hacia abajo

Otros opinan de un modo diametralmente opuesto.

<sup>750</sup> (1) (2) Siendo este *gruppetto cantable y expresivo* como se dijo en un párrafo anterior, nos parece que la segunda interpretación será preferible a la primera por conservar mejor el carácter de suavidad que generalmente corresponde a este adorno.

De todos modos, en nuestra humilde opinión, creemos que uno y otro signo pueden ser interpretados de la misma manera, o sea principiando por la nota **S** superior, puesto que para empezar por la inferior y hacer el *grupetto* en sentido inverso, se dispone del mismo signo, colocado verticalmente, que no deja lugar a dudas.



### DEL TRINO

Los antiguos sostenían que el trino tenía su origen en la apoyatura superior, y que, por consiguiente, debía empezar por la nota superior.



Hummel sentó el principio de que el trino debía empezar y terminar (siempre que no hubiese otra interpretación expresamente indicada) por la nota principal.



El trino podía empezarse también en algunos casos por la nota inferior de preparación.



Indicamos, como curiosidad, la notación de que se han servido varios autores célebres para el trino, empezando por la nota inferior de preparación.





A veces el trino se usaba con una doble preparación de la nota superior y de la inferior intercaladas de la nota principal.



También podía empezar con una apoyatura larga.



Las alteraciones que pueda necesitar un trino se indican encima del signo que lo representa.



El signo del trino sufrió varias modificaciones.

Antes de J. S. Bach, los signos  $\approx$  o  $\approx$  se empleaban lo mismo para el trino corto que para el largo.

El mismo Bach empleó al final de su carrera el signo *t* o *tr*; pero aún se encuentran en sus composiciones los cuatro signos empleados indistintamente. Sin embargo, en sus obras, puede considerarse muchas veces el signo  $\approx$  como sinónimo de



trino, y debe interpretarse así siempre que la duración de la nota lo permita.

Las terminaciones del trino se hacían de diversas maneras:

(a) En las marchas melódicas descendentes no se añadía ninguna terminación, a menos que estuviese expresamente indicada, y concluía el trino en la nota principal.



Cuando este trino formaba parte de una cadencia final, se le añadía una terminación.



Otras veces servía como terminación una anticipación de la nota final.



Para indicar una terminación se servían de una de estas formas:



(b) En las marchas melódicas ascendentes la terminación se combinaba a veces con una anticipación (del mismo modo que se ha indicado también en marchas descendentes).





(En este ejemplo empieza el trino por la nota inferior de preparación y se combina el final con una anticipación).

Cuando la nota del trino va acompañada de puntillo (o doble puntillo) y seguida de una anticipación, el trino debe terminar en el puntillo (o en el doble si lo hubiere) haciendo un *ritenuto* en el final.



Cuando el trino en nota con puntillo va seguido de algunas notas de terminación, no podrá concluir en el puntillo, sino que se han de unir las notas del trino con las de la terminación.



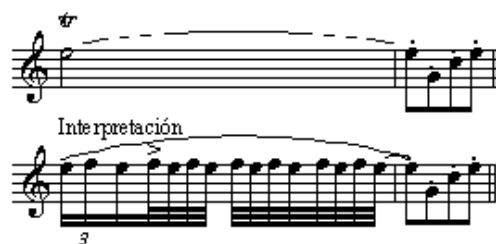
También se hace una terminación cuando el final del trino va seguido de algunas notas de paso ascendentes.



Cuando la nota del trino se halla ligada a la nota siguiente y esta es de menos duración no se tiene en cuenta la ligadura y continúa el trino hasta la nota ligada que se hace oír.



Hay, sin embargo, un medio para que la nota ligada conserve su carácter de tal. Se empieza el trino por la nota principal e inmediatamente se toma como parte fuerte la nota superior.



Los casos de trino que hemos presentado hasta ahora se refieren principalmente a la música antigua. Del trino en la música moderna poco diremos por ser de todos bien conocido. Ha llegado a conseguir tal desarrollo y perfección que no solamente hoy el trino se hace sencillo, sino que se ejecuta en 3<sup>as</sup>, 6<sup>as</sup> y 8<sup>as</sup> (combinando éste entre ambas manos). Liszt ideó aún un trino en 9<sup>as</sup>.

Es fácil conocer en las ediciones modernas cuando el trino empieza por la nota superior; basta fijarse en la digitación escrita.




Creemos que, fuera de los casos generales que hemos expuesto, será inútil entrar en más detalles que nos conducirán a escribir un pequeño tratado sobre el trino si ese hubiese sido nuestro ánimo. Nos parece que las reglas indicadas son muy suficientes para una acertada interpretación de este adorno.

## DE LOS ARPEGIADOS

El arpegiado tiene por objeto imitar la ejecución del arpa que, en general, hace oír sucesivamente las notas de los acordes.

Pueden arpegiarse los acordes del grave al agudo y alguna vez viceversa; empezando con una sola mano y continuando con la otra en cuanto la primera hubiese terminado o empleando ambas manos a la vez.


Para indicar este adorno se usa en nuestros días<sup>751</sup> una cadeneta vertical  que señala todas las notas que se quieran arpegiar.

El arpegiado puede limitarse al acorde de una sola mano<sup>752</sup>.



Si el signo estuviese dividido entre ambas manos, la ejecución del arpegiado deberá ser simultánea en los dos, empezando la primera nota de la mano derecha exactamente al mismo tiempo que la de la mano izquierda.



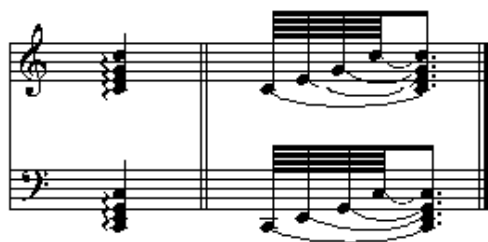
<sup>751</sup> En las ediciones antiguas se encuentra este signo  y algunos autores emplean (especialmente Cramer), este otro para designar, sobre todo el arpegiado de ciertos intervallos como 3<sup>as</sup>, 6<sup>as</sup>, etc.



<sup>752</sup> Para evitar complicaciones de escritura se indican a veces (aunque algo impropia) las notas que han de sostenerse de la manera que sigue:



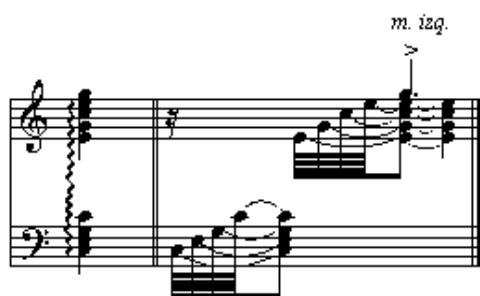
Se exceptúa el caso en que la posición de los dos acordes fuese la misma puesto que de su ejecución, conforme a la regla, resultarían octavas paralelas que siempre conviene evitar.



Si la cadeneta abarca seguidamente las dos manos, el arpegiado comienza en la nota más grave de la mano izquierda y se extiende hasta la más aguda de la otra mano.



A veces la extensión de un arpegiado exige el empleo repetido de una mano o de las dos cruzándolas entre sí.



El arpegiado puede ejecutarse ligadísimo, para cuyo efecto todas las notas deben sostenerse después de ejecutadas (a). A veces solamente se sostienen las más elevadas, sobre todo, si estas notas forman algún diseño melódico saliente (b). Por último: también puede hacerse en acordes sueltos, cuidando de abandonar las notas en el momento que haya terminado el arpeggio (c).

The image contains three examples of musical notation, labeled 'a', 'b', and 'c', each showing a pair of staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords. Example 'a' shows a sequence of chords in both hands, with the right hand starting on a higher register and the left hand on a lower register. Example 'b' shows a similar sequence but with the right hand starting on a lower register and the left hand on a higher register. Example 'c' shows a sequence of chords in both hands, with the right hand starting on a higher register and the left hand on a lower register.

Las dos manos pueden arpeggiar también en sentido contrario una de otra<sup>753</sup>.

The image shows a musical notation example labeled '(1)'. It consists of two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords. The right hand starts on a higher register and the left hand on a lower register. The notation shows a sequence of chords in both hands, with the right hand starting on a higher register and the left hand on a lower register.

<sup>753</sup> Como no se usa signo especial para indicar el arpeggio del agudo al grave, cuando se quiera esta especie de arpegiado es preciso escribirlo con todas sus notas.

### 2.3. Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

*Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. JOSÉ TRAGÓ Y ARANA el día 7 de abril de 1907, Madrid, imprenta de Bernardo Rodríguez, 1907.*

#### **Señores Académicos:**

Tan grande como ha sido vuestra benevolencia señalándome un sitio en la Sección de Música de esta ilustre Academia, lo es hoy mi emoción al venir a ocupar el honroso puesto para el que me habéis designado.

Y si grande es vuestro afecto y grande vuestra voluntad, como profunda es mi emoción, no es menos intensa mi perplejidad; perplejidad que, después de una detenida meditación, se ha convertido en verdadero temor de presentarme ante vosotros.

Nunca puede soñar que un día mi humilde persona llegará a formar parte de esta docta Corporación; y no lo soñé nunca, porque un antes, ni ahora, ni más tarde, había de suponer que mis escasos méritos fueran suficiencia bastante a escalar las cumbres de la gloria, sancionados por los votos de personalidades tan ilustradas en las Bellas Artes.

Los hombres de extraordinaria valía en los diferentes ramos del saber humano; los hombres que, a su paso por el campo de las Artes, dejan huellas imperecederas de su grandeza evolutiva; los hombres que con su derroche de genio inmenso, arrebatador, se han hecho acreedores a la admiración de las gentes; los privilegiados del talento, y que con él han logrado que se desborden los entusiasmos populares..., a éstos nada tiene de extraño que se les elija en ídolos de las generaciones, a éstos nadie puede discutirles el derecho al encumbramiento de dignidades supremas; pero a mí, modesto soldado de fila en el Arte del Piano, que tan excesivamente me habéis honrado colocándome en tan alto nivel!...

De aquí nace mi temor.

Pero si todo lo que antecede lleva en sí un sello de verdad inconcusa, no es menos cierto que el halago es mal consejero del desinterés, y que yo en este caso me confieso débil, dejándome llevar por mi valer artístico, por un deber de amistad, al que no he podido sustraerme. Y una vez acatado vuestro acuerdo, y una vez que entro a formar parte de esta Academia, me queda un deber que cumplir; el deber del agradecimiento; pero he aquí que, al querer demostrároslo, me encuentro en el apuro más grande de mi vida. Porque, bien lo sabéis, señores Académicos; bien sabéis que yo no soy el artista de la palabra, ni soy el artista de la pluma, ni de la idea, ni del concepto, ni mucho menos de la elocuencia; y no poseyendo ninguna de estas dotes envidiables, no puedo acertar a expresar lo que siente mi alma en estos instantes, para mí tan solmenes como trascendentales y conmovedores: instantes que quedarán grabados perpetuamente en mi ser, como grabada está la mano de Dios en el destino de los hombres.

Pero si mis palabras no repercuten en vuestro ánimo con toda la fuerza de la gratitud, permitidme entonces que me valga de un símil. Dicen poetas y noveladores (que por su espíritu observador están más cerca de penetrar en el corazón humano) que el amor purísimo, el amor noble y pasional, ese soplo divino que de súbito se enseñoorea de las

fibras del amante, pierde su delicada grandeza cuando, con frases de relumbrón y floridas retóricas, se desborda en el momento de declarárselo a su amada.

Así, mi lengua, incapaz de expresión agradecida, enmudece; pero dejemos paso al impulso de otro organismo; abramos la válvula del organismo del sentimiento, del corazón; éste es el que os lo agradece, éste es el que os habla.

Aquel artista distinguido cuya vacante me llamáis a ocupar, y cuya ausencia nunca lamentaremos bastante, fue modelo de hombres activos, estudiosos e incansables.

El Ilmo. Sr. D. Ildefonso Jimeno de Lerma, educado musicalmente en la escuela del insigne padre D. Román, dotado de vasta ilustración, de talento nada común, supo hacer gala de su indiscutible valer, de sus méritos relevantes como ejecutante distinguido y escritor fino y ameno. En años juveniles se presentó como candidato opositor a la plaza de organista, libre a la sazón en la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Cuba: el éxito más completo coronó sus esfuerzos en aquella noble lucha, viéndose designado por el Tribunal calificador para regir tan importante cargo, que por espacio de largo tiempo desempeñó con toda la exactitud, el amor y la inteligencia del hombre celoso de sus deberes y del artista eminente y concienzudo. Más adelante le encontramos al frente del órgano de nuestra Santa Iglesia Catedral, una vez que hubo igualmente obtenido por oposición el artístico y codiciado puesto.

Los hechos enumerados son elocuente testimonio del talento y de la suficiencia que encarnaban en la personalidad de D. Ildefonso Jimeno de Lerma. Este eximio artista regentó durante muchos años la *clase de Órgano* en nuestro Conservatorio de Música y Declamación, aportando a ella sus útiles enseñanzas y demostrando siempre sus grandes dotes pedagógicas.

En el último periodo de su vida fue nombrado director del referido Centro oficial, no siendo, ciertamente, en ese difícil y delicado cargo donde menos se manifestaron sus cualidades de *hombre de mundo*, cualidades que le sirvieron para mantener la más exquisita y completa fraternidad entre los dignos profesores, a los que siempre consideró, no como subordinados, sino como amigos y compañeros: el veló por ellos; él supo defender en todo momento sus derechos morales y materiales, teniendo por suprema divisa la dignidad profesional, y entendiendo (con justísima razón) que, considerando y defendiendo a los demás, se considera y se defiende a sí mismo. Desde aquí envío un cariñoso recuerdo a su memoria, y tengo la convicción de que ésta ha de conservarse indeleble en el ánimo de vosotros y en el de todas las personas que tuvimos el honor de conocer y tratar a mi ilustre antecesor.

\*\*\*

Rezan taxativamente los Estatutos de esta docta casa, que el recipiendario habrá de leer en su recepción académica un discurso, y éste, naturalmente, ha de versar sobre las materias anejas a su profesión y a su arte. Que escriba discursos un artista de profundos conocimientos musicales y que se halle tan familiarizado con la práctica del pentagrama como con la forma literaria, bien está; que diserte sobre un asunto prefijado un literato insigne, un crítico eminente, nada más natural; pero que se vea obligado a acometer esta clase de trabajos quien, como yo, se encuentra ayuno de aquellos conocimientos; quien desconoce en absoluto las galas del lenguaje, las reglas del bien decir, siéndole tan sólo familiar el *teclado*, como único medio de expresión, resulta el trance en extremo apurado, abrumador. Pero como se impone acatar y cumplir lo establecido, lógico es que surja más

intenso en mi mente ese único modo de expresión de que antes os hablaba, que a él dedique todos mis refuerzos; y recomendándome previamente a vuestra benevolencia, pues bien ha de necesitarla mi humilde y modesto trabajo, exponga a vuestra consideración el tema de mi discurso, que es:

### **Instrumentos de teclado: importancia histórica e influencia que ejercieron en el desarrollo del Arte musical.**

Remontándonos a la época de los griegos, encontramos que la música por ellos practicada se reduce a una *homofonía vocal e instrumental*. La primera ocupaba preferentemente lugar en aquel país; y por lo que refieren los teóricos, la música servía para acompañar la poesía y la danza, formando las tres un solo arte.

Es un hecho que los poemas épicos *La Iliada*, *La Odisea* y las *Odas* de Píndaro, de Anacreonte y Safo, se cantaban; y aquellos poemas (recitados o cantados también por los rapsodas) recibían el auxilio de los instrumentos como acompañamiento, o bien intercalando *preludios*, *interludios* y *postludios*.

En cuanto a las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, eran más bien un asociación de poesía, mímica y música, donde fácilmente pudiera encontrarse la base del drama musical moderno. El arte puramente instrumental alcanzó cierto grado de apogeo entre los griegos, siempre, naturalmente, en consonancia con los recursos y elementos de la época. Este arte se hallaba representado por instrumentos de cuerda (*citarístico*), o por las flautas (*aulético*).

En las contiendas artísticas que tenían lugar con motivo de las fiestas de Delfos y Olimpia, eran preferidos los instrumentos de cuerda, que ya se usaban desde la más remota antigüedad: la *lira* y la *cítara*. Éstos les fueron transmitidos a los griegos por los egipcios o por los asirios. En los primeros tiempos eran pequeños, y no poseían más que cuatro cuerdas; pero en el transcurso de los años y con los perfeccionamientos realizados, llegaron a tener *diez y ocho*. En estos instrumentos se producía el sonido mediante la acción directa de los dedos, pues el empleo que más tarde se hizo de los plectros con el mismo objeto, data de una época más reciente.

Los *laúdes*, las *arpas* y los *salterios* eran también muy conocidos en la época griega, pero nunca gozaron del favor e importancia de los ya citados. El laúd, que conocían por su nombre egipcio, *nabla*, poseía dos cuerdas solamente; en cambio, *la magadis*, análoga al arpa, llegó a tener hasta cuarenta, permitiendo su natural desarrollo ejecutar en *octavas*. De ahí toma su origen el verbo *magadizar*, que significa doblar un sonido a la *octava*.

En las lides verificadas entre los tañedores griegos se usaron también (además de la lira y la cítara) la flauta, que conocían por el nombre de *aulos*, y una doble, llamada *diaulos*; aquella gozó de gran consideración entre los habitantes de Grecia, y ya en el año 585 antes de Jesucristo, Sacadas, que fue gran tañedor de *aulos* y compositor de *nomos*, consiguió para el citado instrumento los mismo privilegios que, de tiempo inmemorial, eran reconocidos a la cítara en los juegos *píticos*; por su parte, Terpandro, 676 años antes de Jesucristo, había contribuido al mayor esplendor y desarrollo de la cítara, tanto en el acompañamiento de las voces, cuanto a su importancia como instrumento propiamente dicho.



Era este pueblo tan artista, y concedía a la Música importancia tal, que los oradores, antes de hablar, recurrían a los sonidos de la flauta para prepararse; es decir, un flautista daba el tono al orador, y éste, a su vez, ajustaba su voz a cierto diapason antes de comenzar su peroración o discurso.

Otros instrumentos de viento eran ya empleados en aquellas remotísimas épocas; pero el que más ha de atraer nuestra atención, a pesar de su humilde origen, es el conocido con el nombre de *siringa*, y al que en los tiempos más antiguos denominaban *flauta de Pan*. Consistía en una serie de tubos de diversa longitud, sin agujeros, no pudiendo dar cada uno de ellos más que un solo sonido. Tenía la afinación de una escala diatónica, oscilando el número de tubos entre siete y nueve, obteniéndose dicho sonido aplicando el instrumento a los labios y soplando, como sencillamente se hace en una llave.

La *siringa* no era un instrumento de arte, sirviendo solamente de pasatiempo a los pastores en su existencia campestre y solitaria. Sin embargo, en el siglo II antes de Jesucristo aparece ya (aunque en forma muy primitiva) lo bastante definida para que pueda considerársele como principio fundamental del órgano de nuestros días, pues su construcción consistía en una serie de caños, sin agujeros, de distinto sonido, que se hallaban incrustados sobre una caja, y en los cuales se producía aquel por medio de una corriente de aire generada artificialmente, esto es, aire comprimido con peso de agua, introducido en los caños mediante unos fuelles, mientras el tañedor, abriendo válvulas toscas e imperfectas, dejaba llegar el aire a la embocadura de los caños. Más tarde, por razones de solidez, el agua fue sustituida con pesos, y el órgano se conservó en esa forma por espacio de algunos siglos.

Como ha podido comprobarse, la Grecia alcanzó un elevadísimo nivel de cultura intelectual. La Música se hallaba en preeminente lugar, y la elevaban a institución del Estado; si no progresó más, debido fue a su carácter marcadamente homófono, puesto que, faltándole elementos, no pudo reasumir en un todo las tendencias musicales de aquella gran nación y su temperamento artístico, de universal renombre.

La cultura griega pasó al pueblo romano; y durante la República y el Imperio, la práctica musical estaba a los primeros confiada. Roma no tenía los finos instintos y el gusto estético tan desarrollado como Grecia. Sus cualidades salientes eran el sentido político y el espíritu guerrero. La Música, en épocas determinadas, no fue tan apreciada, llegando a tal extremo de decadencia, que autores hay que la comparan con la del Asia Menor; puesto que este arte; llamado divino, lo vulgarizaron hasta convertirlo en canciones eróticas y danzas lascivas durante fiestas y convites; y el hecho de aspirar a grandes artistas músicos los emperadores Nerón y Heliogábalo, fue una prueba más de la baja condición en que yacía la música en la metrópoli del mundo, viniendo, por fin, a parar a manos de los esclavos griegos.

Desde luego, los romanos, a medida que ensanchaban sus conquistas en los pueblos de oriente, fueron asimilándose su cultura, sus formas artísticas, etc.; pero no parece que llegaran nunca- al menos en cuanto al arte musical se refiere- al grado de ilustración y refinamiento estético que tanto caracterizó al país heleno.

\*\*\*

Lento y penoso es el desarrollo musical en los primeros siglos de la era cristiana; en aquellos tiempos bárbaros y primitivos, de crueles e injustas persecuciones, en los recintos ocultos y apartados empiezan a resonar los cantos homófonos que los primeros

cristianos entonan para tributar alabanzas al Señor, ofreciéndose ellos mismos en holocausto de la nueva idea religiosa y redentora.

Pasados los primeros tiempos de zozobras y martirios, hay que dirigir la vista a los monasterios y a los templos, por ser lugares de recogimiento, de meditación y de trabajo, y como tales, terreno propicio donde paulatinamente germina el elemento de libertad de derecho y de educación civilizadora en sus más variados aspectos.

En esos monasterios empiezan a desarrollarse con marcada lentitud las primeras manifestaciones del arte musical, obra de paciencia y de tenacidad que, poco a poco, nos conduce a las formas tocadas y no depuradas del de la edad media, que son, a su vez, el punto de partida de nuestro arte moderno.

En aquellos lejanos siglos, el arte instrumental aún no existe. Dice Villanis<sup>754</sup>: “La Iglesia, que surge, cual ave fénix, de los despojos del odiado mundo pagano, aborrecía, naturalmente, sus recuerdos; y los instrumentos musicales, *memoria nefanda* de los pasados sacrificios y de los estragos consumados en el Circo a compás de sus sonidos, la inspiraban un religioso terror”. Y San Clemente de Alejandría escribe: “Adoptaremos un solo instrumento: la palabra de paz, con la que cantaremos alabanzas al Señor. No el antiguo salterio, ni los timbales, trombas y flautas: y los doctores de la Iglesia prohibían a las vírgenes cristianas el uso y conocimiento de liras y salterios”.

La Iglesia emplea el *modo diatónico*, por ser el más austero y estar más en consonancia con los altos fines de pureza y severidad que han de reflejarse en los cantos religiosos. Los más antiguos de éstos son los salmos procedentes del culto hebraico y melopeas greco-romanas.

San Ambrosio, Obispo de Milán (340-397), adopta cuatro *modos* de los antiguos griegos, que más tarde recibieron el nombre de *auténticos*, y da el suyo al *canto litúrgico*, que modifica, despojándole de ornamentos innecesarios, con el fin de comunicarle cierta sencillez y grandeza, por más que se halle desprovisto del ritmo y medida que solamente se reflejaban en su acentuación prosódica.

San Gregorio el Grande (540-604) procede más tarde al perfeccionamiento de dicho canto; añade otros cuatro *modos*, que reciben el nombre de *plagales*, y que, agregados a los de San Ambrosio, constituyen definitivamente desde entonces los *ocho tonos* de la Iglesia. Excluye del culto los cantos que no considera oportunos, crea y compone él mismo otros nuevos, y aparece por fin la célebre colección llamada *Antifonario Centon* que, con las naturales modificaciones, aún se usa y conserva en las iglesias católicas.

El *canto gregoriano*, más tarde conocido con el nombre de *canto llano*, quedó así establecido, constituyendo la base fundamental del arte futuro.

El uso que de él se hacía en todas las iglesias de la cristiandad, no conservó precisamente su primitiva austeridad y pureza, variando notablemente su interpretación en las distintas regiones; pues de una parte, la costumbre adquirida por los *chantres* de lucir sus voces más o menos potentes, les inclinaba a desnaturalizar el antiguo canto, introduciendo ciertas notas de adorno, de un gusto más o menos dudoso. Por otro lado, se observan

---

<sup>754</sup> L'Arte del Clavicémbalo.

siempre las deficiencias que una tradición oral, transmitida de siglo en siglo, lleva en sí misma aparejadas; no siendo menor la incertidumbre que continuamente se manifiesta para alcanzar una interpretación lógica y razonada, en la confusa y embrionaria notación de los *neumas*; notación generalmente adoptada en Europa, en los cantos eclesiásticos y en la música profana, desde los tiempos de San Gregoriano- o antes- hasta fines del siglo XII.

Las corrientes musicales poco o nada se modificaron hasta que los cantores eclesiásticos, como dice muy bien Oulibicheff<sup>755</sup>, cansados de salmodiar al unísono y a la octava, ensayaron el combinar intervalos en la forma armónica, que, naturalmente, muy defectuosa en sus comienzos, da lugar a las primeras manifestaciones del contrapunto en aquellas cacofónicas series de *cuartas y quintas*, en movimiento *paralelo*, que tanto deleitaron los oídos del monje *Hucbaldo* (840-930) y que recibieron el nombre de *organum* o *diafonía*.

Esta armonía tosca y antimusical se modificó en el siglo XII, en los movimientos contrarios y más libres del *discantus*, que consistía en una melodía superpuesta al *canto llano* confiado al tenor; hasta que por fin, en el siglo XIII ó XIV, aparece otra nueva forma más progresiva y artística en el llamado *fa-bordon*, pues las *cuartas y quintas* se hallan sustituidas por intervalos de *tercera y sexta* que se agregan al *canto llano*.

Este sistema reviste más importancia de lo que podría suponerse, puesto que introduce en la *polifonía* un elemento completamente nuevo; el movimiento paralelo se establece en una forma más musical, y el sentimiento del *acorde*, aunque de modo inconsciente, se manifiesta ya, pues fácilmente se observa en aquellas series de *terceras y sextas* la primera inversión del acorde perfecto.

Uno de los hombres que se distinguieron en la primera mitad de la undécima centuria fue el monje *Guido d'Arezzo*, que halló la manera de enseñar con prontitud y claridad el *canto llano* a los niños de coro, valiéndose con tal objeto de las estrofas del *himno* a San Juan Bautista, las cuales presentaban musicalmente una serie regular de sonidos *diatónicos*, y cuyas primeras sílabas coincidían con los nombres *ut, re, mi, fa, sol, la*, de nuestra escala musical moderna.

A él se debe, pues, el comienzo de nuestra *notación*, la transformación de los antiguos *neumas* en notas cuadradas, y los primeros ensayos del *pentagrama*.

En los siglos XII, XIII y XIV poco ostensibles son aún los progresos musicales, por más que las antiguas formas vayan modificándose y se adopte y simultanee ya el movimiento paralelo del *fa-bordon* con el contrario del *discantus* para dar alguna variedad a aquellas primeras composiciones. De una manera insensible se abandona también la monótona uniformidad de los antiguos cantos, buscando algunas combinaciones rítmicas, muy sencillas ciertamente, pero que ya reclaman una medida más exacta, y, por consiguiente, un sistema de notación más moderno, que empieza débilmente a bosquejarse en lo que se llamó música *figurada o mensurada*.

En estas condiciones aparecieron *Franco* (de Colonia), entre el siglo XII y XIII, y *Marchettus* (de Padua) y *Juan de Muris*, que vivieron en el último y principios del XIV.

---

<sup>755</sup> *Biografía de Mozart*, II volumen.

*Franco* fue el primero en reconocer la consonancia imperfecta, y *per accidens* perfecta de la *tercera* y de la *sexta*. *Marchettus* introdujo el verdadero pasaje cromático, antes de él completamente desconocido; y en *Muris* aparece por vez primera el nombre de una nueva forma musical (la fuga) creyéndose, y con razón, que este nombre no tuviese distinto significado de aquel que constantemente se usó en los siglos XV y XVI para indicar la imitación severa: el *canon*.

Ahora bien; ¿Qué obras verdaderamente artísticas hubieran podido exigirse a estos maestros, desconociendo casi en absoluto la armonía, la tonalidad, el acorde y la modulación? La música aún no había llegado al estado del arte que emociona el espíritu y deleita el oído, pero al mismo tiempo sus principios se basan en el cálculo y se expresan en cifras. De este elemento, puramente científico, se apoderaron aquellos contrapuntistas, y desarrollándolo hasta el infinito, advirtieron las atracciones de ciertos intervalos entre sí, grados melódicos que contar, marchas múltiples que combinar, etc, etc... Conocían igualmente la antiquísima costumbre de cantar a *coro*, empezando todos juntos, o bien iniciando uno solo el canto y uniéndosele los demás, después de una pausa más o menos larga, al unísono o a la octava.

Este sencillo procedimiento pudo ser muy bien el principio de más complicadas combinaciones, pues nada se oponía a repetir las notas iniciales unas después de las otras. De esta primera manifestación del *canon*, a la *imitación* propiamente dicha, no hay más que un paso, pues en lugar de tratar el motivo al unísono y a la *octava*, podía igualmente hacerse a la *cuarta*, a la *quinta* y a todos los intervalos. Podía también presentársele (invirtiendo el orden de las notas) en sentido contrario y en movimiento retrógrado. Podía empezarse por el fin y terminar por el principio, tratar el motivo por *augmentación* y *disminución*, y someterle, en fin, a mil procedimientos que constituyeron un estilo, que, aun cuando careció de los encantos de las formas melódicas, fue indudablemente un rico y profundo arsenal de fórmulas escolásticas, base sólida y fundamental sobre la que más tarde había de asentarse el verdadero Arte musical.

El *canon* se impuso a los compositores de los siglos XV y XVI como condición *sine qua non* de su celebridad; todos le dedicaron su actividad y talento, desarrollando las formas de la *imitación* hasta lo inconcebible, llegando el abuso de los artificios hasta un punto que desnaturalizó en absoluto el canto severo y reposado de la Iglesia; dando esto lugar a que se escandalizaran los Padres del Concilio de Trento, amenazado con proscribir la música *polifónica* del templo, si en el porvenir no se ajustaba a la severidad y sencillez majestuosa que convenían al culto religioso.

Los maestros que más se distinguieron en aquellas épocas fueron *Binchois*, *Dufay*, *Okeghem*, *Obrecht*, *Tinctoris*, *Gafori*, y sobre todos, *Joaquín des Près*. Pero el compositor más del siglo XVI, y el que supo imprimir a la música religiosa un sello verdaderamente artístico, puro y elevado, fue el divino Palestrina (1514-1594). Este artista constituye el digno y glorioso remate de un gran periodo; la armonía consonante adquiere toda su austera sencillez merced a su genio; sus obras, escritas en estilo *a capella*, son digna representación del arte religioso y síntesis perfecta de la *polifonía* vocal: la melodía, no confiada ya al tenor, como en las de sus antepasados, se destaca diáfana y transparente en la voz más aguda que preside el concierto de las demás voces, y todo aquel artístico conjunto nos desliga de este bajo mundo, elevando nuestro espíritu a regiones más plácidas, ideales y serenas.

Las huellas de tan egregio artista tuvieron sus gloriosos continuadores en *Orlando de Lassus* (1532-1608), que con Palestrina forman la gran trinidad, punto culminante del *Arte polifónico* vocal del siglo XVI.

\*\*\*

En una cosa probada que siempre existió, a más de la música seria (elevada al estado de arte), otra más vulgar o popular, más en estado de naturaleza.

Como dice muy bien Mr. Gervart: “Es raro no encontrar, aún en la tribu más salvaje, algunas melodías rudimentarias y algunos ritmos de danzas”.

Esto nos hace creer que, aparte de la música eclesiástica, existió desde los primeros tiempos del Cristianismo otra más sencilla, más vulgar, pero más en consonancia con los gustos del pueblo. Este siempre dispuso de melodías para cantar el amor, ensalzar el valor de sus héroes y conmemorar sus hazañas y hechos gloriosos.

Además, desde que el mundo es mundo, el ritmo ha sido y es el movimiento impulsivo y característico que obra de una manera poderosa sobre el individuo, excitando su sistema nervioso, poniendo en conmoción todo su ser y arrastrándole con fuerza irresistible hacia esferas para él ignotas y desconocidas.

¿Qué son las danzas sino expansiones musicales del pueblo en movimientos cadenciosos, acusando todas un ritmo bien determinado? El ritmo es el alma de la música, y aplicado a esas primeras manifestaciones populares, ha constituido el preámbulo, el punto de partida de incalculables desarrollos venideros, ejerciendo inmensa influencia en todo el arte musical.

Desde los primeros tiempos, la música del pueblo se diferenció en dos cosas esencialísimas de la de la iglesia. Una melodía fácil y espontánea, y el ritmo más determinado en sus líneas generales, fueron la característica de la popular; cualidades ambas desconocidas en la música seria de los teóricos y tratadistas.

Estos no admitían sino las reglas establecidas por la tradición, moviéndose solamente en el estrecho círculo de ciertos convencionalismos y en él de los escasos medios que el arte de la época les ofrecía.

Los músicos espontáneos, en cambio, sin tener ninguna clase de conocimientos, pero libres de las trabas que éstos imponían a los profesionales, se movían con más libertad, expresaban sus sentimientos con más sinceridad y se distinguían por su tonalidad y por su ritmo.

Es de notar que si bien los músicos de profesión y los teóricos despreciaban a los populares con olímpico desdén, vergonzosamente tenían que recurrir a ellos cuando intentaban dar alguna variedad a sus monótonas melodías.

En cuanto a la existencia de esta música vulgar, es un hecho comprobado desde los primeros siglos de la Edad Media; las siguientes palabras de San Agustín corroboran nuestro aserto. El gran doctor de la Iglesia, escandalizado por aquella música, exclama: “Hay que proscribir esas melodías dramáticas, que destilan un veneno mortal, inspirando amorosos pensamientos”.

Hucbaldo, por otra parte, nos dice que en su tiempo “los tañedores de cítara y flauta, y aún los cantores y cantatrices profanos, ponen en juego todos los recursos de su arte para deleitar al auditorio”. Abundando en estas manifestaciones, el Concilio de Toledo intentó desterrar la costumbre de danzas y cantos obscenos en los intervalos de las ceremonias religiosas.

No por esto la música popular detuvo su marcha progresiva, siendo de advertir que en los siglos XII y XIII todo el interés musical reside en ésta más que en las composiciones y escritos de los teóricos, que sólo se ocupaban de la religiosa; no es extraño, pues, que los compositores escribieran ya canciones populares a varias voces, siendo una prueba de ello las cantilenas del siglo XIII y la gran cantidad de canciones que se poseían a fines del XV. El elemento *melodía*, que empieza a vislumbrarse en ellas, siendo su inspiración más fresca y espontánea, comparándolas con las composiciones polifónicas de la iglesia, habría de influir notablemente en la música del porvenir. De todo esto se deduce, que si bien la música del templo ocupaba el primer lugar, dicho se está que la del pueblo no por eso dejó de hallar un ambiente favorable.

Lo que pudo muy bien suceder es que, siendo los músicos de profesión y los teóricos casi todos eclesiásticos, no creyeron dignos de ser tomados en consideración estos ensayos de música vulgar; esto, al menos, es lo que sucedió a los ejecutantes errabundos, que fueron despreciados y considerados fuera de las leyes en los primeros tiempos de la edad media. En el siglo XIII se les arrojó de la iglesia porque el sonido de sus instrumentos profanos turbaba el recogimiento de los fieles, llegando a ser tenidos como gente incapaz de ganarse el sustento de una manera decorosa, y solamente después de constituirse en Corporaciones obtuvieron protección de la ley y una posición más digna y desahogada.

La más antigua asociación de este género alcanza al año de 1288; los músicos tenían un jefe, que solucionaba sus pleitos, dirigía las compañías, etc., con el nombre de Prefecto de los músicos, Rey de los tañedores. Aún existían restos de estas antiguas y originales colectividades en los últimos años del siglo XVIII.

En esas mismas épocas, los trovadores, nobles caballeros por lo general, apasionados por el *gay-saber*, celebraban en sus versos la belleza de sus damas o las hazañas de los varones esforzados; iban solos, o acompañados de un juglar o menestrel, por los castillos, recitando o cantando poesías, que se hacían acompañar por algún instrumento.

Es curioso lo que, refiriéndose a esa época interesante, narra un escritor francés: “Se tiene noticia de lo que era la vida de los castillos en el siglo XIII; los señores habían marchado a Palestina para combatir a los infieles; quedando solas las castellanas, buscaron distracción y pasatiempo en la música, que, hasta entonces, habían tenido abandonada; menestrels y juglares eran muy bien acogidos, y además de las lecciones que recibían de los trovadores, las nobles damas aprendieron de ellos a cantar y pulsar los instrumentos. Así se formó un nuevo género de música, especie de *música di camera*, en la que el *clavicordio* alcanzó todos los honores, siendo este instrumento muy a propósito, por sus pequeñas dimensiones y escaso sonido, para los salones reducidos y para aquella música íntima de la época, para ese género llamado *mundano* que se creó con el instrumento mismo”.

En cuanto a la diferencia que existía en aquellos tiempos- entre la música de los profesionales y la de los populares-, hay matices dignos de observarse, y curiosidades que

merecen ser anotadas. Los músicos doctos, preocupados con los tonos eclesiásticos, equiparados en cierto sentido a los antiguos modos griegos, se aferraban en todo lo posible a sus escalas naturales, huyendo de los elementos de la modulación y de todo lo que pudiera modernizar su música, emancipándola de aquel doctrinarismo imperante. Advirtieron, sin embargo, los profesionales, que los instrumentistas no tocaban en ninguno de los tonos establecidos por la Iglesia, empleando casi siempre el de *do mayor*, que por esto mismo le designaron con el nombre de *escala plebeya*. Se observó igualmente que, dada la libertad, y sobre todo el instinto con que éstos procedían para componer sus melodías, empleaban con gran acierto el tono *mayor y menor*; ponían los *bemoles* y *sostenidos* a las notas siempre que la tonalidad lo exigía; se ingeniaban en ciertos recursos de modulación, y de ese modo la idea melódica fluía más clara, interesante y espontánea, de las canciones de estos músicos populares y errabundos. ¿No habían de ejercer gran influencia, aunque indirectamente, en las obras y en el estilo de los doctos?

En el siglo XIII (1240-1287) existió un trovador, cuyo nombre era *Adam de la Halle* (llamado el jorobado de *Arrás*, por el lugar de su nacimiento), que poseyendo ya bastantes conocimientos de la técnica de la composición, creó obras dignas de alabanza e hizo realizar a la música serios progresos en un ambiente más cadencioso y nuevo.

De estos desarrollos de música popular, que iban revistiendo formas más artísticas, unidos al elemento expresivo de la canción y al rítmico de la danza, que paulatinamente se perfeccionan, han de surgir las más diversas manifestaciones del arte del porvenir.

Durante la época de gran florecimiento de la música polifónico-contrapuntística, alcanzó tanta boga la danza en Europa, que ésta, sobre la base rítmica de los primeros bailables populares, constituye un gran número de aquellas en su aspecto más variado, que, a su vez, deja profunda huella en la música instrumental y dramática de nuestro tiempo. Recuérdese que Wagner denominaba a la sinfonía en *la mayor*, de Beethoven, *la apoteosis de la danza*.

Los diversos tipos de las antiguas danzas van bosquejándose cada vez más, hasta asumir personalidad propia en las distintas formas de aquellas lejanas *ciacconas*, *pavanas*, *correntes*, *gagliardas*, *gavotas*, *zarabandas*, *gigas*, *minuetos*, etc., que nos conducen a los primeros ensayos de la música clásica instrumental.

Compuestas en el estilo severo del contrapunto y la imitación, dan forma después a las composiciones designadas con los nombres de *partitas*, *suites*, etc, fundamento, a su vez, ellas mismas, de lo que será más adelante la sonata moderna.

En cuanto a la canción considerada en su aspecto general, grande es su influencia en el desarrollo musical venidero.

Ese canto profano, de factura popular, escrito a varias voces, y que prevaleció en los siglos XV y XVI, aunque compuesto con todos los artificios de la polifonía, constituye un movimiento de adelanto y de emancipación de aquellas formas escolásticas. Va adquiriendo más carácter; un dejo de modernismo se observa ya en las *frótolas* y *villanelas* del siglo XVI, hasta que, fundiéndose la forma artística y profana de la canción, llega a su mayor grado de apogeo en el *madrigal*.

La importancia melódica de la voz más aguda en las composiciones polifónicas se hacía más patente, como lo atestigua el hecho de haber ido sustituyéndose en el siglo XVI el viejo nombre *discantus* por lo de *cantus* solamente. Pero el predominio de la melodía en la polifonía se reconoce de una manera definitiva cuando empieza a despertarse el sentimiento armónico considerado en el acorde mismo, cuando aparece como lógica consecuencia el bajo numerado, y sobre todo, cuando surge con fuerza soberana el acompañamiento instrumental.

Mucho antes de que la *monodía florentina* fuese un hecho establecido, había empezado a desarrollarse un verdadero acompañamiento instrumental del canto, ya bastante distinto de la antigua costumbre de reforzar la melodía al unísono. Estos acompañamientos, en los siglos XV y XVI, no eran aún absolutamente independientes de las melodías cantadas; pero se tiene la seguridad de que en esos tiempos, y tal vez antes, existía el hábito, en cuanto a las composiciones polifónicas se refiere, de confiar una o dos partes de aquellas a las voces, mientras las restantes eran suplidas por instrumentos afines a la polifonía vocal, tales como el *laúd* y otros que gozaron de gran estimación. El *laúd*, instrumento de cuerdas punteadas por los dedos, puede considerársele como el predecesor de otros más modernos que de él se derivan, como la *guitarra*, la *mandolina*, etc.

Estuvo en auge desde el siglo XV al XVIII, y las transcripciones de las composiciones vocales a él destinadas venían a representar en la vida musical privada de aquella época, algo análogo a los arreglos para piano a dos y a cuatro manos de las obras vocales y orquestales de nuestros días.

Existían familias completas de *laúdes*, *archilaúdes*, *tiorbas*, etc., no siendo extraño que las canciones vocales, los *madrigales*, y aún las mismas *misas* y *motetes* del siglo XVI, fueran reducidos por aquellos artistas para uno o varios instrumentos antes citados.

Uno de los compositores más célebres en esa época (1554) fue el español Miguel Fuenllana, en cuyas obras se advierte que la voz superior está reproducida en toda su extensión, mientras que de las restantes que forman el complemento de la polifonía no aparece más que lo estrictamente necesario; lo cual demuestra la importancia que se empezaba a reconocer en la melodía, y la influencia, cada vez más palpable, del acorde.

En las obras originales para *laúd* se nota el sano intento de despojar a la melodía de las trabas del contrapunto, y los preludios que se conservan de aquella época son ya considerados como verdadera música instrumental pura; en ellos campea el verdadero estilo del instrumento, advirtiéndose que las *fiorituras* de todo género empiezan a usarse con gran profusión contra la imposibilidad de sostener y prolongar los sonidos. Este llegó a su mayor apogeo en aquellos pasados siglos, y su estilo influyó de un modo notable en ciertos compositores del porvenir, pues él nos conduce directamente al ligero, gracioso y elegante que caracteriza las obras de los célebres *clavecinistas* franceses *Couperin* y *Rameau*. Pero antes de abandonar el *laúd*, consagremos unas palabras, no de elogio, sino de justicia, al talento que tanto distinguió a los *laudistas* y *vihuelistas* españoles de los siglos XVI y XVII. Algunos de los más célebres fueron, indudablemente, *Luis Milán*, *Pisador* y otros. En cuanto a las obras del primero, que fue el más importante de todos ellos, acusan una inspiración poco común y rasgos geniales del mayor interés. Dedicemos también un recuerdo al *clavicordio*, y penetremos en el país que primeramente inicia en la historia de la música la escuela de los *clavecinistas*, el primero que ve surgir una literatura para los reducidos instrumentos de teclado, los cuales son ya



conocidos en los comienzos del siglo XVI en ese gran pueblo que se llama Inglaterra. (Nota A).

\*\*\*

La literatura musical de estos primeros instrumentos de teclado revela, sobre todo en sus principios, la influencia del estilo del órgano; sus cultivadores fueron, indudablemente, educados en el gran arte de la polifonía vocal y en la severa tradición organística; y así como aquella, al ser trasladada al grandioso y litúrgico instrumento, del que pronto hemos de ocuparnos, adquirió desarrollos gigantescos en la época de un *Bach* y de un *Haëndel*, así el reducido instrumento (llámesele *virginal* o *espineta*) reflejaba lejanamente los procedimientos severos del órgano y las formas escolásticas en las que habían sido educados estos primeros maestros.

Poco importaba que el sonido de la *virginal*, de la *espineta* o el *clave*, fuese débil y escaso; poco importaba que sus recursos de mecanismo fuesen aún muy deficientes, puesto que estos grandes contrapuntistas, que pusieron los tesoros de su ciencia y de su inspiración al servicio del arte religioso, salían de las grandes catedrales, donde entonaban los himnos de alabanza al Señor, para dotar al minúsculo instrumento de obras sanas, sencillas e inspiradas: obras que en sí mismas llevaban el germen, la savia, el elemento vital que, con la evolución de los tiempos, había de dar cuerpo y forma a la moderna literatura del pianoforte. Y es lógico que eso sucediese, pues el verdadero arte instrumental, en aquellos momentos, iniciábase de un modo indeciso.

Donde la música acusaba su más importante desarrollo era en las obras polifónicas de la iglesia y en los comienzos artísticos del órgano.

Así es que las primeras producciones de estos maestros no son más que piezas trasladadas del instrumento litúrgico al diminuto teclado de la *virginal* y de la *espineta*.

En un estilo organístico escrito a varias partes, y en el cual las imitaciones entre las voces, las contestaciones, los pasos fugados y todos los recursos del contrapunto, prevalecen. Esto, al menos, es lo que se observa en las obras de los músicos célebres: *Tallis* (1540-1585) y *Byrd* (1538-1623), que las produjeron importantes en el arte religioso, y que, según la opinión de *Oulibicheff*, si algo grande existe en la música eclesiástica, después de *Palestrina*, es ciertamente en las de los dos compositores citados.

A *Byrd* se le considera como el padre de la música inglesa, y Fetis, por su parte, no ha titubeado en designarle como el PALESTRINA y el LASSUS de Inglaterra.

Así como estos organistas procedían del arte severo, y en la iglesia daban a conocer sus inspiraciones religiosas, en el gabinete de estudio confiaban sus secretos musicales al reducido teclado de la *virginal* o la *espineta*; preparaban, paso a paso, las mil evoluciones que había de sufrir el estilo del diminuto instrumento antes de llegar a poseer una literatura bien definida; literatura que, alejándose insensiblemente de la música eclesiástica, de la tradición organística, y abriéndose a los perfeccionamientos futuros, llegaría a ser aquella música ligera, llegaría a constituir aquel arte elegante y mundano, arte galante así llamado, y que caracterizaba tiempos, ya lejanos, comprendidos entre los siglos XVII y XVIII.

Estos instrumentos fueron los confidentes del compositor, pero fueron también los huéspedes del salón elegante y como un objeto más de lujo que denotaba el brillo y el

bienestar que imperaban en los palacios y casas señoriales. Ese arte, a veces, coincidió en ciertos países con momentos de grandes turbulencias políticas, con guerras exterminadoras, con la miseria del pueblo. Las revoluciones del exterior en nada turbaban las veladas voces de la *virginal*, la *espineta* y el *clave*, cuyos ecos se perdían en los ángulos del salón aristocrático, entre los repliegues de ricos tapices de brocado y terciopelo, al murmullo de los jugueteos sonoros de una *giga* vivaracha o a los acompasados sonos de un *minuetto*.

Así el arte sencillo y moderno del *clave* era muy a propósito para aquellos salones principales, en los que el instrumento constituía un *bibelot* que hacía las delicias de aquellas sociedades frívolas y desocupadas que reflejaban costumbres de determinadas épocas y países. Por lo demás, siendo el arte, en general, un elemento indispensable de educación y de cultura, donde encuentra ambiente más favorable para su gran desarrollo es en los pueblos que gozan del bienestar público y de una prosperidad creciente en todos los órdenes de la vida. Esto mismo sucedió en Inglaterra durante el reinado de Isabel de Tudor, en el siglo XVI.

El progreso creciente de aquella nación; la importancia que iba adquiriendo su comercio, cuyas utilidades se traducían en un bien común, despertó en sus naturales la afición a las artes, los goces del espíritu, como emblema ideal de paz y de deleite, en compensación de trabajos más provechosos, aunque no menos prosaicos.

Aquella soberana, que sentía gran amor por las artes, que se complacía con la literatura y la pintura, no sintió menos predilección por la música, llegando a dominar, de modo notable, la técnica de la *virginal*. Ella da el ejemplo con su protección a los artistas, encariñada siempre con todo lo exquisito, noble y elevado. El pueblo la ama con respeto; los poetas la denominan bella *vestal*; otros, Reina *virginal*, por la predilección que sentía por el citado instrumento, y todos, en fin, la colman de elogios.

En aquel tiempo, la música se consideraba en toda persona distinguida como elemento indispensable; de tal manera, que saber cantar a primera vista, o tocar el *laúd* y la *viola*, era común y corriente en las personas de las clases elevadas. Esas tendencias generales y ese grado ya refinado de cultura explican sobradamente que el terreno era propicio para el desarrollo de las producciones inglesas y para la aparición del arte del teclado en aquel periodo ya lejano. En tal sentido se adelantó verdaderamente Inglaterra a los demás países, pues mientras que en éstos se mueven aún dentro del contrapunto organístico, se advierte, de una manera marcada, la inclinación de los músicos ingleses hacia el nuevo estilo de la *virginal* y la *espineta*.

Byrd fue el primer compositor que ensanchó los horizontes de la música en los primeros instrumentos de teclado, buscando nuevas formas y procedimientos; observándose que, si bien sus preludios conservan toda la severidad del arte religioso y del estilo del órgano, recordando las antiguas tonalidades, en cambio crea cuadros musicales muy interesantes cuando se abandona a su fantasía, y tomando los modelos de las danzas, se inspira en el ambiente popular. Muchas de estas composiciones se conservan en la importancia obra coleccionada y publicada con el título de *Libro para virginal de la Reina Isabel*.

Es muy de notar la inclinación de esos primeros maestros hacia el género pintoresco y descriptivo; les atrae la imitación de ciertos ruidos peculiares de los animales, como el *cuco*; la descripción de otros sonidos populares, como el silbido del *viandante*.

Byrd se distingue también en la composición de variaciones, creando obras originales y graciosas, dentro de los estrechos límites que le ofrecían aquellos instrumentos e imperfecta digitación de su tiempo. En todas sus composiciones se advierte ya el uso de las notas de adorno (*trinos, grupitos, mordentes, apoyaturas*, etc), pudiéndosele considerar en ese sentido como precursor del estilo llamado *Ornamentado*. Al nombre glorioso de Byrd podemos unir los de los famosos compositores *Bull* (1563-1628) y *Gibbons* (1583-1625), que se distinguieron notablemente esbozando diversos cuadros de género, en los que el interés de los pasos de agilidad y de elegancia se revela, a pesar de las imperfecciones ya señaladas; debiendo tenerse en cuenta que las condiciones especiales del teclado ya influían de manera muy directa en la mente de estos compositores, pues en las primeras obras ya despuntan los albores de la música descriptiva.

Aquellos cuadros pintorescos llevan en si mismos el germen, la semilla de obras que revestían gran importancia en épocas venideras, pudiéndoselas considerar como precursoras del periodo romántico y expresivo. Las obras de estos maestros son como los preludios de un gran arte que lentamente se elabora; y aquellas piececitas, en su insignificancia y sencillez, influirán poderosamente, a no dudarlo, en las mil evoluciones que irá sufriendo el arte musical. Y según veis, esas primicias artísticas surgían sencillamente en los modestos teclados de la *virginal* y la *espineta*.

El músico más célebre de Inglaterra fue indudablemente *Enrique Purcell* (1658-1695). Este compositor, en su breve existencia, señala un grado de progreso notable en la historia musical de su país. Escribió gran cantidad de obras dramáticas y religiosas, y para el *clave* un sinnúmero de *sonatas, suites*, etc..., en donde se revela como armonista avanzado para su época, y se advierte un estilo más moderno en procedimientos y efectos, buscados, y a veces hallados, con gran fortuna. Artista de grandes vuelos, de gran educación musical, cuando escribe obras religiosas refleja en ellas un eco fiel de la tradición pasada; pero cuando el elemento pintoresco y expresivo invade su mente, entonces crea miniaturas musicales muy interesantes, pues si bien en ellas no aparecen profundos pensamientos, en cambio seducen por la sinceridad, por la gracia y por la fluidez que emana de sus contornos. En estas obras encuentra lugar adecuado el empleo más o menos frecuente de las notas de adorno, cuyo uso va ya revistiendo los caracteres de una manera especial o estilo, tanto como compensación de la escasa sonoridad de esos instrumentos, cuanto como fisonomía peculiar que distinguió al arte delicado del *clave*; y si la existencia de tan famoso compositor no se hubiera extinguido en tan breve plazo, los ecos de su gloria no llegarían tan amortiguados hasta nosotros; en cambio, su fuego creador brillaría refulgente en el rico y dilatado firmamento del arte musical.

Eso precisamente le estaba reservado a un genio de primera magnitud, que en época no lejana de la muerte de *Purcell* había de surgir en Inglaterra, llenando con su excepcional valía todo el Reino Unido del uno al otro confín; ese gran hombre fue *Händel* (1685-1759).

\*\*\*

Dirijamos nuestras miradas a un país que, por su gran importancia, reinó como soberano en el movimiento musical de distintas óperas. Siendo un hecho comprobado que desde el mayor perfeccionamiento y apogeo de la música religiosa, llevado a feliz término por el genio de *Palestrina* en el siglo XVI, y continuado por los sucesores de aquel hasta los principios del XVIII, en el que aparecen las grandes figuras de *Bach* y *Händel*, Italia

reina en absoluto dentro de nuestro arte; y así como en épocas venideras han de dirigirse los músicos a Alemania en busca de consejos y enseñanzas, en el siglo XVII vienen los alemanes a Italia solicitando una dirección autorizada para el desarrollo de sus disposiciones artísticas.

Como ejemplo, puede citarse el caso de los célebres organismos sajones *Jacobo Froberger* y *Juan Gaspar de Kerll*, que fueron por largo tiempo discípulos del gran *Frescobaldi*, en Roma.

Un país que reorganiza y eleva a su mayor grado de esplendor el arte polifónico vocal; un país que descubre la armonía disonante a principios del siglo XVII; que más tarde ha de crear la *ópera*, después de los ensayos de la *monodía florentina*, que siente la melodía cual ninguno; que canta por instinto; que en él florece la primera y maravillosa escuela de los instrumentos de arco, siendo también la patria de sus famosos constructores, y que en el ambiente del *clave* posee verdaderas lumbreras, como *Scarlatti*, digno es, a nuestro entender, de que en él fijemos toda nuestra atención.

Italia es un país en el que siempre ha imperado la sensibilidad y el sentimiento; educados sus hijos en los admirables modelos del gran arte antiguo, predispuestos en grado sumo a la inmediata percepción de todo elemento de belleza, la concisión y la claridad melódica han sido y son siempre rasgos característicos de ese pueblo, que nació artista.

Discípulos en algún tiempo de aquella falange de maestros flamencos, de ellos aprenden los secretos de la técnica de la composición, se asimilan la ciencia del contrapunto, funden estos valiosos elementos con su modo de ser y de sentir, y se lanzan en pos de nuevas formas artísticas apropiadas a su genio y temperamento. El sello peculiar del compositor italiano es la espontaneidad y la pronta exteriorización de la forma artística, instantáneamente creada en su *psiquis* artística. Podríamos asegurar que la Italia constituye el término medio entre la alegre ligereza y frivolidad que distingue al carácter francés, y las profundas meditaciones o las nebulosidades melancólicas que son la característica del país germano.

En las obras del *clave* se puede establecer la diferencia de carácter y manera de ser de estos diversos países. Los trabajados preludios, los desarrollos temáticos, la ciencia profunda del contrapunto, trasladada primeramente del estilo polifónico vocal al órgano, y de éste al modesto *clave*, constituyen los rasgos salientes del carácter alemán. El compositor francés crea la obra ligera, espiritual, y siempre distinguida. Sus ideas melódicas se hallan revestidas de mil arabescos sonoros, una diáfana malla de notas de adorno teje y entreteje la frase musical; y tal incremento adquiere esa nueva forma, que, al llegar a la cúspide de su perfeccionamiento, hace las delicias de aquellas elegantes y despreocupadas sociedades de la época de Luis XIV de Francia, instituyendo un verdadero estilo.

El compositor italiano, como término medio, no peca por las profundas lucubraciones del alemán, ni por la brillantez y flexibilidad del francés. Canta tranquilamente reposado, y no olvida que su patria es la de los grandes cantantes; inspirándose, pues, en aquella brillante escuela, crea la obra de arte, rica de melodía, de líneas puras y serenas, y menos recargada de artificios que la de los grandes compositores y clavecinistas franceses.

No hay que olvidar la conexión íntima que guardan entre sí las diferentes manifestaciones de un mismo arte y las influencias mutuas que sufren.

El estilo de los grandes cantantes italianos influye poderosamente (en su patria) en el de la *espineta* y el *clave*; el uso de estos primeros instrumentos se propaga continuamente, bien sea como obligado del canto, bien como apoyo del bajo continuo, o ya en otra forma de acompañamiento. Por otra parte, la brillante cohorte de los grandes violinistas crea el *concerto grosso*, y con él nuevas formas de *virtuosismo* que influyen en el teclado de la *espineta*, que asimilándose a su vez, repercute en el ambiente musical de otros países. No olvidemos que nos hallamos en la mitad del siglo XVI, y que, por consiguiente, aún había de transcurrir mucho tiempo antes que la literatura del *clave* y los medios de ejecución y de expresión que aquel ofrecía tuviesen personalidad propia y bien definida. Su génesis fue lenta, como sucede a cualquiera otra forma de la actividad humana.

Acontece con los instrumentos lo mismo que en la música vocal. El arte docto y serio de los profesionales encuentra su puesto adecuado en la iglesia, y allí representa la música el elemento aristocrático; la democracia del pueblo se entrega a sus gustos favoritos en los lugares públicos, entonando canciones profanas, como instintiva protesta de aquella cansada y absorbente polifonía; así también el órgano, que representa el hierático y grave elemento, canta reposado, o bien se engolfa en los trabajados preludios, en los desarrollos *temáticos* o en los *ricercari* y las *fantasías*, antecesoras todos del gran arte de la fuga, en contraposición del modesto *clave*, que representa un elemento nuevo de música profana, bien creando aquellos cuadros llenos de expresión y movimiento, o bien trinando y cantando en aquellas distintas danzas que son las primeras manifestaciones populares de la música instrumental. El *clave*, pues, se halla influido por dos corrientes de diversa naturaleza, y se le podría considerar como lazo de unión entre la música polifónica de la iglesia, majestuosamente representada por el órgano, y la popular, a su vez representada por aquellas danzas y canciones que tanto influyeron en los desarrollos del arte musical y en las costumbres de cada época.

Tanta era la fuerza de este género de música, que las danzas populares llegan a penetrar en los palacios, y los sonos cadenciosos y acompasados de sus *zarabandas*, *alemanas*, *pavanas* y *minué*s, ponen en movimiento las graves y reposadas parejas de los grandes señores, en tanto que la gente plebeya se lanza con ardimiento en los ritmos vivos y alegres de un *pasapié*, de una *bourrée* o una *giga*.

De la combinación y perfeccionamiento de los primeros modelos de las danzas nació la verdadera *suite*, *partita* o *sonata di camera*, primera forma seria de la música de *clave*; forma que asume carácter propio hacia la segunda mitad del siglo XVII.

Del mayor desarrollo de la *suite*; de la influencia de la *obertura francesa*, en cuanto a la combinación y orden de sus tiempos, ideados primeramente por *Lulli* y variados más tarde por *Alejandro Scarlatti*, y del *concerto grosso*, en lo que se refiere al mayor interés de las partes concertantes, de todos esos elementos reunidos surgen definitivamente en no largo plazo la *sonata* moderna y la *sinfonía*.

Al hablar de los primeros maestros italianos que se distinguieron en la composición de obras adaptadas al pequeño teclado de la *espineta*, no sucede lo mismo que en Inglaterra, cuyos compositores se identificaron en absoluto con la *virginal*, creando un estilo más moderno y muy apropiado a dicho instrumento.

En Italia ocurre lo contrario, pues si bien el elemento popular recorre triunfal su camino, los verdaderos maestros se encuentran aún subyugados por la grandiosa *polifonía vocal*, fuente de sus enseñanzas.

Ahora bien; los progresos se imponen, nuevas tendencias inducen al compositor en busca de otras formas musicales, y todo contribuye al paulatino desarrollo del arte musical en sus más variados aspectos.

Aquel *madrigal*, forma perfeccionada de la *canción*, es ya un notable perfeccionamiento en determinado sentido. En la música de órgano, los *ricercari*, las *fantasías* y las *tocatas* alcanzan un elevado nivel de progreso en cuanto a sus desarrollos y verdaderas formas artísticas. Los instrumentos de teclado también mejoran poco a poco, así bajo el punto de vista de su fabricación, cuanto por su mecanismo, preludiando a la gloriosa era del *clave*.

Los maestros de la época empiezan a confiar al teclado de la *espineta* sus íntimas confidencias. Primero son aquellas *fantasías* y *tocatas*; más tarde se ingenian en variar un tema escogido, de mil formas y maneras; la *digitación* paulatinamente se perfecciona; los pasos de agilidad van esbozándose de un modo lento, y todos esos coeficientes, reunidos, constituyen los preámbulos de un arte más depurado, y de un naciente *virtuosismo* que es producto del arte italiano y llega a su mayor gloria con *Domenico Scarlatti*.

Los músicos más eminentes de la época de que nos ocupamos fueron *Merulo*, *Andrés* y *Juan Gabrielli*; pero al acercarnos al siglo XVII aparece el compositor y organista más célebre de aquellos tiempos. *Frescobaldi* (1583-1644) fue un músico ilustre que conoció todos los secretos de la técnica de su arte como ninguno de sus contemporáneos; fue el *Bach* de su tiempo, fue el maestro de la *tocata*, y en toda su labor artística se advierte el sello de su gran talento.

Aunque educado también en el gran arte religioso y en el profundo estilo del órgano, como espíritu dúctil y superior, no podían pasar para él desapercibidas las tendencias del siglo y la importancia que iban asumiendo los diminutos instrumentos de teclado. Así, compone para la *espineta*, y más tarde para el *clave*, *canciones*, *caprichos* y *tocatas*, en las cuales se nota ya cierto sabor moderno, alejándose gradualmente de las antiguas tonalidades de la iglesia. El ritmo y el gusto popular se manifiestan de una manera más clara y definida, y en todas sus obras, en fin, se vislumbran destellos de lo que pronto había de ser la música y el estilo del *clave*.

Algunos maestros distinguidos podrían citarse, en la primera mitad del siglo XVII, en cuya producción artística se observan más patentes los perfeccionamientos antes enumerados en cuanto a la forma de la composición y de los rasgos originales y procedimientos, que constituyen un verdadero progreso, y también en cuanto al elemento *virtuosismo*, que descuella cada vez más movido, más independiente, más personal, separándose de aquellas severas formas del órgano, hacia las delicadas, elegantes y ligeras que personifican el estilo de esta música.

Pero todos estos elementos no se completan de una manera definitiva hasta el advenimiento de *Domenico Scarlatti* (1659-1725). Este artista abarca todo un periodo, representa el pináculo de una época, y debe ser considerado como el rey de los

*clavecinistas* italianos. Instruido primeramente por su famoso padre Alejandro, fundador de la escuela Napolitana, fue discípulo a su vez de los distinguidos organistas *Pasquini* (1637-1710) y *Gasparini* (1668-1737). Sus primeras armas las hizo en el teatro; pero éste no era el ambiente adecuado en que se movía con entera libertad su genio creador; más bien hemos de seguirle como compositor inspiradísimo en la música de *clave*, y como ejecutante sin rival: sus obras respiran una gracia, una ternura, una distinción y vivacidad que asombran; de ellas fluye clara y espontánea la melodía siempre inspirada y caldeada por el sol meridional de su patria. Refiriéndose a nuestro artista, dice *Riemann* lo siguiente<sup>756</sup>: Las sonatas de este compositor constan de un solo tema presentado en forma de “*lied*” casi siempre homófono, pero adornado con finura sin igual; puede considerársele como uno de los puntos de partida de los C. F. E. *Bach* y *Clementi* en la música moderna de piano. Indudablemente, las obras de *Scarlatti* revisten una gran importancia y son del mayor interés para el pianista: en ellas se revela el compositor genial, el melodista innato, el músico inspirado. Influido siempre por el arte incomparable de los cantantes de su patria, crea la frase concisa, elegante, sin recurrir al uso inmoderado que de las notas de adorno se hacía en la escuela francesa.

*Scarlatti* representa, además, la personificación más elevada del *virtuosismo* en toda la primera mitad del siglo XVIII: es el punto de partida de la brillante ejecución aplicada al instrumento de teclado, en cuyo sentido ha de influir poderosamente en la moderna escuela de piano, y como tal personificación se le podría considerar como el *Liszt del clave*.

Es natural que esos elementos tan desarrollados de mecanismo se reflejasen en sus obras; pues si bien es verdad que compone melodías nobles y reposadas, su facilidad portentosa de ejecución le brinda a acelerar el movimiento, y de ahí que resultasen aquellos *allegros* vivos, aquellos *prestísimos* que fueron la característica de su manera de escribir y de tocar. A estos movimientos acelerados se prestaba con suma facilidad el *clave*, disimulando con ellos su escaso sonido y la falta de prolongación del mismo. Otro de los rasgos peculiares de este célebre artista consistía en el uso frecuente que hizo de las grandes distancias, con las dos manos cruzadas, en toda la extensión del teclado. Este rasgo genial comunicaba gran brillantez al mecanismo, pero al mismo tiempo resultaba, y aún hoy mismo resulta, de una peligrosa dificultad para la corrección y claridad de la obra ejecutada. Algunas de éstas, abriantadas por un ritmo exuberante de movimiento y de vida, se estiman, según la opinión de distinguidos escritores, como precursoras del futuro *scherzo* clásico. Pero en otras, complicadas por sus grandes dificultades, reveladoras del gran mecanismo de su autor, el ilustre *Hans Von Bulow*, cree adivinar en ellas al precursor de Beethoven.

Es indudable que en la época de *Scarlatti* el estilo del *clave* ostentaba ya su propia personalidad: los medios técnicos de la composición habían avanzado rápidamente; los instrumentos se hallaban asimismo perfeccionados, y como natural consecuencia, la *digitación* es perfecta y el mecanismo se manifiesta en todo su esplendor. Todo esto, unido al genio de *Domenico* como compositor y a su inmensa autoridad como ejecutante, hizo de él una figura de trascendencia y gran relieve en la historia de nuestro arte.

---

<sup>756</sup> *Diccionario de la Música*.- Hay que advertir que las sonatas de *Scarlatti* no guardan afinidad con la forma moderna de la composición citada. Antiguamente se llamaban *sonatas* a las obras instrumentales, en contraposición con las vocales. En cuanto al término de *tocata*, designaba las obras destinadas a los instrumentos de teclado solamente.

No miremos, pues, sus obras con cierto desdén en lo que a su dificultad se refiere: muy al contrario, la mayoría de ellas, para decirlas debidamente, exigen tal vez del artista más condiciones de pureza de mecanismo que para abordar otras composiciones del día, cuya interpretación se conceptúa empresa ardua y atrevida.

La personalidad de este gran artista no debe sernos extraña ni indiferente a los españoles, pues residió largo tiempo en Madrid: vino a la corte cuando Fernando VI era Príncipe de Asturias, y una vez que éste subió al trono, fue nombrado maestro de la reina y *clavecinista* de su Real Cámara. Permaneció *Scarlatti* veinticinco años en Madrid: algunos creen que murió en esta corte, si bien otros aseguran que regresó a Nápoles, su ciudad natal, y que en ella terminó sus días.

\*\*\*

Así como hemos hecho una ligera reseña de los maestros ingleses, por ser los que inician la escuela y la literatura de los primeros instrumentos de teclado: del mismo modo que hablamos de Italia por la gran importancia que tuvo en la evolución musical durante los siglos XVI y XVII, oportuno nos parece decir unas palabras acerca del ambiente especial en que se desenvolvía el estilo del *clave* en el país de *Couperin* y *Rameau*.

En Francia, más que en parte alguna, la escuela y fisonomía especial de los minúsculos instrumentos, llámeseles *espineta* o *clave*, se relaciona directamente con la de los antiguos tañedores de *laúd*.

A fines del siglo XVI, y durante el XV, gozaba de gran fama el citado instrumento en aquella nación; y según ya indicamos en otro lugar, fue el obligado e indispensable para las transcripciones de las obras vocales en determinadas épocas.

Para darnos cuenta exacta de la importancia que tuvo el *laúd*, habría que remontarse a los trovadores y juglares, o más bien recordar aquellas compañías de ejecutantes errabundos que iban de pueblo en pueblo, de plaza en plaza, tañendo sus instrumentos, siendo ya portadores del germen, de lo que sería más tarde la música del *clave*.

Aquellos primeros tipos de danza, los primeros ensayos de un género expresivo o sentimental, el espíritu inquieto y poco profundo que caracterizaba a siglos lejanos, aquel gusto alambicado de lo *bonito*, aquella ligereza y elegancia que constituye el sello especial del carácter francés, y que lo mismo influye en la literatura que en las otras artes, ya se reflejaba en la escuela de *laúd*, que con sus cualidades y defectos, con sus mil *fiorituras*, y en su esencia misma, invadirá con el transcurso del tiempo el diminuto teclado del *clave*.

¡Qué diferencia entre estos cuatro países! Inglaterra se inspira en la naturaleza, y del teclado de la *virginal* surgen los primeros bocetos de una música pintoresca y descriptiva. Italia, impulsada por su alma de artista, canta con amor, y la inspiración melódica brota espontánea. Alemania, en las austeras severidades del órgano, cimenta el gran arte del porvenir. Francia acaricia la forma, perfecciona lo atildado, crea la obra chispeante, sentimental, expansiva, elegante y siempre distinguida.

Durante largo tiempo estuvo en boga el *laúd*: los ejecutantes eran llamados a la corte, y en todas partes gozaron de gran consideración; algunos de ellos cultivaron a la vez el instrumento de cuerda y el de teclado, hasta que el segundo fue investido con todos los honores como más aristocrático.



Durante el reinado de Luis XIV, que representa el apogeo de un gran periodo de refinamiento social y de elevada cultura, el popular *laúd* desaparece definitivamente, cediendo el campo al elegante *clave*.

Así como en todos los países hemos de buscar en los organistas los verdaderos precursores del estilo de aquél, por lo anteriormente expuesto se demuestra que en Francia no acontece exactamente lo mismo, pues el ambiente de aquellos tiempos, y aún el mismo espíritu popular, no eran los más apropiados para crear una severa y profunda escuela de órgano.

Cierto que los cargos de organista y *clavecinista* de cámara eran anejos a un mismo artista: pero creo, a mi entender, que el segundo debió revestir más importancia que el primero en la época de que nos ocupamos. Además, como el gusto y la educación recibida han de reflejarse en todo, opinamos que el medio ambiente era en Francia muy distinto, comparado con el de otros países.

En Italia domina la tradición del gran arte polifónico vocal: allí surge un *Frescobaldi*. En Alemania, la vida es austera, de recogimiento: el maestro de capilla vive en su iglesia, y toda su labor a ella se consagra: deben resultar organistas. En Francia sucede todo lo contrario, pues si bien el artista cumple con su deber en el templo, vive más en la corte: el músico de cámara, el clavecinista impera.

En los países citados, el dejo del estilo del órgano se refleja en el *clave*. En Francia, tal vez el organista preparaba en éste los puntos fundamentales de su trabajo, para desarrollarlos al día siguiente en aquel. Hemos, pues, de hallar la genealogía artística de *Couperin* en la antigua escuela de *laúd* en primer término, y más tarde en los *clavecinistas* distinguidos que le precedieron en su gloriosa carrera.

*Chambonières* (1600-1670) es uno de sus antecesores más directos: está considerado como el iniciador de la escuela de *clave* en su país: fue gran ejecutante y compuso obras de gran interés para el citado instrumento. Todas ellas son graciosas, sencillas y de buen gusto: son piezas de cortas dimensiones, hábilmente adornadas, y en las que ya se anuncia el elemento expresivo y sentimental que adquiere toda su personalidad en la producción artística de *Francisco Couperin* (1668-1733).

Este artista marca un notable progreso en la historia del *clave*, y fue reputado como el más célebre *clavecinista* y compositor de su época.

La familia *Couperin*, en Francia, vino a ser, en términos más modestos, algo semejante a la de *Bach* en Alemania, constituyendo una verdadera dinastía que en el transcurso de doscientos años (de 1630 a 1815) cultivó, de padres a hijos, el arte musical y sus enseñanzas. En cuanto al artista de quien nos ocupamos, fue denominado por sus compatriotas *Couperin el Grande*.

En sus obras se advierte más que en ningunas otras la profusión de notas de adorno de todas clases, y en ese género llegó al *summum*, constituyendo con él un verdadero estilo por nadie superado.

Mucho se ha discutido acerca del uso y abuso que hacían los antiguos clavecinistas de todas esas *fiorituras* para disfrazar por medio de su empleo las deficiencias que aquellos instrumentos les ofrecían en cuanto a su débil sonido, su falta de vibración y prolongación, no pudiendo por esta causa apreciarse los matices de claro oscuro, etc.

No sería, pues, del todo indiferente hacer algunas consideraciones en este sentido y examinar si la razón del abuso de aquellos artificios y arabescos era tan sólo debido a las imperfecciones sonoras del instrumento, o si reconocía otras razones y respondía al espíritu de cada país y a influencias de medio ambiente.

Si en principio nos parece que el escaso sonido obligaba al compositor a emplear con largueza aquellos auxiliares de la sonoridad, lo antedicho no puede ser admitido como fundamental axioma.

Iguales fueron los medios de que dispusieron los clavecinistas de los demás países, y no todos los emplearon de la misma manera. No hay más que hojear ligeramente sus obras para convencerse de este aserto. En efecto, a primera vista se advierte que los italianos son más parcos en la ornamentación que los ingleses: éstos, más que los franceses; de donde se infiere que no era sólo el instrumento lo que inducía al mayor o menor exceso de ese género de *fiorituras*.

Es curioso, además, observar en las obras de *clave* que muchas veces notas de larga duración se nos presentan sin ningún adorno, mientras que otras de menos valor aparecen recargadas con un *pincé*, un *grupeto*, etc... No olvidemos que la voz humana es el instrumento por excelencia y que se presta cual ninguno a la frase ligada, amplia y tenida. Pues bien; aquellos cantores de iglesia, aquellos *discantistas*, hacían improvisaciones más o menos libres con el nombre establecido de contrapunto *a la mente*. Es más: en la gran época de los cantantes de teatro, ese género *florido* se apodera también del gusto del público, de los artistas y de los maestros. El periodo de la gran *fioritura* impera, los cantantes se muestran émulos de los arabescos y agilidades de la flauta, los compositores escriben influidos por esas corrientes, y por fin queda un género especial de canto, llamado ligero. Aún hay más: los grandes violinistas de aquellos tiempos, desde *Torelli* hasta *Corelli*, *Tatini*, etc..., escriben en ese mismo género florido. ¿Puede admitirse que un instrumento como el violín, instrumento cantante, tuviese necesidad de recurrir a ese relleno de postizos sonoros? De ningún modo. Esto probará una vez más, que si bien era un motivo y una excusa para los clavecinistas el uso, a veces inmoderado, que hacían de las notas de adorno, a causa de las condiciones especiales del instrumento, esta doctrina no puede ser admitida en absoluto, puesto que vemos a los cantantes e instrumentistas de arco contagiados por la misma tendencia, aunque, naturalmente, en menor grado. Prueba todo ello que hay algo que flota en el ambiente, contribuyendo ciertas épocas con su modo de ser. Además, la propensión a la *fioritura* tiene muy antiguo origen en nuestro arte, como lo tiene en la naturaleza misma: en un signo de vitalidad que el espíritu humano refleja en sus obras.

Si observamos al rudo campesino que entona una canción popular, bien pronto advertiremos que no siempre o que pocas veces la cantará del mismo modo, pues aquel motivo que despierta en su alma emociones palpitantes adquirirá instintivamente nuevos impulsos de expresión y sentimiento, que se traducirán en *arabescos* de la misma melodía, en giros cadenciosos y apasionados, que comunican a la frase nueva expresión de calor y de vida, exteriorizando así y satisfaciendo un imperioso placer del alma

humana. Esto mismo se nota en los autores de la escuela moderna del piano: no hay más que hojear una de las *sonatas* del primer estilo de *Beethoven*: observad un *andante* o un *adagio*, y veréis que, expuesto el motivo con sencillez, en su desarrollo ya va combinado de modo distinto, dándole variedad con una ornamentación rica y artísticamente empleada. Claro está que en la época de apogeo del piano, por sus condiciones especiales de sonoridad, el abuso de la ornamentación desaparece, por ser ya innecesario. Sin embargo, esa manera perdura hasta que por fin penetra íntimamente en la esencia de la idea musical.

Examinad la obra de *Chopin*, y decidme si las notas adornadas, los *arabescos* y las *filigranas*, no representan un elemento estético de infinita belleza. Pues si esto acontecía con el estilo de una de las más famosas personalidades del piano, no lo ha de extrañarnos que algunos *clavecinistas* cayesen en el abuso de las *fiorituras* por las condiciones típicas del instrumento: que aun cuando en los trabajados y severos preludios, eco fiel de las formas escolásticas y profundas de la tradición, podían mostrarse más parcos en la ornamentación gracias a los movimientos animados, en cambio, cuando el compositor quería traducir un momento descriptivo, cuando deseaba expresar un sentimiento, un estado de alma, entonces tenía que recurrir forzosamente a las percusiones frecuentes de las notas, en todas las formas, para animar la frase melódica nacida al calor de la inspiración genial.

En esto precisamente se distinguen las obras de *Couperin*, cuyo modo de componer, profusamente ornamentado, no obedece al capricho y sí a los requerimientos de la frase musical, pues aquel cúmulo de artificios sonoros transmitidos por el tiempo, al llegar a este célebre artista adquiere con su música la más alta expresión de un estilo y surgen con la misma melodía.

Difícilmente podría separarse ésta de aquellos sin que pierda la ingenuidad, la gracia y el candor con que fue concebida: buena prueba de ello es el cuidado que tiene *Couperin* de recomendar en el prefacio de sus obras que se observen escrupulosamente esos signos de expresión, las notas de adorno, etc... pues sólo con esa fiel observancia se podrá dar idea exacta del pensamientos del autor.

Este insigne artista coincidió con el reinado de Luis XIV, en el que la elegancia y el refinamiento invaden el espíritu nacional, y las ciencias y las letras alcanzan proporciones tan arraigadas como delicadas y ligeras fueron en sus formas; y no es extraño, pues, que en un pueblo donde tanto dominaba el amor por lo bello, lo atildado, lo artístico, se generalizara de un modo exuberante ese arte por excelencia del *clave*, y penetrando el maestro en el gusto de aquellas corrientes y apoderándose de él, crease cuadros de un sentimentalismo expresivo y pintoresco, cualidades propias de la inspiración y clarividencia de los genios. Además de admirar en *Couperin* al compositor genial y al ejecutante, no hay que olvidar al didáctico y al maestro; su *Método* titulado L'ART DE TOUCHERLE CLAVECIN, publicado en el año de 1706 y dedicado a Luis XV, es una de las obras más notables que se escribieron en aquellos tiempos; entre otras cosas interesantes de que trata, sanciona el *glisado* de los dedos de una tecla negra a otra blanca y suministra numerosos ejemplos del empleo del pulgar. Esto, que al presente no tiene ninguna importancia, la tenía, y grande, a principios del siglo XVIII, cuando la digitación era aún imperfecta.

Algo más joven, pero contemporáneo de *Couperin*, floreció en este mismo país el gran compositor *Rameau* (1683-1764). En el curso de su gloriosa carrera sobresalió como *clavecinista*, organista y verdadero innovador dentro del sistema musical moderno; a él se deben un *Tratado de Armonía*, que publicó en 1722, en el que la teoría de las inversiones de los acordes instintivamente conocida y rutinariamente practicada) se explica de un modo más claro y comprensible. En sus obras de *clave* se advierten afinidades de parentesco con las de su ilustre émulo *Couperin*, notándose tal vez en ellas más intensidad de expresión, debido a su temperamento dramático: las tendencias y el medio ambiente de su país le sugieren también pequeñas piezas sentimentales y descriptivas, enriquecidas con títulos más o menos caprichosos, que vienen a ser como los primeros ensayos de una música de programa.

El elemento florido que adorna la melodía, lo emplea con tanta o más profusión que *Couperin*. De todos modos, ha creado multitud de obras bellísimas, que aún hoy son ejecutadas y estimadas por los pianistas modernos.

En el campo de la Pedagogía fue una eminencia, pues en un *Método* que publicó se encuentran, entre otras cosas interesantes, varios sencillos ejemplos, en los cuales se empieza a practicar el paso del dedo pulgar por debajo de los otros, y viceversa: detalle para aquellos tiempos bastante atrevido, pero de suma importancia en la moderna digitación.

En el periodo álgido de este eximio artista, las corrientes van manifestándose en otros sentidos, las costumbres se modifican y en todo se advierte un acercamiento de transición. El sugestivo y coqueto arte presiente ya los momentos de su decadencia: pues así como el célebre *Rameau* abandona la estancia dorada y aristocrática, en cuya mansión siempre trina y murmura la voz velada del clave, para lanzarse a las luchas del teatro, así también el diminuto y débil instrumento languidece entre melancólicas *pavanas* y tristes *zarabandas*, como el desahuciado que ve acercarse su fin. Días de lucha se aproximan, acontecimientos sociales de la mayor importancia se vislumbran en lontananza, y aquel siglo XVIII, que fue testigo viviente de maestros esclarecidos, cuyas obras maravillaron y maravillan al Orbe, va evolucionando en sus postrimerías hacia el gran arte instrumental, hacia el arte supremo de la sinfonía, hacia la escuela brillante y clásica del *piano-forte*.

Avanzando en nuestros juicios y consideraciones al hablar de la música en general, y de las diversas escuelas y estilos del *clave*, tal vez extrañará que no nos hayamos aún ocupado, con el detenimiento que requiere, del primero de los instrumentos: del órgano. Creímos oportuno no tratar de tan interesante materia mientras no hablásemos de Alemania y de sus músicos; pues si bien es verdad que aquél figuraba en la iglesia desde tiempo inmemorial, su papel era, en cierto modo, secundario, y más bien se empleaba como apoyo de las voces que como instrumento que se destaca con personalidad propia.

Verdaderamente, esa personalidad no empieza a enterearse hasta que aparecen los organistas de la escuela veneciana.

*Willaert*, como su fundador, en primer término (1480-1562), y a continuación, *Andrés Gabrieli* (1510-1586), *Merulo* (1533-1604) y *Juan Gabrieli* (1557-1612).

El gran organista de *Ferrara*, el famoso *Frescobaldi*, hace avanzar de modo notable la técnica del órgano: pero donde hay que buscar, sobre todo, los trascendentales desarrollos

de éste y sus ulteriores influencias en el progreso del arte, es en los grandes organistas alemanes que precedieron a *Bach*, en el espacio de un siglo; es decir, en los *Scheidt*, los *Buxtehude*, los *Pachelbell*, los *Reinken*, que vivieron en el transcurso del siglo XVII.

Estos artistas hacen dar pasos gigantescos al grandioso instrumento, y preparan, con su insistente labor, la era gloriosísima del arte organístico, en cuya cúspide hemos de venerar las obras del inmortal *Juan Sebastián*.

Hay que tener en cuenta que su complicado mecanismo no fue obra de un día, y que si bien en los siglos XVI y XVII se poseían ya excelentes ejemplares, en los anteriores eran aún muy poco aptos para hacer surgir una literatura y estilo apropiado a sus condiciones peculiares, como sucedió después en épocas más progresivas.

Recordaremos el empleo que del órgano se hacía en las iglesias de Roma durante la época *palestriniana*, que lo fue de perfeccionamiento de la polifonía vocal. En las obras de aquel autor célebre, escritas en estilo *a capella*, el órgano apenas tomaba parte, siendo tan sólo empleado en los *preludios*, *interludios* y *postludios*.

Estos principios modestos del que más tarde ha de llamarse el rey de los instrumentos, irán ampliándose paulatinamente a medida que sus recursos van progresando por la habilidad de los constructores, al mismo tiempo que las conquistas realizadas por el arte musical han de asignarle en breve plazo el puesto de honor que por derecho propio le corresponde.

Refiriéndonos al particular, *Riemann* nos dice<sup>757</sup>: “Las composiciones para órgano de los comienzos del siglo XVI son más bien vocales, aunque variadas y adornadas con pasos de agilidad y *fiorituras*: y aún en las mismas fugadas de los dos *Gabrieli* se observan idénticas tendencias, a pesar de los pasajes de mecanismo que en ellas se emplean con gran profusión”.

Los organistas más famosos de esa época fueron los citados *Willaert*, *Merulo*, los *Gabrieli* y otros que perfeccionaron las formas musicales de los *ricercari*, las *fantasías* y *tocatas* y dieron un nuevo impulso a la música de órgano, siendo su más noble representante en Italia *Frescobaldi*.

La regeneración operada por Palestrina en la música eclesiástica: su manera de tratar las voces, su arte severo del contrapunto, y las líneas esbozadas por sus antecesores organistas, fueron los elementos de que se valió el maestro de *Ferrara*, desarrollándolos en sus obras e imprimiéndoles con su genio un sello más nuevo, más avanzado. En las *fantasías*, *canzone*, *tocatas*, y en toda su producción en general, la armonización es rica, los contrapuntos dobles llegan a su mayor grado, y la suya es ya verdadera obra de órgano.

En cuanto a la *fuga*, última consecuencia de los artificios canónicos de la escuela flamenca y la forma más severa y elevada de nuestro arte, alcanza tal relieve con *Frescobaldi*, que se le considera como el inventor, o por lo menos su perfeccionador. La *fuga*, sin embargo, recibe su forma real y definitiva con los organistas alemanes antes citados, y su complemento, bellaza y su más acabada perfección artística con *J. S. Bach*.

---

<sup>757</sup> *Historia Universal de la Música.*

Indudablemente, todos los adelantos que va realizando el órgano son otras tantas pruebas de la influencia del teclado en el desenvolvimiento y progreso de nuestro arte musical; así observamos que este arte abarca dos grandes periodos, que conviene no confundir. El primero es el *vocal*, que se desarrolla muy lentamente hasta llegar a los tiempos del célebre maestro de capilla de Roma. El segundo, el que hace marchar al arte, de conquista en conquista, hacia mundos desconocidos, es el *instrumental*. Palestrina cierra un gran periodo: pone a contribución los materiales a él legados por la laboriosa y paciente falange de los contrapuntistas franco-belgas; los considera como elementos valiosísimos para llegar a un gran fin, y asimilándolos a su genio creador, a sus cualidades innatas de *melodista* italiano, surge la obra divina y el estilo polifónico vocal dice su última palabra. El arte ha llegado a gran altura, altura que no podría ser superada sin la intervención inmediata del elemento instrumental, porque la polifonía era ya incapaz de dilatar sus horizontes dentro del círculo relativamente limitado de las voces.

Donde hallaremos la verdadera influencia del teclado en los grandes progresos musicales, es, a nuestro modo de ver, en el grandioso arte alemán. Hay que buscar esa influencia en el *coral*, es decir, cuando aquella severa y trascendental polifonía vocal se traslada al órgano, y con los recursos del litúrgico instrumento se ensancha y esparce por los fecundos, pero aún ignorados campos, del arte instrumental del porvenir.

Hay que seguir al órgano paso a paso: su vida y su historia son como la vida y la historia de la música misma: debemos considerarle como el instrumento polifónico por excelencia, el más apto para la gran improvisación; pues sus múltiples recursos, sus teclados, los diversos timbres de sus registros, los *pedaliers*, etcétera, son otros tantos estímulos, poderosos acicates, que despiertan la inteligencia del ejecutante en busca de nuevos y amplios ideales.

Las formas más profundas y aquilatadas de la composición, la *fuga*, por ejemplo, adquiere en aquel su definitiva personalidad.

La polifonía del órgano ejerce su natural influencia en la familia de los instrumentos de *arco*, como el violín y el violoncello, creando un estilo nuevo, estilo severo, puro, elegante y jamás por nadie superado; se traslada al diminuto *clave*, y con él ve la luz esa forma polifónica ligada que es como la aurora de la escuela moderna de *piano*. Así demostramos una vez más la valiosa importancia del teclado en la constante evolución musical; pues bien, todo es debido al órgano, a los organistas alemanes, y sobre todo a la gran figura de *Juan Sebastián Bach*, epílogo glorioso de un periodo y punto de partida de la música instrumental moderna. Ciertamente hoy no existiera ésta sin el inmenso genio de aquel coloso.

Todos los progresos de los organistas alemanes, toda la grandeza de la música de *Bach*, tienen por base el *coral*.

Dejemos hablar sobre esta interesante materia al sabio *Scheweitzer*<sup>758</sup>: “La única forma de presentación y ejecución del coral que los maestros alemanes del siglo XVI practicaban, era valiéndose exclusivamente del *coro*. El órgano servía todo lo más para sostener la armonía: pero hacia la mitad del siguiente siglo éste sustituye a aquel y asume la

---

<sup>758</sup> *Juan Sebastián Bach. El músico poeta.*

dirección del *coral*. Los perfeccionamientos del instrumento invitaban, por otra parte, a introducir innovación tal, que rápidamente hizo fortuna; pues esa inversión de empleos tuvo a su vez la mayor influencia en el arte del órgano, encontrándose por ese solo hecho la *polifonía* vocal definitivamente a él trasladada. Por primera vez se percatan entonces de que el órgano no es más que un *coro* al que solamente le faltan las palabras. Es, pues, una nueva noción de su estilo que se elabora. *Samuel Scheidt* tiene plena conciencia de haber descubierto el verdadero estilo organístico, estilo bien diferente por cierto del de los maestros italianos. Compárese la obra de estos dos contemporáneos *Scheidt* y *Frescobaldi*: el segundo alcanza más celebridad; pero si el camino recorrido por la escuela italiana llega con este autor a su apogeo, no es menos cierto que aun cuando tuviera después sucesores tan renombrados como Gaspar de Kerll, Muffat y otros, con ellos se inicia una marcada decadencia, brillante si se quiere, pero decadencia al fin.

“En Alemania, al contrario, la verdadera importancia del órgano comienza cuando reemplaza al *coro* en el acompañamiento del *coral*: éste llevaba en sí el vuelo vigoroso que de repente se manifestó en el arte alemán, y al mismo tiempo los gérmenes de un desarrollo ilimitado, mientras que los textos gregorianos no ofrecían al arte nuevos elementos de expansión y de vida. Primeramente, el acompañamiento del *coral* y los preludios desarrollados con sus motivos imponían a los organistas la solución de multitud de problemas técnicos, cosa que no acaecía en otros países. En segundo lugar, las melodías del coral eran modernas, en el sentido que poseían una forma bien determinada y un ritmo muy marcado, que exigían, naturalmente, el contrapunto y se plegaban a todas las exigencias de una medida rigurosa. Los cantos gregorianos, en cambio, arabescos, fugaces e impalpables, eran rebeldes por naturaleza a esa medida y a la polifonía; el *coral*, además, se prestaba maravillosamente a las armonizaciones de las tonalidades modernas, que, preparadas en la segunda mitad del siglo XVII y realizadas por el descubrimiento del *temperamento igual* de los instrumentos en el año 1651, fueron inauguradas de una manera tan grandiosa en la música de Bach”.

Las palabras que acabamos de transcribir del profundo doctor en Teología y hábil artista, constituyen la prueba más convincente del influjo que tuvo el *coral* en Alemania en el gran estilo del sagrado instrumento, y como natural consecuencia, en los inmensos desarrollos musicales llevados a cabo por aquellos organistas que precedieron a *Bach*, y cuyos nombres son: *Scheidt* (1587-1654), *Pachelbell* (1653-1706), *Reinken* (1623-1722), *Buxtehude* (1637-1674), *Böhm* (1671-1734) y *Kuhnau* (1660-1722).

Ya hemos visto la importancia que como compositor alcanzó *Scheidt* en la primera mitad del siglo XVII, pues los grandes progresos del mecanismo del órgano empiezan con él; además adaptó el coral a éste de una manera acabada y artística.

Pero todos los perfeccionamientos del susodicho instrumento, los grandes corales *fugados* de *Pachelbel*, la soberana maestría y ejecución de *Reinken*; las formas más depuradas de las fantasías sobre motivos del *coral* de *Buxtehude*, y su gran talento de organista; los rasgos de brillantez, de colorido y fogosidad reflejados en las obras de *Böhm*, el elemento estético y las tendencias a la música descriptiva que se advierten en *Kuhnau*, etc.: todos esos elementos valiosísimos, todos los incalculables adelantos realizados por los citados maestros, tenían que aquilatarse, fundirse y unificarse en un extraordinario artista, en un nuevo Mesías, que, apareciendo repentinamente en el mundo del arte musical, crease la obra imperecedera, como guía y modelo de las generaciones venideras, y como idealizada síntesis de todo lo hecho por sus antecesores.

*Juan Sebastián Bach* nace en el año de 1685 y deja de existir en 1750; con él y con el coloso Haendel, que vino al mundo en el mismo año y en población no lejana a la suya, queda definitivamente reconocida y asegurada la supremacía musical de Alemania *urbis et orbe*.

La familia *Bach*, que representa una verdadera dinastía, se extiende en este país desde los últimos años del siglo XVI, en que se tiene noticia de *Veit Bach*, hasta *Guillermo Federico Ernesto*, nieto de Juan Sebastián, que murió el año 1845.

Hubo un tiempo en que el puesto de organista se hallaba vinculado, en varias poblaciones a la vez, por individuos de esta excepcional familia; no hay que repetir que el más célebre de todos fue el ya citado *Juan Sebastián*, en cuya obra queda eternamente grabada la huella de su genio, pues en este maestro, no sólo hay que admirar al técnico profundo, si que también al poeta, al artista extraordinario e inmortal. En sus manos, todo aquel arsenal de conocimientos y elementos técnicos se ensancha, se idealiza; aquella polifonía vocal, trasladada al órgano, se engrandece de manera gigantesca. El hombre que así siente y piensa, forzosamente había de elevarse a las más altas regiones del ideal: compositor de música religiosa por su cargo, hombre creyente en sumo grado, escala las cumbres de aquella incomparable música y crea esas admirables *Pasiones*, esa *Misa en si menor*, gigantesca catedral de los sonidos.

Si pasamos a otro terreno, nos ofrece *fugas* colosales por sus motivos profundos, nobles y majestuosos, y no menos admirables por el perfeccionamiento de la forma y las proporciones armoniosas del conjunto.

En vena de improvisar y queriendo hacer alarde de sus inmensas facultades de organista, adopta como motivo la melodía de un *coral*, y presentándola de mil maneras, surgen esos preludios y fantasías, únicos, en los cuales palpita una pasión y un sentimiento que asombran.

Este artista extraordinario contribuye además, con su genio, al planteamiento de las nuevas tonalidades (según hemos visto ya), una vez que la ciencia acústica fue aplicada a la música práctica moderna.

Bien sabéis que en los primeros siglos fueron solamente empleados los tonos de la iglesia, los sonidos naturales. En periodos de relativo progreso empezó a usarse con parsimonia de las *alteraciones*. Primeramente se *bemolizó* la nota *si*; más tarde, otros intervalos de tono recibieron matices de sonidos intermedios.

La aparición de los instrumentos de teclado fue un hecho que aceleró en cierto modo el *temperamento igual*, pues si bien es verdad que la afinación de los antiguos *clavicordios* y *espinetas* no presentaba la normal sucesión de la *escala*, los progresos musicales son más ostensibles en la época del *clave*, y éste contribuye poderosamente en la evolución de la tonalidad. Además, la ingeniosa disposición del teclado, su estructura especial, etc., determinaron un movimiento de avance en tal sentido, porque aunque se trató de disponer en dos partes las teclas que correspondían a los *sostenidos* y los *bemoles*, equiparándolos a la antigua tonalidad, de los mil ensayos y combinaciones que se practicaron resultó todo lo contrario, y aquella se modeló en el teclado del *clave*, que precipitó fatalmente la adopción del temperamento *igual* en la *octava de doce semitonos*.



El modesto instrumento influyó, pues, notablemente (gracias a sus especiales condiciones) en dos hechos importantísimos, que son la base del arte musical moderno: en el *cromatismo* y en el *temperamento*.

Aquella polifonía admirable que se amplía y perfecciona en las obras de *Bach* invade el teclado del *clave*, y nace esa obra colosal del estilo severo y ligado, piedra angular del mecanismo moderno, a manera de *antiguo testamento* del pianista, que es bautizada con el nombre del *Clave bien temperado*, y que lo constituye esa notabilísima colección de cuarenta y ocho *preludios* y *fugas*, compuestos y adaptados a los doce *semitonos* de nuestra escala actual.

Al inaugurar *Bach* aquel estilo polifónico como consecuencia del temperamento *igual* y de los progresos mecánicos de los instrumentos, los medios materiales de la ejecución tenían también que variar.

Así es que el maestro adopta una posición de manos ya parecida a la moderna: sus dedos se hallan más curvados; el paso del pulgar es un hecho definitivamente adoptado; el empleo de las diversas tonalidades lleva en si mismo aparejado el constante uso de las *alteraciones*, de las teclas negras; en esas condiciones se impone la continua aplicación de los pulgar y meñique, pues los otros han de avanzar dentro del teclado para herir a aquellas. Ciertamente que no se desterrará en absoluto el sistema antiguo, que obligaba a pasar los dedos largos unos sobre otros, siendo a veces imprescindible en esa música ligada escrita a varias partes concertantes.

Otro detalle importantísimo que aporta *Bach* al mecanismo del piano, y que tiene su origen en el órgano, consiste en el *doigté* de sustitución, tan necesario en el estilo ligado. Todas estas cosas, que podrían parecerse nimias o pueriles, han sido de la mayor trascendencia para el mecanismo del instrumento tal como hoy le conocemos.

En cuanto a sus obras, ¿Qué he de decir yo? Que con su genio se asimila el estilo y la manera de los compositores de los demás países; hace un estudio detenido de los italianos *Vivaldi*, *Legrenzi*, *Corelli* y *Scarlatti* y de los franceses *Couperin* y *Rameau*, y de este modo funde la severidad del espíritu alemán con la melodía italiana y la fluidez y elegancia del país francés, rehaciendo y embelleciendo los conciertos de *Vivaldi*, y componiendo las *suites* francesas, melódicas en extremo, y ornamentales con una distinción y sobriedad exquisitas.

Pero si queréis admirar el genio de *Bach* en toda su plenitud, no citaré más que una obra: hojead la FANTASÍA CROMÁTICA; admirar ese modelo de expresión honda y profunda, aquellos *recitados* saturados de sentimiento y poesía, aquellos alardes de armonización, y toda la vida, en fin, que brota de aquellas páginas, y me diréis si ese gran prelude, y la *fuga* colosal que le sirve de epílogo, no es la obra de un genio, obra de imponderable grandeza a través de todos los siglos.

*Bach* empleó con preferencia el *clave* para la composición de sus obras; pues aunque alcanzó y probó el piano que *Silbermann* construyó para Federico el Grande, obteniendo con él un éxito inmenso, comprendió que para éste aún no había llegado la hora de imponerse.

Con los andares del tiempo, las antiguas formas severas, aunque siempre conservadas por tradición, se sustituyen insensiblemente por pensamientos menos austeros, más delicados; el sentimiento de la frase, las ideas expresivas y melódicas se imponen cada vez más. En estas condiciones y medio ambiente aparece en el mundo musical uno de los hijos más célebres de *Juan Sebastián: Carlos Felipe Manuel Bach* (1714-1788). Inspirado y formado en la escuela de su padre, sigue sus huellas como organista, como compositor, clavecinista, etc; posee una ciencia profunda, pero su temperamento le lleva por distinto camino; las formas elegantes y ligeras cautivan su espíritu delicado, y crea infinidad de obras graciosas y expresivas que revelan su conocimiento del gran arte, pero resultando en ellas más patente el encanto de la melodía en un sentido más moderno.

Otro de sus títulos de gloria es el concerniente a la estructura, al plan definitivo de nuestra sonata y de la sinfonía, llevado a feliz término por su genio. He aquí otro hecho importantísimo para el porvenir del arte musical, hecho debido a un organista y clavecinista célebre.

Su talento como ejecutante fue proverbial: todos los que le oían quedaban maravillados de la profunda expresión que obtenía del *clavicordio* y del *clave*. El piano propiamente dicho no debió serle tampoco desconocido, puesto que su padre conoció ya el fabricado por *Silbermann*. Se cree, pues, que sus últimas obras las escribió para el instrumento naciente.

Los progresos que C. F. M. Bach llevó a cabo dentro del arte instrumental, su plan de la sonata, su forma lógica, sus desarrollos artísticamente combinados, su fraseología, en fin, causaron grande impresión en dos hombres del genio de *Haydn* y *Mozart*.

Estos insignes maestros estudiaron detenidamente aquellos procedimientos tan naturales y artísticos, siendo el arranque para que, a su vez, produjeran obras más amplias, más expresivas, más desarrolladas, pero siempre dentro de la forma establecida por aquel compositor.

\*\*\*

Al llegar a este momento histórico, que podemos considerar como el lazo de unión entre el *clave* y el *piano*, grandes son las conquistas realizadas por el arte para que diferentes tendencias no empiecen a manifestar en uno o en otro sentido, según el temperamento de cada artista y su educación musical. Además, hay que tener en cuenta el ambiente de cada país, las influencias de la raza, y una porción de causas y concausas que, obrando directamente en el individuo, determinan sus ideales de bien distinta manera; estas disposiciones especiales se manifiestan en sus obras y señalan diversas orientaciones, que, poco a poco, más claramente definidas, dan lugar a la creación de diferentes escuelas, influyendo a su vez en el nuevo estilo *pianístico*. En general, todos los grandes organistas, desde *Frescobaldi*, elaboraron, tal vez inconscientemente, en los teclados del órgano, los primeros materiales de la escuela seria y ligada del nuevo instrumento.

Aquel estilo severo, contrapuntístico; aquellas profundidades de la idea y de la forma, que constantemente ponen de relieve en pensamiento noble y elevado, se desarrollan de una manera grandiosa en la obra de un *Bach*, y da por resultado el fundamento de la más antigua *escuela de piano*.

Siguiendo un camino opuesto, nos encontramos con otros grupos de artistas que sintetizan su pensamiento en otra forma; estos *clavecinistas*, menos organistas, y por

consiguiente sus obras no tan amplias y profundas, se mueven en otro ambiente, respiran brisas más suaves, y la frase se manifiesta más encantadora, más sencilla y expresiva. Se inspiran en asuntos pintorescos, descriptivos, y crean obras de reducidas dimensiones, pero que influyen a su vez en el estilo de aquellos organistas, suavizando y aligerando sus procedimientos artísticos, imprimiendo en ellos cierto dejo de gracia, de soltura y expansión melódica. ¿No podrían ser los cuadros psicológicos, sentimentales y expresivos, de *Couperin* y *Rameau*, precursores, aunque lejanos, de las adorables fantasías, de las piezas tiernas y románticas de un *Schumann*?

Y aquel prurito de adornar la melodía con mil *fiorituras* de todo género, costumbre que tanto caracterizó a esos autores, y que, aunque de una manera más moderada, siempre subsiste como indudable elemento de belleza, ¿no pudo también ser precursor de esas filigranas elegantes y delicadas que esmaltan y avaloran la frase en la obra de un *Chopin*? Pues aún existe otra tendencia: la de los ejecutantes de la brillantez y la bravura que se inicia con *Scarlatti*. Todo lo dicho anteriormente podríamos sintetizarlo de la siguiente manera: del gran arte de *J. S. Bach* y del influjo ejercido por su hijo *Carlos Felipe Manuel*, creador de nuestra *sonata* (forma la más adecuada para toda manifestación de la música instrumental), surgen las grandes figuras de *Haydn* (1732-1809) y *Mozart* (1756-1791), como iniciadores de la escuela clásica del piano; escuela más tarde continuada por *Beethoven*, y después por *Schubert*, *Mendelssohn*, *Weber*, *Schumann*, y por todos los que podríamos denominar *compositores pianistas*.

La otra rama parte también de los dos *Bach*, pero sufriendo la influencia de la gran personalidad de *Scarlatti*. Teniendo por punto de mira el instrumento en su esencia misma, y tratando de amalgamar el elemento armónico y melódico de *Haydn* y *Mozart* con la brillantez y bravura del *clavecinista* napolitano, aparece *Clementi* (1752-1832), el primer “virtuoso” del piano, como verdadero apóstol de la escuela tradicional del instrumento, que es continuada a su vez por *Dussek* (1736-1799), *Cramer* (1771-1858), *Field* (1782-1837), *Hummel* (1778-1837), *Kalkbrenner* (1788-1849), etc, es decir, por los *pianistas compositores*.

Nos hallamos, pues, en el periodo de transición del *clave* al *piano*; ésta no se operó de un modo rápido; fue lenta y penosa, como todo lo que constituye novedad y modificación en los gustos de una época; *Haydn*, *Mozart*, *Clementi* y otros *clavecinistas* célebres, antes de adoptar el nuevo instrumento lo examinaron detenidamente, siendo objeto de animadas controversias para su definitiva adopción. El *clave* seguía prevaleciendo y más de una voz autorizada se elevaba en su defensa; recuérdese la frase de *Voltaire* asegurando que el piano era *un instrumento de calderero que jamás podía destronar al majestuoso clave*. Sin embargo, los grandes artistas, sin abandonar por completo al segundo, no dejaban de fijar su atención en el primero<sup>759</sup>.

Los primeros pianos eran ciertamente imperfectos: la extensión del teclado no pasaba de *cinco octavas*, la flexibilidad del mecanismo dejaba mucho que desear, el sonido

---

<sup>759</sup> El piano, aunque sucesor de la *virginal*, la *espineta* y el *clave*, no tiene el mismo origen; éstos son instrumentos de cuerdas punteadas mediante la acción de los *martinetes*, y las plumas de cuervo que se hallan colocadas en la parte superior de estos mismos *martinetes*; por lo tanto, se les designó con el nombre de *instrumentos emplumados*. El origen del piano es el *clavicordio*, por la percusión, o tal vez otros más primitivos, como son el *tímpano* y el *címbalo* italianos, cuyas cuerdas, tendidas sobre un puentecillo o caballete, eran percutidas por ligeras baquetillas o mazos de madera: he aquí su origen, o sea el sistema de las cuerdas golpeadas por los macillos que las ponen en vibración, y de ahí el nombre del instrumento, *piano forte a martillos*.

resultaba acre, débil, si bien los fabricantes se afanaban en corregir esas deficiencias, mejorando la resonancia y vibración de las cuerdas, dotando al teclado de mayor extensión, de cualidades sonoras para el fraseo y dúctiles para la ejecución, hasta conseguir los grandes perfeccionamientos. Es, pues, un hecho cierto que a fines del siglo XVIII el piano pudo ya reemplazar de un modo definitivo al caduco clave. Claro que su estado naciente llevaba consigo, como hemos dicho, la imperfección natural; pero no es menos cierto que a medida que éste evolucionaba, la manera de escribir de los compositores sufría sus lógicas modificaciones.

Dice *Méreaux*<sup>760</sup>: “En la primera época del nuevo instrumento, los compositores ponían en el encabezamiento de sus obras: *para el clave o el piano*; no queda más que un recuerdo para el último; más tarde afirman rotundamente: *para el piano*. Es un adiós definitivo al *clave* y la sanción soberana del piano”.

En estas condiciones nos encontramos con las grandes figuras de *Haydn*, *Mozart* y *Clementi*; es indudable que la ventaja de poder graduar el sonido con que les brinda este instrumento influyó en ellos en la manera de tratar la melodía, haciéndola más cantable y expresiva. Los pasajes de mecanismo también se amplían y transforman, así como el uso atinado de los pedales ha de cooperar igualmente a un resultado más artístico. ¿No había de proporcionar este hermoso conjunto elementos importantísimos para el compositor? Con la producción de los autores citados aún no llegamos a esos estados de pasión, a esos dolores infinitos que se advierten en otros compositores que vendrán después.

La vida de *Haydn* es tranquila; una paz patriarcal y bienhechora inunda su alma; en sus obras predomina siempre la gracia, el candor, la ternura y la ingenuidad; bien merece el padre de la sinfonía moderna ser estudiado por los pianistas, pues sus páginas son modelo de elegancia y bien decir.

Mozart da pasos de gigante; el piano se moderniza en sus manos; este hombre extraordinario todo lo abarca; su mirada de águila se posa constantemente en las altas cimas del arte musical; en él predomina la elegancia, la gracia, la profundidad, la corrección más exquisita, pues en todas sus creaciones fue perfecto.

Así como este maestro es el iniciador de una escuela pianística en el sentido musical (gracias a su genio creador), así *Clementi* es el verdadero patriarca del piano, el glorioso representante y el punto de partida de la escuela moderna del teclado en cuanto a la parte instrumental y a todo lo que se relaciona con los progresos de la técnica del instrumento mismo.

No ha de entenderse por esto que *Clementi* no fuese un compositor ilustre; muy al contrario; pues habiendo sido formado en la buena tradición, sus grandes conocimientos adquiridos los puso siempre al servicio de la idea musical, que si bien no se distinguió por la profundidad, en cambio su temperamento italiano le sugiere melodías nobles, inspiradas e interesante. Sus sonatas y conciertos merecieron la completa aprobación de *C. F. M. Bach*, *Mozart* y otros grandes compositores.

No es de extrañar la influencia que ejerciera este último en las obras de *Clementi*, dadas las amistosas relaciones que los unieron en Viena y los torneos que a menudo se

---

<sup>760</sup> *Los clavecinistas.*

celebraban para admirar el gran mérito de estos maravillosos ejecutantes, a los que ellos se prestaban gustosos, pues sabido es que en aquellas famosas y artísticas lides jamás hubo vencedores y vencidos.

Clementi fue esencialmente instrumentista, y considerado en ese sentido, su gran escuela del estilo ligado es la fuente donde han bebido sus enseñanzas todos los grandes pianistas. Heredero de la brillantez y bravura de *Scarlatti*, amplía y perfecciona esas cualidades. Su célebre obra *Gradus ad Parnasumm* será siempre un rico arsenal de toda clase de fórmulas técnicas, y constituye la base del mecanismo moderno.

Además, a causa de su larga existencia, fue el testigo de dos épocas de distinta naturaleza, épocas de transición y de sucesivas transformaciones, tanto en la manera de escribir como en lo que atañe al progresivo perfeccionamiento del piano, pues éste, a su muerte, había ya alcanzado un considerable grado de florecimiento. Sus obras, a la vez, han variado completamente en procedimientos de mecanismo; abundan ya las notas dobles, la dificultad material se halla más repartida en las dos manos, resuenan con más amplitud las partes extremas del teclado. En circunstancias tales, el empleo de las fiorituras también se amplifica y se concreta; buena prueba de ello es que Clementi, dándose cuenta de las cualidades sonoras del piano, despoja a la frase del cúmulo de artificios que usaban los clavecinistas; y de aquel uso y abuso pasado sólo sobreviven tres: la *apoyatura*, el *grupeto* y el *trino*. Estas son las notas de adorno que más de advierten en las obras de su época, y cuyo uso sigue imponiéndose como verdadera ley. Quiere decir que aquella pobreza de los *claves* y aun de los primitivos pianos, aquel inconveniente insuperable que se oponía a las diversas gradaciones del sonido, ahora desaparece; el ejecutante puede matizarle, ondularle y variarle a su capricho. Nos encontramos ya con un organismo dotado de músculos, de fibras, de nervios, que vive y siente, poniendo de relieve sus cualidades sonoras traducidas en frases ya graciosas y ligeras, ya sentimentales y expresivas, o ya sublimes, apasionadas, arrebatadoras.

En resumen: el piano posee un alma: el piano canta.

En esta ocasión aparece la figura de un hombre de excepcional e inmensa magnitud, cuyo paso por el mundo señala el desarrollo decisivo, el perfeccionamiento más acabado de la música instrumental, el del más insigne representante de la música pura (que es tal vez la manifestación más elevada de nuestro arte), el genio más profundo de la sinfonía, del concierto, la sonata, etc., el maravillosísimo continuador de *Haydn* y *Mozart*: el extraordinario *Beethoven* (1770-1827). En sus primeras obras encontramos todavía la influencia de estos dos grandes artistas; pero donde empieza a destacarse su vigorosa personalidad es en las del segundo estilo, hasta llegar a las últimas sonatas de piano (de la op. 106 a la 111), que pertenecen al tercero, el más grandioso y personal del maestro, el que coincide precisamente con el defecto físico auditivo que tanto amargó sus días.

Todos los estados de alma, todos los sentimientos, se hallan claramente definidos en la producción de *Beethoven*. Así como la obra de *Bach* es más objetiva, más pura y serena, como alta representación de la música religiosa; así como en *Haydn* es el candor y la ingenuidad, y en *Mozart* la exquisita sensibilidad y la honda tristeza contenida, en *Beethoven* es el alma conmovedora que se rebela, es el desbordamiento de la pasión: lo alegre, lo triste, lo dramático y aún lo trágico, se manifiesta en su obra; ésta es más subjetiva, más humana.

En la sinfonía desaparece el *minuetto*, ceremonioso y reposado; en su lugar crea el *scherzo*, que es un signo de virilidad. En cuanto a sus obras de piano, ¿Qué son las *sonatas* sino magníficas sinfonías adaptadas al teclado? ¿Qué son éstas, a su vez, sino espléndidas sonatas de la orquesta? ¿Recordáis los primeros compases del *adagio* de la *Appassionata*? ¿Se puede pedir un canto más bello, más sonoro y prolongado? ¡Cuánto ha cambiado ya el instrumento! Aquello es un órgano. ¿Queréis una prueba más de lo susceptible que es el *piano*? Mirad y admirad la *arietta* de la sonata (op. 111), de ese modelo sublime de inspiración. El tema lo constituyen cuatro acordes, expuestos sencillamente, que el teclado murmura de una manera tenue e ideal: luego, se ensancha la frase, y vuelve a presentarse de mil maneras, envuelta en sutilísimos *arabescos*, no a la manera pobre y antigua, sino elevándose al género de la variación más artística y acabada, remontándose a las misteriosa esferas de la fantasía, excediéndose a si mismo y a su tiempo y anunciando la época del más puro y sugestivo romanticismo. ¡Qué paleta tan rica! ¡Cómo describe los diversos estados de su alma con aquella variedad de tonos y colores! ¡Cómo pasa de los momentos serenos y apacibles, cantados en *andantes* y *adagios* inmortales, a los que su ser elabora tempestades de fuego y de pasión, pugnando por romper los diques de lo terreno y humano, para elevarse a inaccesibles alturas donde alcanzar no puede la mirada del hombre! Ese es *Beethoven*. En el *piano* vertió el maestro raudales inagotables de su inspiración; y si alguien dudase del influjo que ejerció en su mente, bastaría citar ese monumento de las treinta y dos *sonatas*, que me atrevería a calificar con el nombre de EVANGELIOS DEL PIANISTA.

Descendamos de esas grandes cimas del arte, refrenemos el vuelo y penetremos en las intimidades de un hombre eminente por más de un concepto, y que si bien fue compositor de valía, le podemos considerar, en términos concretos, como gran representante del piano en la acepción técnica e instrumental. Este gran artista fue *Hummel* (1778-1837), compositor, pianista e improvisador, contemporáneo de *Beethoven* y discípulo muy querido de *Mozart*.

*Hummel* es, después de *Clementi*, la personalidad más saliente de la escuela moderna del piano. Músico de gran saber, de grandes condiciones técnicas como pianista, e influido por las enseñanzas y las obras de su glorioso maestro, en las suyas se revela, si no una gran inspiración, la diafanidad de la frase *mozartiana*, tratada con elementos más nuevos. Este ilustre artista enriquece el instrumento con multitud de fórmulas originales de mecanismo, que hacen vibrar al teclado de una manera amplia y sonora en toda su extensión.

En los momentos en que nos hallamos, el piano es ya reflejo fiel de la idea del compositor. Sea cual fuere la tendencia de éste, ya como representante del arte genuinamente instrumental, ya deserte de este campo por sus aptitudes lírico-dramático, en él encontrará un eco de su inspiración. Así acontece con *Weber* (1786-1826), ilustre campeón de la ópera alemana, al par que gran pianista. En sus obras se entrevé una gran personalidad, lo mismo en cuanto a la melodía, vibrante y apasionada, como en lo que se refiere a los pasajes de mecanismo, que denotan una gran originalidad y brillantez.

Lo mismo sucede con *Schubert* (1797-1828) músico sentimental dotado de una personalidad artística extraordinaria. Su genio brota espontáneo, su inspiración se forja y se caldea en las brisas de su patria; contemporáneo de *Beethoven*, apenas se conocen: el autor de las nueve sinfonías mora en las olímpicas esferas del arte; el autor de la canción vive entre el pueblo, y canta, canta siempre, vertiendo en sus cantos torrentes de melodía.

La forma idealizada por *Schubert* es el “*lied*”, encuentra en el piano su eco poético, elegante y artístico en los *momentos musicales* y en los *impromptus*, en esas adorables piezas de cortas dimensiones que son a su vez el origen de las *romanzas sin palabras* de *Mendelssohn* y de las *fantasías y miniaturas* de *Schumann*, verdaderas florecillas perfumadas del vaso y rico jardín de la literatura del *piano*.

*Mendelssohn* (1809-1847) tiene que ser considerado bajo dos aspectos diferentes: como compositor fino, sentimental y elegante, y como gran pianista. La forma del *scherzo*, sobre todo, alcanza en sus manos el desarrollo más artístico e ideal; aquellas ideas ligeras, elegantes y juguetonas, parecen cinceladas por un ritmo vivido, saliente y seductor. Considerado bajo el segundo punto de vista, supo realzar con sus originales procedimientos las cualidades de sonoridad y brillantez del *piano*. En la obra de *Mendelssohn*, la influencia del arpegio es extraordinaria; una de las notas características de su manera de componer consiste en las ingeniosas disposiciones armónicas, que divide entre las dos manos en forma arpegiada, al mismo tiempo que los *bajos fundamentales* suenan claros y penetrantes, sosteniendo y marcando la base del conjunto. Es una fórmula nueva que permite destacar la melodía a través de vaporosos encajes sonoros de la mayor distinción.

*Schumann* (1810-1856) es una de las naturalezas más poéticas que puedan encontrarse en el arte musical, en el que fue genuino representante de las tendencias románticas que tanto influyeron en la literatura durante su época. Propagador del buen gusto, de las verdaderas formas artísticas, con tal motivo sostiene luchas empeñadísimas en la *prensa* como esforzado paladín de lo bueno, de lo bello y de lo verdadero. Oculta su nombre con los seudónimos de *Eusebius* y *Florestan*, y clama contra aquellos *filisteos* que en arte representan la rutina, lo anticuado y el amaneramiento. Estas luchas le sugieren valiosos elementos para crear obras musicales interesantísimas.

El combate expresado en el último número de su “Carnaval” en aquella marcha entre los *Davidsbündler* y los *filisteos*, es una protesta viril de lo hermoso, de lo bello, de lo grande y sublime, contra lo frágil, caduco y deleznable.

*Schumann* es un romántico por excelencia, un soñador; aquellas nebulosidades germánicas reviven y dan forma real a la obra infinitamente triste y melancólica del gran compositor.

En las de extensión limitada no reconoce rival: en las *Davidsbündlertünze*, las *Novelletes*, la *Kreisleriana* y otras, según él mismo refiere, se refleja el estado de su alma, bajo la impresión del recuerdo indeleble del bien amado, por el ansia inmensa de unir su suerte a la de su Clara adorada. ¡Pobre *Schumann*! ¡Qué triste fin le tenía reservado del destino! Su concierto en *la menor* es digno de *Beethoven*; su personalidad se destaca portentosa en todas sus obras; los medios técnicos de mecanismo y los procedimientos son originales, como todo lo que emana del genio; la melodía es siempre ideal y encantadora; los ritmos, nuevos y distinguidos; la armonización, rica y exuberante. Hemos de advertir que al llegar a la producción artística de este autor (juntamente con *Chopin*), no tan solo cambia la naturaleza de la melodía, revistiendo una forma más poética, más incisiva, más penetrante, sino que la armonización también se modifica, apareciendo más vaga, más fluida, más transparente, como natural consecuencia de la melodía misma.

Esta peculiar armonización podrá tal vez haber perdido la grandiosa sencillez que la caracterizaba en las obras antiguas; podrá igualmente haberse en ella desvanecido la pureza y severidad clásicas de la línea griega; pero, en cambio, sus contornos se hallan más acusados, el conjunto tiene más colorido, es más vibrante y más adecuado a la frase melancólica y doliente del compositor. La manera de construir (digámoslo así) de este maestro es de una grandiosidad extraordinaria; el estilo es amplio y armonioso; los acordes, llenos y robustos, representan un gran papel en su obra; el teclado resuena plétórico de riqueza armónica, sobre la que siempre flota la frase bella y entristecida o el canto viril y apasionado. El *piano* canta conmovido e inspirado por aquellas adorables melodías de las *piezas románticas*, de los *Papillons*, de sus *fantasías* y de tantas otras joyas de la literatura del instrumento.

*Chopin* (1809-1842) es el hermano en genio y talento de *Schumann*, es el *poeta del piano*. Su aparición en el mundo del arte fue una verdadera revelación.

Oigamos a *Rubinstein*<sup>761</sup>: “Todos los grandes músicos han dado lo mejor de su alma al piano; pero *Chopin* es el rapsoda, el genio del instrumento. Lo trágico, lo romántico, lo lírico, lo heroico, lo dramático, lo fantástico, el brío, la cordialidad, el ensueño, la grandeza, la sencillez: todos esos matices se hallan en su obra”.

Indudablemente, *Chopin* fue único, así considerado como compositor cuanto como pianista. No procede de nadie, cual acontece con los más grandes artistas; es educado por dos únicos maestros que amorosamente cultivan el fructífero terreno que más tarde habrá de producir aquella sensible y privilegiada naturaleza musical. A los veinte años vuela por su propio esfuerzo, remontándose hasta los más elevados ideales, en alas de su instinto creador; brota espontáneo, cual flor esplendorosa fecundizada al calor del sentimiento patrio, sentimiento avivado por los recuerdos de aquellos ritmos originales, de aquellas danzas características del país polaco.

En la obra de *Chopin* (Como dice muy bien el inolvidable *Rubinstein*), todos los matices encuentran su expresión más acabada. Sin embargo, su genio es eminentemente elegiaco: alguna vez se encuentran en él rasgos de energía; pero su verdadera inclinación es la suprema elegancia, la tristeza esfumada de melancólica poesía. Si queremos encontrar el parentesco de su producción artística con la de sus antepasados, pocos puntos de contacto hallaremos seguramente. *Field* creó el *nocturno*, pero, ¡Qué inmensidad no le separa del de *Chopin*! El eco lejano de aquellos adornos y jugueteos sonoros de los clavecinistas, aún se percibe en las obras de piano de algunos de los compositores más ilustres, en la forma rica y variada que el instrumento permite. Tal sistema es empleado por *Hummel* y algunos más; pero media un abismo entre esto y lo que *Chopin* realiza en su delicada labor.

Los arabescos son el sello peculiar del gran compositor polaco; pero esos arabescos se asemejan a caladas filigranas, a encajes sutilísimos que cobijan la frase ideal y la abrillantan y enriquecen en su prístina belleza. El estilo del gran maestro es tan poético, tan seductor, tan penetrante, que el pianista se halla rápidamente sugestionado por el encanto, y no acierta a abandonar aquel *oasis* del arte purísimo que le encadena a su pesar. Siempre es el bardo ideal que canta según los afectos o dolores que conmueven su alma, lo mismo en los melancólicos *nocturnos*, en las tristes *baladas*, en las elegantes

---

<sup>761</sup> *La música y sus representantes.*



*mazurcas*, en los *valses* cadenciosos, en las rítmicas y brillantes *polonesas*, como en los cantos lúgubres que brotan de su alma lacerada con el recuerdo de la pérdida de su amada Polonia.

Toda la originalidad que se refleja en la obra del compositor, corre parejas con el estilo del ejecutante. *Chopin* fue un pianista inmenso; la escuela creada por él fue de un rico, nuevo y variado tecnicismo; nueva como maestro eximio de *piano*; nueva en la manera de pulsar el instrumento, en la de obtener el sonido, que modelaba cual pasta dúctil y sonora, como pudiera hacer con el barro el cincel del genial escultor.

Como todo lo nuevo y atrevido, su método de enseñanza fue un alarde de sorpresas que atemorizaba a los artistas de su tiempo. La figura de este grande hombre es inmortal, pues mientras exista y palpite un corazón y un alma enamorada de la poesía, las obras de *Chopin* no pueden desaparecer.

No logramos la fortuna de gozar de aquellos rasgos geniales que constituían su manera especial y única como pianista; pero estuvimos en relaciones directas con personas de su intimidad, y, gracias a ellas, conservamos un retrato artístico de aquel estilo melancólico, soñador y elegante cual ninguno. En lo que al eminentísimo maestro de piano se refiere, me alcanza un lejano parentesco con el autor de las *baladas y polonesas*; y es para mí un título de gloria que ostento, puesto que por mediación de tercera<sup>762</sup> persona bebí en sus admirables enseñanzas, habiendo sido, por espacio de cuatro años, discípulo de uno de los más considerados y queridos de tan egregio pianista compositor.

En nuestra progresión ascendente, hemos, por fin, llegado a la cúspide gloriosa del *piano*; cuando el desarrollo y perfeccionamiento del mecanismo es más trascendental, gracias al inmenso talento y a las condiciones excepcionales del artista genial y extraordinario, que siempre será considerado como el primer pianista del mundo. Este fue *Franz Liszt* (1811-1886). Todos los procedimientos creados por sus antepasados se elevan al *summum* en sus obras.

Jamás las vibraciones del piano resonaron de un modo tan exuberante; los zarpazos del león le arrancan sonoridades hasta entonces ignoradas; las manos del titán caen sobre el teclado, y aquel cuerpo inerte, compuesto de *cuerdas, macillos, palancas, escapes, apagadores, pedales*, etc., se va animando por el soplo vivificador del arte.

A los impulsos generadores del artista, revive, como alentado por un alma mágica y sonora; y vertiendo torrentes de armonía, el *piano* canta, el *piano* gime, el *piano* se agiganta de una manera inconcebible, hasta rayar en los linderos de la orquesta.

*Liszt* no ha sido tan sólo el pianista sin rival; fue, además, un gran músico y compositor de altos vuelos; su vida es una constante odisea; tiene algo de novelesco y de aventurero; del mismo modo que su alma se metamorfosea con el transcurso del tiempo, también se modifica su naturaleza varonil, revelándonos bajo distintos aspectos, según las impresiones recibidas por aquella imaginación fogosa, romántica y mística a la vez. Pero siempre, a través de esas múltiples metamorfosis, se conserva incólume e inmaculada el

---

<sup>762</sup> Mr. Georges Mathias, profesor a la sazón del Conservatorio de París.

alma del artista; siempre prevalece el paladín enamorado de las ideas nobles y elevadas, el campeón esforzado de toda causa grande y justa<sup>763</sup>.

¡Cuánto no hizo *Liszt* por los grandes maestros, exponiendo a la luz del día (gracias a sus artísticas interpretaciones) infinitas obras que en su época eran casi desconocidas, y refundiendo algunas de ellas en admirables adaptaciones para piano y orquesta, comunicándoles una vida y brillantez que antes no poseían! ¿Quién fue el adivinador más perspicaz del genio de *Wagner* y el más acérrimo defensor de sus admirables dramas líricos sino *Liszt*? Indudablemente, es un músico-artista extraordinario el que, al recibir la partición de la *Walkyria*, se compenetra rápidamente del plan de la obra, de sus bellezas, desarrollos, complicada instrumentación, etc... comunicado *ipso facto*, razonablemente y lógico parecer a su ilustre autor. Y *Lohengrin* se dio al público por primera vez en *Weimar*, en el mes de agosto de 1850, bajo su dirección.

Para comprender la importancia del compositor, hojead sus obras de piano: todos los alardes de la técnica moderna, las grandes impetuosidades de la sonoridad, y hasta las *formas orquestales*, tienen cabida en el teclado. Lo mismo cuando examinamos las *rapsodias húngaras*, en las que palpita todo el fuego de su exuberante juventud, y los estudios de ejecución trascendental, síntesis acabada de todas las dificultades del piano, que si en un orden de ideas más elevado observamos sus dos leyendas de *San Francisco de Asís*, y el *de Paúl*, en las que aparece la idea mística y el elemento descriptivo, hasta que, por fin, nos remontamos a la notabilísima *sonata en si menor*, obra profunda de estudio y de inspiración en la que se revela de manera notoria y palpable su gran talento musical. Dócil y sumiso, a todo se presta el piano en las manos de *Liszt*; el teclado recorre la gama completa de tonos y colores, merced al genio del artista.

¿Queréis oír algunas páginas del arte severo y grandioso de *Bach*? Pues admirar las soberbias adaptaciones de sus *fugas* de órgano: aquella rica polifonía, en sus múltiples y complicadas combinaciones, revive en nuestro instrumento con toda su diáfana y resplandeciente belleza. ¿No habéis oído a *Paganini*? Pues bien; *Liszt*, subyugado por la mágica habilidad del legendario violinista, transcribe sus estudios (entre ellos el tan conocido con el título de *La Clochette*) y acomete una empresa semejante a la que *Bach* realizó con los conciertos de *Vivaldi*, variando, refundiendo y comunicando a esos estudios un interés artístico que no ostentaban en la versión original. Por ende, dota al piano de nuevos elementos de mecanismo y arranca a la parte aguda de aquel, torbellinos de notas, *cascadas* de sonidos cristalinos, que causan asombro y admiración. ¿Deseáis admirar en el teclado el reflejo vivo de un arte sugestivo y apasionado? Trasladad a él ese poema del amor más intenso que denominan *Muerte de Iseo*, y el instrumento se encargará de reproducir la honda emoción estética que experimentasteis en el teatro al oír aquella página inmortal e imperecedera.

¿No es cierto que en toda esta progresiva evolución artística el *piano* representa, más o menos indirectamente, un importantísimo papel? Lo que se necesita es que aparezca un

---

<sup>763</sup> Uno de los rasgos nobilísimos que retratan a *Liszt*, es el referente al monumento que se proyectaba erigir a *Beethoven* en su ciudad natal. El ilustre pianista, con motivo tan justificado, organiza varios *conciertos* en *Bonn*, en los cuales, no solamente pone a contribución su gran talento de ejecutante y de director de orquesta, con el objeto de allegar fondos para este acto, sino que añade liberalmente de su propio peculio respetable cantidad, que aún faltaba, para que el citado proyecto se convirtiese en realidad en brevísimo plazo.

artista como *Liszt*, excepcional, para que exija imperiosamente al instrumento todos los misterios armónicos y sublimes que en sí encierra. Del pianista, ¿Qué hemos de decir?... Fue único. *Thalberg* (1812-1871) y otras celebridades fueron insuperables e insustituibles ejecutando sus propias obras. Hoy el ambiente es distinto: el pianista, lejos de constituir un retroceso (como algunos creen), es más un músico; su educación es generalmente más completa y se halla obligado a interpretar las obras de todos los autores, tanto antiguos como modernos; esto es precisamente lo que hasta nuestros días han hecho como nadie *Liszt* y *Rubinstein*.

En época ya avanzada de su vida, *Liszt*, el mago del teclado, se retiró a *Weimar*, en cuya población desempeñó los cargos de maestro de capilla y director de orquesta. allí se dedicó preferentemente a la composición y a la enseñanza de ésta y del piano, ejerciendo no poca influencia por su talento y autoridad en las corrientes musicales de Alemania. *Weimar* fue en su tiempo una nueva *Meca* musical, a la que acudían presurosos, jóvenes artistas en demanda de auxilios y consejos al gran maestro. Y aquella brillante descendencia que *Liszt* nos lega a modo de estela luminosa, se halló dignísimamente representada por los grandes artistas *Raff*, *Rubinstein*, *Hans von Bulöw*, *Tausig*, y algunos más. El continuador más famoso de la brillante época que acabamos de reseñar, fue un pianista colosal; tuve la suerte de alcanzarle y oírle; algunos de vosotros seguramente habrá tenido igual fortuna; por mi parte, puedo asegurar que aún conservo y conservaré mientras viva su recuerdo, puesto que en mi ánimo produjo quizá la emoción más profunda que puedo haber sentido en mi vida. Ese recuerdo, en este para mí solemne momento, resurge más intenso en mi mente y me hace pronunciar su nombre con profundísimo respeto; habréis sospechado sin duda a quien me refiero: a *Antón Rubinstein* (1830-1894).

Es un hecho indiscutible que hoy existen pianistas admirables, dignos de ser imitados por todos los que al teclado se dedican; es igualmente que los *Henselt*, los *Bulöw*, los *Tausig* y otros, fueron eminentísimos ejecutantes; pero es absolutamente incuestionable que hasta ahora nadie ha superado al artista ruso, que representa el final de un glorioso periodo en el arte de tocar el piano. *Rubinstein* fue, además, un compositor fecundo que escribió obras interesantes en todos los géneros. Como ejecutante fue el único continuador de *Liszt*, su único rival. ¡Qué interpretaciones tan geniales las suyas! En cada estilo, en cada autor, era un pianista distinto. ¡Qué gracia, que ingenuidad en las obras de los clavecinistas! ¡Qué severidad, qué matices tan claros en la polifonía de las *fugas* de *Bach*! ¡De qué manera tan ideal decía los *rondós* de *Mozart*! ¡Qué cambio tan radical se operaba en él cuando abordaba las *sonatas* de *Beethoven*! Aquellas sublimes páginas se transformaban con su genio en épicos poemas del gran arte instrumental. *Beethoven* es todo fuego y pasión; así lo comprendió *Rubinstein*, y huyendo de un falso clasicismo tan correcto como frío, supo imprimir en ellas tal intensidad de calor y vida, que su alma, por la ejecución genial, se enlazaba con el alma creadora del inmarcesible maestro.

Lo mismo sucedía cuando ejecutaba obras de *Schubert*, *Schumann*, *Chopin* y otros autores; las interpretaciones de aquellos *momentos musicales*, de los *impromptus*, de los *estudios sinfónicos*, del *Carnaval*, de los *nocturnos*, los *valeses*, las *baladas* y las *polonesas*, han quedado como modelos.

Los que no tuvieron la dicha de oír al pianista moscovita no pueden formarse una idea aproximada de aquel arte supremo, que hoy ya no existe.

\*\*\*

Manifiesta se halla la influencia de los instrumentos de teclado en el desarrollo del arte musical; el órgano, en primer lugar, como reflejo fiel de la escuela severa, de la gran tradición, de profundas enseñanzas; instrumento en el que se desenvuelve hasta lo infinito la polifonía antigua y moderna, que perfecciona y sanciona las formas más elevadas de la composición, instrumento para la improvisación cual ninguno, la gran representación de la música religiosa. Después aparece el piano con pretensiones a primera vista más modestas, pero cuyo desarrollo e influencia ulteriores se manifiestan y patentizan en las tendencias musicales venideras. El órgano, a pesar de su grandiosidad, no se presta al estilo expresivo, o, por lo menos, la expresión se limita (aún en los de mayores dimensiones) al *crescendo* y *diminuendo* que se obtienen por la acción inmediata de un *pedal*. La intensidad del sonido no puede modificarse sino por grados y mediante la *adición* o *supresión* de ciertos juegos o pasando de un teclado a otro. El ritmo tiene que sufrir necesariamente, pues si bien los recursos de aquel instrumento son múltiples y complejos, el sonido es demasiado uniforme por naturaleza para destacar los acentos rítmicos. El órgano es lo más grandioso, lo más adecuado para la santidad del sitio y del culto a que se le destina, pero no se halla exento de cierta rigidez. Su misión es nobilísima; en cuanto a su estructura musical, es como el símbolo de algo muy elevado, de lo divino, pero por eso mismo su estilo es impersonal.

Nunca puede decirse de los organistas que éste tenga mejor sonido que aquel, que uno u otro cante mejor en su instrumento: eso no era posible en el órgano, y eso es precisamente lo que caracteriza y da importancia al piano moderno.

Uno de los rasgos más salientes de éste es la cualidad maleable de su sonido, cualidad que permite establecer la gran diferencia que existe en el estilo y manera de ejecutar de varios grandes pianistas, aunque todos posean una técnica semejante por su extenso desarrollo.

Desde el momento de los grandes perfeccionamientos del piano-forte, todo cambia en absoluto en su manera de ser y en su literatura musical: el piano frasea, el piano modifica a voluntad la intensidad del sonido, es triste en los momentos de tristeza, apasionado cuando la frase lo exige, posee ya mil variados matices de claro oscuro; el piano, por fin, convive entre los mortales, es más humano que el órgano, más flexible, más personal.

¡Qué mejoras tan gigantescas no se han producido desde la época del primitivo *clavicordio* a nuestros días!

El diminuto instrumento, que podía fácilmente soportarse en las rodillas y que se transportaba cómodamente en viaje, podría ser muy útil para la finura y perfección del tacto, podría ser susceptible de cierta expresión en el fraseo (cualidades ambas atestiguadas por *J. S. Bach*); pero, ¡Cuántas deficiencias no ocultaba! ¡Con cuanto mimo había que tratarle para que sus débiles láminas de cobre no se alterasen! ¡Qué pronto se le adulteraba el sonido si el ataque de los dedos no era muy suave y graduado! ¡Qué diferencia tan enorme de la potencia sonora de las *espinetas* y los *claves*, de la técnica de un *Bach* y sus sucesores, a las impetuosidades y apasionamientos de los *Liszt* y *Rubinstein* de la época actual!

Hay que recordar aquellos remotos tiempos cuando *Couperin*, encontrándose en la cámara de Luis XIV con excelentes instrumentistas de arco, les confiaba las melodías de

sus piezas, reservándose tan sólo el modesto papel de acompañante, para apreciar la inmensa distancia que separa los citados instrumentos del *gran coda* de nuestros días.

Los tiempos son otros: tendencias e ideales de diversa índole invaden los espíritus; ya desfilaron por el mundo aquellas refinadas y frívolas sociedades que se extasiaban con las voces veladas y temerosas del lujoso *clave*: aquel arte galante y mundano casi yace en el olvido, y solo es exhumado de vez en cuando a guisa de recuerdo arqueológico.

El piano hace su aparición en la escena del arte en días de lucha, de inquietudes populares, de pasiones turbulentas que agitan y conmueven los cerebros en busca de ideales y tiempos de *democracia*, siendo el portavoz de las ideas dolientes y apasionadas de los maestros modernos. Su puesto exclusivo, en el porvenir, no será tan sólo el aristocrático salón, sino la *sala* de conciertos; el escenario de un gran teatro en donde nutrida multitud se entusiasma y aplaude ante la mágica ejecución del artista de nuestro tiempo, que ofrece al público, como en rápido y variado cinematógrafo, las primicias, las manifestaciones geniales revividas por el teclado de todo un gran arte que se extiende desde *Bach* hasta nuestros días.

A pesar de lo que acabamos de manifestar, no le faltan, ciertamente, sistemáticos detractores al piano y a los que a él consagran su talento e inteligencia: pero el pianista que se halla animado por el fuego sagrado del verdadero arte, ése posa su mirada en lo alto, se inspira en la sana tradición, y coadyuva como el que más al logro de un fin artístico y elevado dentro de la gran familia musical.

Ese *virtuosismo* del que hoy tanto se habla, conviene tener en cuenta que el mismo arte le reclama, considerando que para interpretar una *fuga* de *Bach* con todos sus requisitos, para decir con claridad y corrección una sencilla sonata de *Mozart*, y para abordar las de *Beethoven* (sobre todo las últimas), no es solamente necesario, sino indispensable, el gran *virtuosismo*. Ya habéis visto cómo sin salirnos del terreno de lo clásico, éste se nos impone con fuerza abrumadora.

Claro que nos referimos al *virtuosismo* artístico, el que puesto al servicio de la idea musical la comunica inspiración, vida y sentimiento.

La gran importancia del piano se halla palpablemente demostrada por el solo hecho de haber sido pianistas todos los compositores de primer orden. Es más: alguno de esos gloriosos maestros podría haberse mostrado más o menos parco en este género de música. Nada de eso; pues así escriban óperas, sinfonías, obras religiosas, *di camera*, etc... el piano sale siempre favorecido con multitud de producciones, en las cuales el compositor confía sus más tiernos y delicados pensamientos al teclado.

Tal vez a esto podría objetarse que *Wagner* no fue pianista ni escribió para el instrumento, a lo cual yo replicaría: cierto que el maestro de *Bayreuth* compuso escasas obras para piano, pero consta de manera indudable que lo poseía suficientemente para dar a conocer en sus tertulias nocturnas las composiciones que durante el día brotaban de su cerebro, y que no eran, precisamente, ejercicios para principiantes.

¿Y qué diríamos del piano al servicio de la improvisación? Los grandes organistas desarrollaban en los teclados del órgano una idea con todas las galas que les ofrecía el arte del *contrapunto* y de la *fuga*; sus improvisaciones se desenvolvían austeras y

patriarcales; pero el piano señala nuevo rumbo al maestro moderno. *Beethoven* improvisa, y el piano se doblega a su genio por los múltiples medios de que ya dispone, exteriorizando maravillosamente aquellas tempestades que chocan y se agitan en su interior, aquellos lamentos de dolor que se escapan de su pecho.

¡Qué importancia tan grande asume este instrumento en la lenta y paulatina evolución musical! ¡De qué manera tan prodigiosa influye en la obra moderna del compositor! Ved, si no, como cambia el plan de aquella, los desarrollos que abarca, cuando los recursos ofrecidos se hallan en consonancia con la inspiración.

A medida que el piano se perfecciona, ¿No veis cómo van desapareciendo aquellas superfluidades y artificios sonoros de que tanto abusaron los antiguos? ¿No veis cómo la frase también se modifica? Esta es más amplia, la idea más profunda, la línea melódica no se pierde, como anteriormente, en constantes soluciones de continuidad, sino que se percibe clara y ligada, no desapareciendo hasta expresar *todo lo que tiene que decir*: estas son cualidades del piano moderno.

El teclado es también un eficaz auxiliar en el estudio de la armonía y de la composición. Parangonemos dos discípulos consagrados a estas importantes materias; ambos poseen disposiciones afines para las mismas; el que practica este instrumento abarcará más pronto el conjunto de los acordes, el concierto artístico de las voces, la inmensa masa de la instrumentación, y, en fin, toda la polifonía; en cambio, el que desconoce sus grandes secretos armónicos caminará, a mi entender, de una manera más vaga en la consecución de sus fines.

El piano es, además, el instrumento *solista* por excelencia; se basta a sí propio para reasumir toda la historia de la música, para interesar al gran público con su literatura musical; literatura inagotable y riquísima cual ninguna. A veces, sin embargo, abandona su soledad y reclama puesto de honor en el *cuarteto* de instrumentos de *arco*; entonces, el verdadero artista empasta el sonido del piano con la cuerda, y lucha con el *violín* y el *violoncelo*, no solamente por sus facilidades de mecanismo y de brillantez, sino en lo que el fraseo se refiere, pues sus medios de sonoridad le permiten dar la réplica de un modo intenso y expresivo a sus dignos compañeros. A veces, deseoso de remontarse a las sublimidades del arte, se traslada al teatro, y, haciendo alarde de sus elementos de fuerza y resistencia, bajo las garras de león de un *Liszt* o de un *Rubinstein*, adquiere proporciones tan gigantescas, que en las grandes creaciones musicales lucha soberanamente y de igual a igual con la orquesta.

Terminaré estas afirmaciones mías con fragmentos de una carta del gran *Liszt*, en las que se manifiesta lo siguiente: “Tal vez ese sentimiento misterioso que me impulsa al piano puede ser causa de mil ilusiones en todo lo que se refiere a su importancia, que considero muy grande; el piano ocupa, a mi modo de ver, el primer puesto en la jerarquía de los instrumentos; es generalmente el más cultivado, el más popular de todos; esa importancia y popularidad las debe en parte a la potencia armónica que excluidamente posee, y como consecuencia de esa potencia, a la facultad de reasumir y concentrar en sí mismo el arte entero. En el espacio de siete *octavas* abarca toda la extensión de una orquesta, y los diez dedos de un solo hombre bastan a expresar las armonías producidas con la cooperación de un conjunto de más de cien ejecutantes. Con su ayuda, y por su mediación, se difunden infinitas obras, que permanecerían tal vez ignoradas del gran público ante la imposibilidad de reunir una orquesta.

“El piano representa, en cuanto a la composición, lo que el grabado al cuadro: la multiplica, las transmite a todos, y si no puede traducir (digámoslo así) su colorido, da una idea general del claro oscuro”.

Esto dice *Liszt*. Yo uno mi modesto voto al del glorioso e inmortal maestro, y creo firmemente que mientras la música continúe ocupando el puesto de arte bello que por derecho propio le corresponde, mientras las leyes profundas y trascendentales de la armonía sigan rigiendo sabiamente nuestro arte; mientras la inventiva del compositor necesite un eco fiel e inmediato de su inspiración, inspiración concebida en esa misteriosa red de la sensibilidad y el sentimiento; mientras esto suceda, el piano, resumen de todos los instrumentos de teclado, lejos de desaparecer, continuará ocupando un lugar preeminente en la jerarquía de los instrumentos, y no menos preeminente, por cierto, en el constante y sucesivo desarrollo del arte musical.

HE DICHO.

oo

APÉNDICE<sup>764</sup>

NOTA A

El *clavicordio*, la *virginal*, la *espineta* y el *clave* se derivan del órgano en cuanto al teclado se refiere, si bien por la calidad de su sonido podrían remontar su origen a otros más antiguos, como la *lira*, la *cítara*, el *psalterio* y el *laúd*.

El *monocordio* de los gabinetes de física y su *congénera* el *helicón*, de Arístides Quintiliano (año II de Jesucristo), compuesto de cuatro cuerdas divisibles por puentecillo o caballetes, figuran, sin duda alguna, entre sus predecesores primitivos.

Del siglo XIII al XIV datan los primeros ensayos de aplicación del teclado a los instrumentos de cuerdas que se *punteaban* con los dedos o *percutían* con los plectros. Estos dos sistemas, de *percusión* o *punteo*, dieron lugar a la formación de instrumentos parecidos, aunque de índole bien diferente: el *clavicordio*, que representa a los primeros, y la *virginal*, la *espineta* y el *clave*, a los segundos.

El clavicordio afecta la forma de una caja armónica rectangular, y podía colocarse sobre una mesa y en las rodillas.

El teclado llegó a alcanzar la extensión de cuatro *octavas*, consistiendo su mecanismo interior en la lámina de cobre fija en la extremidad de cada tecla y debajo precisamente de la cuerda que debe *percutir*.

Todavía en el siglo XVI tenía menor número de cuerdas que de teclas, pues aún no se había pensado en aplicarlas en número igual al de las notas del teclado. Este perfeccionamiento no llegó hasta principios del siglo XVIII; mientras tanto, las lágrimas de cobre dividían las cuerdas en partes alicuotas, modificando su longitud y variando el sonido.

---

<sup>764</sup> La mayoría de los datos históricos se han tomado de las obras siguiente: *L'Arte del clavicémbalo*, de L. A. Villanis; *Les clavecinistes*, de A. Méreaux.

El clavicordio era, pues, un instrumento de percusión. Se empleó durante largo tiempo en Alemania, por su fácil manejo, y sobre todo por las ventajas que su práctica reportaba; sus condiciones especiales contribuían a perfeccionar el tacto. J. S. Bach sentía por él gran predilección; y el *Dr. Burney*, refiriéndose a la visita que hizo a Carlos Felipe Manuel Bach en Hamburgo, y habiendo oído pulsar el citado instrumento a este ilustre artista, se muestra maravillado de la intensidad de expresión que de él obtenía. *En los pasajes lentos y patéticos- dice-, cuando ejecutaba notas de larga duración, arrancaba lamentos de dolor que solamente consentía el clavicordio.*

Sin embargo, su sonoridad era débil, escasa y tan sólo asequible en los pequeños salones. Las láminas de cobre ofrecían, es cierto, la ventaja de aumentar o disminuir relativamente el sonido; así se obtenía una semejanza de fuerte piano, cierta expresión en el fraseo; pero, en cambio, existía el inconveniente de que si la presión de los dedos sobre las teclas no era muy calculada, las láminas o lengüetas se alteraban de un modo rápido, desnaturalizando la calidad del sonido y su afinación. Estos inconvenientes se modificaron con el mecanismo adoptado en la *virginal* y en la *espineta*. El primero afecta también la forma rectangular, mientras que la del segundo es casi triangular y se parece más al moderno piano forte de cola.

En estos dos modelos, las cuerdas son punteadas por una pluma de cuervo cortada en triángulo, adherida a una lengüeta de resorte, encajada ésta a su vez en la parte superior de unos pequeños trozos de madera delgados y lisos, llamados *martinetes* (*Sautereaux*). Cada cuerda dispone de uno de estos martinetes, que se dirigen perpendicularmente al teclado, que los pone en movimiento. Además, cada uno de ellos se halla provisto en su extremidad de un fragmento de paño, con el objeto de apagar las vibraciones de las cuerdas cuando los dedos abandonan las teclas.

El *clavicordio*, la *virginal* y la *espineta* se hallaron en auge hasta fines del siglo XVI y principios del XVII, época en que empieza a manifestarse con personalidad propia el *clave*, que viene a ser una *espineta* perfeccionada y de mayores dimensiones; ésta disponía de una sola cuerda para cada tecla, limitándose la extensión de su teclado a cuatro *octavas*, mientras que aquél (que presenta igualmente la forma de nuestro piano de cola) posee cinco; es más capaz, para cada nota dispone de dos cuerdas al unísono, y estas son más largas: he aquí la principal diferencia que los separa.

Los primeros claves, del célebre constructor de Amberes, *Hans Ruckers*, fueron contraídos a fines del siglo XVI. Introdujo en ellos después grandes mejoras; una de ellas fue, a imitación del órgano, adoptar un segundo teclado, con el objeto de producir ciertos matices de claro oscuro, haciendo oír tres cuerdas en uno de ellos y una sola en el otro. Nuevos perfeccionamientos dotaron al clave de apagadores, cuyo mecanismo consistía en interceptar a voluntad las vibraciones de las cuerdas, y de varios pedales, que modificaron la intensidad del sonido en toda la extensión del teclado.

Más tarde se construyeron otros que imitaban el sonido del *laúd*, de la *mandolina*, del *arpa*, etc... llegándose a adoptar hasta tres teclados, y aún se imaginó colocar un *buffet* o caja de órgano debajo de uno de ellos, ingeniándose de manera que los caños comunicasen con el clave; de este modo podían oírse juntos o separados los dos instrumentos. A pesar de todos estos esfuerzos, la diversidad de matices no se obtenía en aquel. No se halló otro medio de aumentar o disminuir el sonido (aparte de los recursos que ofrecían los dos teclados) que hacer avanzar o retroceder sucesivamente, con el



auxilio de resortes especiales, las diferentes filas de *martinetes*, con el fin de ponerlos fuera del alcance de las cuerdas, o bien con el de aproximarle a ellas.

En busca siempre de nuevos derroteros, los ingleses encontraron un nuevo sistema, que consistía en una especie de cubierta dividida en tablillas o listones delgados bien unidos, cuyo aparato se colocaba encima de las cuerdas, y por medio de un pedal *ad hoc* se separaba o se aproximaba a ellas, para reforzar o disminuir el sonido.

Todas estas innovaciones no consiguieron obtener del clave lo que el clave no podía dar. Algo más de sonoridad poseía con relación al clavicordio, pero se prestaba menos a la poesía del fraseo; de ahí la necesidad en que se veía el compositor de buscar una expresión más o menos fiel, refugiándose en aquel laberinto de notas de adorno, combinadas de mil formas, con el propósito de disfrazar en lo posible la escasez y pobreza del sonido y producir cierto efecto de amplitud y prolongación del mismo. En cambio, se prestaba mucho mejor para hacer resaltar con la mayor claridad los pasajes de soltura, de elegancia y de velocidad.

Es curioso advertir que en ciertos lejanos siglos, y a causa de la imperfección del temperamento, pocos eran los tonos adoptados en los teclados de los órganos y en los de los demás instrumentos de que venimos haciendo mención, escribiéndose en las tonalidades menos alteradas y haciendo muy poco uso de las teclas negras.

La extensión limitada de las *virginales* y *espinetas* inducía asimismo a economizar en lo posible el número de las notas; de ahí que las teclas más graves se afinasen de modo que no presentaban la verdadera y normal sucesión de la *escala*, sino unos cuantos bajos fundamentales imprescindibles en el estrecho círculo de los tonos entonces en uso, y que constituían la base y sostén de la armonía.

Por otra parte, la digitación que se empleó en los instrumentos mencionados y en los primeros tiempos del *clave* fue muy deficiente, debido, a no dudarlo, a las reducidas dimensiones de las teclas, que con dificultad hubieran podido ser heridas por el pulgar sin obligar a los otros dedos a adquirir posiciones en extremo defectuosas.

Habiendo sido medida en una *espineta* la distancia que existe entre el límite exterior de una tecla y el punto de apoyo sobre el que la misma oscila, pudo comprobarse que esa distancia era de 47 milímetros solamente. Dada una brevedad semejante en el brazo de la palanca, se comprende que los dedos debían aplicarse a la extremidad de las teclas, so pena de apoyar en el fiel de la misma palanca, interceptando el libre movimiento de báscula de aquellas.

Era, pues, necesario limitar la digitación a los dedos más largos, evitando el empleo del pulgar y meñique, que habrían obligado al ejecutante a exceder con los otros el pequeño campo de acción. Además, en las teclas blancas, el punto de apoyo se hallaba precisamente en la parte media inferior de las mismas. Si en estas especiales condiciones de construcción se hubiese hecho uso del dedo pulgar, los otros, aunque muy replegados, habrían avanzado demasiado en el interior de las teclas, superando el punto de apoyo o sostén de las mismas, y comprometiendo, sin duda alguna, la ligereza y falibilidad necesarias en la ejecución. Es de notar también que la altura de los primeros teclados obligaba al ejecutante a posiciones tales, que sus codos se hallaban bastante más bajos que la mano, siendo esta una nueva ocasión para descuidar el uso del pulgar y meñique,

los cuales permanecían fuera del teclado. He aquí tal vez los principales motivos de la imperfecta digitación de aquellos lejanos tiempos.

Con los progresos venideros, los *clavicordios*, las *virginales* y las *espinetas* se enriquecen con nuevos elementos; el *clave* de dos teclados adquiere mayores dimensiones; los perfeccionamientos se hacen más patentes; las necesidades son otras; entonces la digitación antigua es insuficiente, y esto da lugar a continuas innovaciones, que lentamente caminan hacia el perfecto *doigté* de nuestros días. El aristocrático *clave* se mantuvo soberano hasta fines del siglo XVIII, en que otro instrumento se impone de una manera definitiva por sus cualidades excepcionales, reflejadas en su mecanismo perfecto, en la amplitud y pureza del sonido, modificable en los diversos grados de fuerza y de dulzura, en la variedad de timbres y en todos lo que contribuye al desarrollo más artístico y aquilatado de las formas musicales: ese instrumento es el **PIANO**.

*Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. MANUEL MANRIQUE DE LARA Y BERRY el día 27 de mayo de 1917, Madrid, imprenta del Ministerio de Marina, 1917.*

**Contestación de D. JOSÉ TRAGÓ Y ARANA**

**Señores Académicos:**

Gratos deberes de obediencia a la designación con que vosotros me habéis honrado, e igualmente los requerimientos de una antigua y cariñosa amistad, me fuerzan hoy a alzar mi voz en este recinto para responder en nombre de todos al notable discurso que acabáis de oír. Tal misión es doblemente honrosa para mi, no sólo por tener origen en vuestra confianza y vuestra bondad, sino porque una fatalidad inexorable me impone el deber de sustituir en estos instantes a un glorioso maestro, crítico e historiador de la literatura y de la ciencia españolas, en mal hora arrebatado a la vida.

Mis palabras de salutación y bienvenida a mi querido amigo el Sr. Manrique de Lara, fluyen de mi pensamiento, dejando en él una huella de temor, al considerar que forzosamente burlará mi respuesta cuanto de mi tienen derecho a exigir vuestros méritos y vuestra cultura. Sin duda alguna, cierto linaje de predestinación ha determinado que mi nombre vaya unido al de Manrique de Lara en la ocasión presente, para él memorable, como ya lo estuvo en aquella otra que los años transcurridos esfuman en la memoria, cuando la primera ejecución de su primera obra musical señalaba los albores de su vida de artista. Entonces, mi colaboración personal en el mismo concierto donde *La Orestíada* formó parte del programa, hizo que mi enhorabuena fuese la primera que su autor escuchó, y que mis brazos, venciendo su indecisión, le empujasen a recibir, entre los profesores de la orquesta, los aplausos del público. Hoy son de nuevo mis palabras, las que, como un eco, responden a las suyas en esta docta Academia, a donde lo trajeron vuestros votos unánimes y los méritos de una persistente labor reveladora, por lo compleja, da las más diversas aptitudes en los ramos más opuestos de las Bellas Artes.

El nombre de familia que ostenta nuestro compañero, por una tradición ininterrumpida durante siglos, evoca un pasado de glorias literarias y de hazañas guerreras que perpetúa su prestigio en la leyenda y en la historia castellanas.

Ascendiente suyo fue aquel Conde D. Nuño González de Lara, que a mediados del siglo XI, durante el reinado de Fernando el Magno, trajo a León, desde Sevilla, el cuerpo de San Isidoro, y que por su crueldad en las lides contra los sarracenos que poblaban el Mediodía de España fue denominado el *Cuervo andaluz*, muerto por una traición de sus enemigos en el castillo de Rueda, cerca de Zaragoza, cuando tomaba posesión de él a nombre de su rey. Ascendiente suyo fue, igualmente, aquel Conde D. Manrique de Lara, Alférez Mayor del Emperador. Alfonso VII, tutor del rey Alfonso VIII y Gobernador de sus reinos, que según escribe Salazar y Castro, “en grandeza de Estados, opulencia y autoridad de Casa, número de deudos y súbditos y calidad de empleos y honores, se puede decir que vivió en Castilla sin competidor”, para morir peleando en tierras de Toledo. Entre sus abuelos cuenta, asimismo, el famoso Maestro de Santiago D. Rodrigo Manrique, primer conde de Paredes de Nava y cuyo esfuerzo guerrero, que le hizo “vencedor en XXIV batallas de moros y cristianos”, según rezó orgullosamente la inscripción de su sepulcro, sólo pudo ser igualado por el alcance de su pensamiento político al constituirse, contra el propio designio del Rey Enrique IV, en defensor y patrocinador del matrimonio de la Princesa Isabel de Castilla con el Príncipe de D.

Fernando de Aragón, rey de Sicilia, por medio del cual había de perpetuarse en la Historia de España la unión de ambas coronas.

Más viva aún que la memoria de tanta proeza, ha llegado hasta nosotros la gloria literaria de Gómez Manrique y Jorge Manrique. El mejor homenaje que les puede ser tributado lo hemos de hallar en el magnífico estudio dedicado a su genio poético por la crítica sabia y profunda de Menéndez y Pelayo<sup>765</sup>, cuyas palabras hemos de repetir ahora para reconocer en Gómez Manrique “el primer poeta de su siglo a excepción del Marqués de Santillana y de Juan de Mena”. En cuanto a Jorge Manrique, juzga el gran polígrafo contemporáneo que al llorar a su padre D. Rodrigo cantó en versos maravillosos, que viven todavía, la resignada desolación del alma que mana ante el misterio de la muerte, Ambos Manriques, - prosigue- fueron, además de poetas, esforzados capitanes como educados en la escuela de heroísmo del Maestre de Santiago por cuya venas corría su propia sangre. Gómez Manrique combatió muchas veces al lado de su hermano D. Rodrigo, y su figura llegó a alcanzar vigoroso relieve histórico en las luchas de las banderías castellanas. Jorge Manrique, defendiendo igualmente la causa de la Reina Católica guerreó sin tregua en los últimos años de su corta vida contra el Marqués de Villena, rebelado frente al poder real, y halló por ello una muerte heroica en el asalto del castillo de Garci Muñoz, donde fue tal su denuedo que penetró solo entre sus enemigos, sin que sus propios partidarios le viesan ni pudiese recibir de ellos auxilio alguno.

El mismo espíritu que inspiró esas hazañas remotas, parece haberse perpetuado hasta las últimas generaciones de esta familia, impulsándolas siempre a ofrecer a su patria el holocausto de su sangre con tal prodigalidad, que rara vez habrá sido igualada. La austera sequedad de los documentos oficiales puede hablar en ocasiones como la presente, con tal fuerza de convicción, que sobrepase a la más rebuscada y artificiosa elocuencia. Así, en la Real orden de 6 de septiembre de 1852, que concede el nombramiento de Subteniente al General Manrique de Lara, padre de nuestro vocal compañero hijo de D<sup>a</sup> María del Carmen Pazos, patentizada que esta señora “es hija del Capitán de fragata D. Diego de Pazos, muerto en la voladura del navío San Hermenegildo; viuda del Capitán del Ejército D. José Manrique de Lara, fusilado por los carlistas por no haber querido tomar partido cuando fue prisionero en la acción de Viana y hermana de D. Hilarión y D. Gabriel de Pazos, muerto el primero gloriosamente en la acción de Zubiri después de arrojar a la facción de dos posiciones al irlo a verificar de la tercera, y herido el segundo a bordo del navío *San Ildefonso* en el combate de Trafalgar posteriormente en lo campos de San Marcial que también regó con su sangre”.

El General Manrique de Lara que por tales méritos de los suyos obtuvo el ingreso en la carrera militar, consiguió después ignorarlos y sobrepujarlos, asistiendo sin tregua, durante un violento periodo de nuestra historia contemporánea a las guerras que tan cruelmente ensangrentaron los campos de las Antillas españolas y más tarde los montes vascos durante la campaña del Norte. Séanos permitido copiar aquí las palabras con que el General Martínez Campos juzga la heroica conducta de su subordinado en la acción de las Muñecas, cuya posesión fue el objetivo anhelado en una batalla de tres días, que precedió al levantamiento del sitio de Bilbao. El General Martínez Campos certifica “en contestación al interrogatorio dimanado en juicio contradictorio para obtener la cruz de San Fernando de segunda clase, que se instruye a solicitud de Teniente Coronel D. Manrique de Lara, que se encontró en la acción de las Muñecas... que en dicho día envió

---

<sup>765</sup> *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VI.

el expresado jefe con unas compañías de Marina a atacar unas posiciones que por dos veces se había intentado vanamente llegar a ellas, y que por lo escabroso del terreno no podía ir la fuerza reunida; y el expresado Teniente Coronel... al frente de dos oficiales y nueve soldados, tomó las trincheras, viéndose obligado a retirarse por la gran fuerza que cargó sobre él, volviendo segunda vez a tomarlas, siendo herido de suma gravedad, teniendo que replegarse, pero manteniéndose al frente de su tropa a unos cien pasos hasta media hora después, en que habiendo llegado refuerzos se tomaron definitivamente las indicadas trincheras, no asistiendo a éste último acto por no serle posible levantarse del suelo por su herida<sup>766</sup>. Que, por lo tanto, considera que puede estar comprendida en el artículo 4º, si bien como el enemigo tenía cuatro batallones en la posición y cerca de ella, no causó el tercio de bajas, pero sí quedaron la mitad más de muertos enemigos que los de la fuerza nuestra que atacó, muriendo el General y los dos Jefes principales enemigos. También en el art. 7º y en el 22 por haber formado la primera fuerza”.

Estas palabras, cuyo áspero vigor, desposeído de todo artificio, denuncia la noble fraternidad militar que las dictó, valen tanto como una biografía apologética y bastan por sí solas a inmortalizar la figura de un soldado.

El ejemplo paternal decidió la vocación de nuestro novel compañero, que en temprana edad comenzó ya a ceñir espada, como si en plena niñez se hubiesen impuesto a su espíritu los fueros de una tradición familiar. Ella sin duda, caldeó más tarde su pensamiento y su corazón, moviéndolos a ofrecer generosamente el sacrificio de su vida en momentos angustiosos para nuestra patria. Con mayor evidencia que cuanto yo pudiera decir, ofrece la prueba de lo que afirmó la Real orden de 26 de mayo de 1904, cuyo texto dice exactamente:

“S. M. el Rey (q. D. g.) se ha dignado disponer, de acuerdo con lo que arroja el expediente formado al efecto, se haga constar en la hoja de servicios del Capitán de Infantería de Marina D. Manuel Manrique de Lara y Berry que, durante la guerra de 1898 con los Estados Unidos, espontánea y voluntariamente solicitó y obtuvo el mando de la guarnición de Infantería de Marina del acorazado *Pelayo*, y, asimismo, ya a bordo, solicitó igualmente un puesto en cubierta, mereciendo de su Comandante el mando de la batería de tiro rápido”.

El cumplimiento de sus deberes militares no extinguió jamás en Manrique de Lara la vocación que, desde la infancia le arrastraba al cultivo de las Bellas Artes. Simultáneamente con la publicación de versos y artículos literarios que mostraban la viveza de su imaginación juvenil y lo vasto de su temprana cultura, se sintió fascinado por la belleza objetiva de las artes plásticas, y bajo la dirección de eminentes maestros se dedicó a la práctica de la pintura, consiguiendo la amistad y la estimación de grandes artistas, con los cuales compartió asiduamente las tareas del estudio en prolongada e íntima convivencia.

De esa época arranca igualmente su iniciación en la técnica de la composición musical. La presencia fortuita en el estudio donde Manrique de Lara trabajaba a la sazón, del grande y malogrado Ruperto Chapí determinó, de modo definitivo, la orientación de toda

---

<sup>766</sup> El médico del primer batallón del tercer regimiento de Infantería de Marina D. Francisco Alonso, certifica que la bala “penetrando en la región anterior y algo externa del lado izquierdo del pecho... salió por la posterior... con lesión ósea”. “No podía el herido respirar sin grandes dolores y exponerse a una hemorragia que pudiera ser prontamente mortal”.

una vida. El admirable y profundo compositor de *Curro Vargas* y de *Margarita la Tornera*, consagrado sin descanso a una labor de producción incesante, se había negado siempre y se negó después hasta el día de su muerte a sacrificar el menor espacio de tiempo la enseñanza de su arte y a interrumpir por ella su tarea de creador. La libre iniciativa de Chapí hizo de Manrique su único discípulo, día tras día, y año tras año, se consagró a transmitir los tesoros de su ciencia y de su experiencia al elegido por él, guiándolo con mano generosa, estimulándolo con su ejemplo, alentándolo en los instantes de vacilación, sosteniéndolo en las horas de decaimiento y complaciéndose siempre en troquelar su mente y en moldear su espíritu como orfebre sutil que se recrea con su propia obra e infunde en ella toda la efusiva ternura de su alma. Compenetrados maestro y discípulo en una labor común, que ambos aspiraban a acrecentar sin medida, no hubo procedimiento de técnica musical que no fuese estudiado, ni disciplina escolástica que no fuese practicada, ni teoría artística sin análisis que revelase su alcance, ni tendencia estética sin sanción crítica que avalorase su virtualidad.

Sólo cuando Manrique estuvo familiarizado con todos los secretos de la ciencia contrapuntística e instrumental, y con todos los modelos que en su desenvolvimiento ofrece la historia del arte, le fue permitido por su maestro que comenzase la práctica de la composición libre, guiado ya por un alto criterio estético, cuyas bases incommovibles quedaban asentadas sobre el sólido cimiento de una extensísima y compleja educación. Así, sus primeras obras, como los tres grandes poemas cíclicos que forman *La Orestiada*, como la *Sinfonía en mi menor*, como el *Cuarteto en mi bemol*, fueron ya concebidas con un vigor tan independiente y una espontaneidad tan sincera, que sólo puede alcanzar quien, dueño consciente de su técnica, no ve su mente enturbiada por la preocupación de la forma, ni siente empequeñecido su estro por el recelo de no poder cincelarlos en una adecuada realización instrumental.

Las sabias enseñanzas de Chapí no se limitaron a poner en manos de su discípulo los recursos inagotables de una ciencia escolástica que abarcaba hasta en sus procedimientos más abstrusos y menos frecuentes, todo el conjunto de su desarrollo, sino que, atentas también a determinar una orientación estética, se encaminaron a fijar sobre incommovibles cimientos el criterio que había de impulsar y guiar la emoción creadora. Tres grandes modelos, Bach, Beethoven y Wagner, fueron impuestos por igual a la técnica y a la sensibilidad del discípulo. El estudio analítico, siempre renovado, de sus obras, e igualmente su comparación con las de los grandes compositores que, junto a ellos y en su derredor, trazan la huella de su paso en la historia del arte, constituyeron sistemáticamente y de un modo paralelo a los más complicados y profundos ejercicios de su técnica escolástica, la labor cotidiana del discípulo, que el genio nobilísimo y el inmenso saber de Ruperto Chapí iluminaron en todo instante con luz radiante y meridiana. Y ese esfuerzo del admirable maestro, obstinadamente secundado y dócilmente obedecido, determinaron en Manrique de Lara una profundidad de emoción tan comprensiva y una solidez de juicio tan fundada que, más tarde, habían de prestar por igual a su producción de compositor y a su labor de crítico tan noble abolengo.

Interesantísimo resultaría estudiar aquí todo el esfuerzo, todas las campañas de precursor entusiasta y consciente, con que la pluma de Manrique de Lara se ha consagrado durante un largo periodo de lucha, a la defensa y a la difusión del arte wagneriano, en numerosos escritos, inflamados de ardiente proselitismo. A la incomprensión entre nosotros de la obra reformadora del genio de Bayreuth, habían contribuido por igual, no sólo las diatribas de quienes obstinadamente la combatían, sino también el celo, más plausible

que fundamentalmente orientado, de quienes sin base alguna de capacidad técnica, se limitaban a copiar los libros de divulgación que, filtrados por las mallas de su idioma, nos llegaban de la nación vecina. Su ciencia musical y su conocimiento de las obras críticas de Ricardo Wagner, de igual modo que de sus grandes dramas musicales, mantuvieron a Manrique lejos de tan inocente como bien intencionado empirismo, haciendo de su pluma el arma mejor templada que, para su difusión y para su defensa, ha tenido en España el arte maravilloso que inmortalizó la pasión humana de Tristán e Iseo, y supo infundir en el corazón de Parsifal la piedad divina y redentora.

El hermoso estudio que acabáis de escuchar de los *Orígenes literarios de la trilogía*, es una demostración de cuanto afirmo. Nada tengo que añadir a sus palabras. Como único comentario, me atrevo a rogar a nuestro novel compañero que considere únicamente tal estudio como la introducción a otro más extenso, donde, a la par de los antecedentes poéticos a la portentosa obra wagneriana, aparezca igualmente el comentario a su creación musical, el análisis de su significación temática, el examen de su trabazón polifónica, hasta avalorar en toda la sutil prolijidad de sus detalles y en toda la magnífica pompa de su grandeza, el impulso gigantesco y genial que, en el fondo de un cerebro humano, le dio forma perenne y le infundió eterna vida.

Antes de terminar, aún quiero, abusando de vuestra paciencia dedicar un recuerdo lleno de admiración y de cariño a Ruperto Chapí, al amigo de mi juventud, al hombre bueno, al cerebro portentoso, al alma llena de facetas y cambiantes, cuyos magníficos destellos fulguran en sus obras con luz inmortal. Chapí, que fue tan gran compositor, encerraba dentro de sí un alma de gran poeta. Un eminente maestro que, por espacio de muchos años se sentó entre vosotros, me decía en cierta ocasión las siguientes palabras, que han quedado grabadas en mi alma: -¡Cuando Chapí se pone a escribir música, no compone, decreta!?. Y era verdad, porque bajo su pluma la forma aparecía como definitiva, y su imaginación, siempre dúctil y despierta, y su sensibilidad siempre pronta a la percepción de la belleza, y su inspiración que troquelaba en divinas melodías sus emociones, le permitieron en todo instante compenetrarse con los asuntos más varios y antagónicos e infundir en sus melodías un poder tiránico y una diversidad de sensaciones y de matices que pudieran creerse emanados de un impulso de la voluntad si no apareciesen siempre embellecidos por lo que, siendo esencia misma del lenguaje mundial, tiene sus hondas raíces en lo más humano e íntimo del sentimiento. Por desgracia nuestra, la divina fulguración de su pensamiento se extinguió para siempre. Un destello de él, viviente todavía, se perpetúa en el arte de Manrique de Lara, que tuvo la fortuna de recoger de sus labios, en largos años de íntima convivencia, el magnífico legado de sus enseñanzas, la pureza inmaculada de sus doctrinas.

Así, las palabras de bienvenida con que pongo término a la misión que vuestra bondad me ha confiado, son a un propio tiempo efusiva salutación a nuestro novel compañero, hacia quien mis brazos se tienden con cordialidad entrañable, y reverente homenaje al noble espíritu de un hombre que en la historia del arte español ha perpetuado su nombre inmortal.

HE DICHO.

## APÉNDICE III. EPISTOLARIO

### 3.1. Correspondencia general.

**Isaac Albéniz**<sup>767</sup>

1899-12-10

Madrid

José Tragó a Isaac Albéniz

Sr. D<sup>n</sup>. Isaac Albéniz.

Mi querido amigo:

Recibí oportunamente el primer tiempo de la Suite “La Alhambra” titulado La Vega.

Mucho te agradezco la atención que has tenido al enviarme dicha composición. Ya he ojeado un poco y desde luego se advierte a su vista que el autor, al escribir obra semejante, conoce profundamente todos los secretos de la técnica y domina perfectamente las dificultades de la armonía, contrapunto, etc.

Hay pasajes bellísimos en tu composición. Se adivina en ella algo del ambiente embalsamado, tranquilo, de la vega granadina; se oyen de vez en cuando sonidos lejanos, producidos por instrumentos árabes; hay algo de soñador y poético en todo ello y siempre se advierte la nostalgia y el deje de nuestras hermosas canciones andaluzas.

Mucho me gusta, en fin, y mucho gusto tendría en tocarlo, si en ocasión se presentara, por más que no se me oculta que la cosa resulta para aquí un poquito avanzada.

Vamos a otro asunto.

Me voy a permitirme recomendarte a un antiguo discípulo mío que se halla en esa y que se presentará a ti con una carta mía.

Si algo pudieras hacer por él, mucho te lo agradecería.

Ahora hago punto final. Mucho celebraré que tu salud sea buena y que todos tus asuntos *marche à souhait*. Celebraré que se halle bien toda tu familia y sin más por el momento dispón como gustes de tu verdadero amigo y compañero

J. Tragó.

Madrid 10 Dic. <sup>bre</sup> 1899

1908-06-29

Madrid

José Tragó a Isaac Albéniz

Sr. D<sup>n</sup>. Isaac Albéniz.

Mi querido amigo: Tal vez dirás al recibir esta que no me acuerdo de Santa Bárbara hasta que truena.

Sin embargo, confiándome en tus excelentes condiciones de corazón y de benevolencia me atrevo a molestarte.

El asunto es el siguiente: mi antigua y brillante discípula la Srta. Julia Parody (malagueña ella, y de gran disposición ella), ha hecho ya dos cursos en las clases superiores del Conservatorio de París y el día 6 del mes de Julio debe concursar como discípula de Mr. Cortot.

Tengo por ella un grandísimo interés y me atrevo a recomendártela por si pudieras y quisieras hacer llegar un bon mot a propósito de Julita a tu buen amigo el Director del Conservatorio Mr. Fauré o a quien lo estimases más oportuno. No pretendo nada contra la justicia, y de esto te convencerías si quisieras oír un momento a mi recomendada.

---

<sup>767</sup> Legado Albéniz. Biblioteca de Cataluña. M. 986



Lo único que yo desearía es que al presentarse Julita al concurso no fuera en absoluto extranjera para los jueces. Claro está que mi deseo para ella es que la concediesen la más alta recompensa si eso fuese posible. En fin, yo te la recomiendo con el mayor interés y te doy las gracias por anticipado. No sé si sabrás que en abril di dos conciertos y en uno de ellos toqué dos cosas tuyas de *Iberia*: La Evocación y Almería.

La obra que estás realizando con *Iberia*, me parece admirable y de un alto valor artístico.

Sin más por el momento dispensa mis excesos de confianza y manda lo que gustes a tu muy antiguo amigo y admirador.

José Tragó.

Madrid 29 junio- 1908

S/C= Villalar 6.

1908-08-20

Mondariz

José Tragó a Isaac Albéniz

Mondariz (Pontevedra)

20 de agosto 1908.

Mi querido amigo Isaac. Con gran placer recibí en Madrid tu cariñosa carta del 3 de Julio fechada en Niza.

Te agradezco muchísimo tu recomendación al Sr. Fauré a favor de la Srta. Julia Parody, antigua discípula mía y muchacha, a mi modo de ver, de verdadera disposición. Desgraciadamente en el concurso no obtuvo más que un segundo accésit; de cuyo resultado, ni tú, ni yo, ni Cortot, ni nadie tiene la culpa más que ella misma, que se conoce que no ha estudiado bastante y no ha sabido, por lo tanto, estar a la altura de las circunstancias.

Yo ya le he escrito al saber el resultado, diciéndole que apriete para hacer un brillante papel en el concurso del año próximo.

Mucho siento que tu salud y la de tu Sra. no sea tan buena como fuera desear, pues te obliga a permanecer una larga temporada en Bagnoles sur l'Orne. La mía tampoco es muy satisfactoria ni mucho menos. La neuroastemia y estado nervioso que padezco hace años no logro ponerme bien ni mejorarme siquiera.

Ahora me encuentro en este balneario desde hace unos días tomando estas aguas para el estómago.

Recibí el 3º y 4º cuaderno de *Iberia* que me enviaste desde París y que te agradezco mucho. Tengo pues, la obra completa.

No tienes que darme las gracias por haber tocado dos números de la citada obra en los conciertos que di en Madrid en el mes de Abril. No sé si la interpretación sería la más adecuada, pero si puedo asegurar que los toqué con buena voluntad y con cariño porque la cosa me gusta de verdad.

Últimamente tenía en estudio Triana, el Puerto, el Albaicín que los tocaré en cuanto la ocasión se presente.

Te repito mi agradecimiento por tu cariñosa carta y por los ofrecimientos que en ella me haces. Siempre he reconocido y reconozco en ti, aparte de tus brillantes cualidades de talento, otras no menos brillantes de carácter y de corazón que estimo y sé apreciar en todo lo que valen.

En cuanto a mí, yo me ofrezco nuevamente a ti en lo poco que soy y valgo. Mucho celebraré que te repongas; ponme a los pies (q. b.) de tu Sra; que estén bien tus hijos y manda lo que quieras a tu verdadero amigo y muy sincero admirador

José Tragó.

**Francisco A. Barbieri**<sup>768</sup>

1878-01-12

Madrid

---

<sup>768</sup> Asenjo Barbieri, Francisco: *Documentos sobre música española y epistolario*, Vol II, edición a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 1042.

José Tragó a Francisco A. Barbieri

12 de enero de 1878

Muy Sr. mío:

¿Quiere Vd. honrarme mañana asistiendo a mi primer concierto después de mi viaje a París? Yo se lo agradeceré mucho y lo tendré como una verdadera distinción su aff<sup>o</sup> s.s.q.b.s.m.

José Tragó

**Tomás Bretón**<sup>769</sup>

1913-06-11

Madrid

José Tragó a Tomás Bretón

B.d.M. al

Il<sup>mo</sup>. Sr. Director del Conservatorio

D<sup>n</sup>. Tomás Bretón

su aff.<sup>mo</sup> a

J. T.

Il<sup>mo</sup>. Sr. D<sup>n</sup>. Tomás Bretón

Mi respetable amigo:

Habiendo recibido una citación para la junta de esta tarde en la que ha de efectuarse la votación suspendida el otro día, he de rogarle dispense mi asistencia a la referida junta. Como tengo entendido que la votación habrá de verificarse en la forma que el otro día se pretendía, esto es: nominalmente, considerando que al obrar así se vulnera una costumbre inveterada que por sí sola sienta jurisprudencia; y no acertando a explicarme los motivos y razones que aconsejen a adoptar molestos e inusitados procedimientos, invocando cierto artículo de ese disparatado Reglamento que sino de hecho, puede considerarse virtualmente derogado; atendidas estas causas me privo, con harto sentimiento mío, de asistir al Claustro de hoy y de emitir en él un voto.

Por lo demás sepan todos que siempre me hallo dispuesto a llevar a cabo lo prometido. Si alguna palabra empeñé, ahora y siempre estoy pronto a cumplirla; pero de una manera suave; dejándome libre, confiando en mí, pero no apelando a procedimientos que serán todo lo reglamentarios que se quiera pero que yo considero, sin querer con esta mi pobre opinión molestar a nadie en lo más mínimo, un poco molestos.

En cuanto tiene que manifestarle por el momento quien con este motivo se reitera muy suyo aff.<sup>mo</sup> amigo y admirador q.s.m.b.

José Tragó

P.D. En cuanto a esta carta puede hacer de ella el uso que estime oportuno.

Hoy miércoles 11 de Junio de 1913

1918-02-07

Madrid

José Tragó a Tomás Bretón

Sr. D<sup>n</sup>. Tomás Bretón

Mi querido amigo aunque después de lo que hablamos el otro día en la Junta, no creo que sea necesaria, como ya estaba extendida por el médico, envío a V. la certificación facultativa de que le hablé. Yo sigo regular y ya un poco aburrido de bronquitis, toses y demás atributos de la vejez que empieza. Nada más y mande a su admirador y siempre aff. amigo José Tragó

Hoy 7 Feb<sup>o</sup> 1918

Serrano 5, 2<sup>o</sup>

<sup>769</sup> Cartas localizadas en el expediente de profesor de J. Tragó. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid

## José González de la Oliva

1918-04-21

Madrid

José Tragó a José González de la Oliva

Sr. D<sup>n</sup>. José González de la Oliva

Mi querido amigo:

Como hoy me hallo ocupado toda la mañana no me es posible asistir a la reunión del conservatorio que tiene por objeto escoger una nueva obra de concurso. Yo por mi parte sigo proponiendo la *Gran polonesa en Mi bemol* de Chopin con su *andante spianatto*, a defecto de esta, propongo cambiar la Sonata de Beethoven (Los Adioses, la ausencia, etc.) como ahora es muy difícil encontrar música, no ya moderna, pero tampoco la antigua, la clásica, la fundamental, se me ocurre igualmente el *Allegro* de Zurrón, aunque no dejo de conocer que ya se tocó algunas veces.

Y sin más por el momento, es suyo siempre buen amigo

José Tragó

Sábado 21 abril 18

## Joaquín Malats<sup>770</sup>

1903-06-08

Madrid

José Tragó a Joaquín Malats

Sr. D. Joaquín Malats

Mi querido amigo:

No sé si llegó V. a recibir un telegrama que le dirigí al Conservatorio de París al recibir el brillantísimo triunfo que allí obtuvo, felicitándole por tan alta distinción.

Ha hecho V. amigo mío, una prueba preciosísima y envidiable por todos conceptos. Ir a un país extranjero y conseguir en un certamen de esa naturaleza ser preferido a los hijos (y habiéndolos allí muy buenos) de ese país es sencillamente por algo... porque V. es mejor que ellos. Mucho celebro su gran triunfo y cónstele que desde aquí le envió mi felicitación tan entusiasta como sincera.

Tuve el gusto de recibir días pasados a su discípula de V. la señorita de Zamora quien me entregó una atenta carta suya. No necesito asegurarle que hará todo lo que de mí dependa por complacer tanto al maestro como a la discípula.

Sin más por el momento, reciba de nuevo mi cordial enhorabuena y mande lo que guste a su Aff.

Amigo y admirador

José Tragó

Madrid 8 de junio de 1903.

1905-04-29

Madrid

José Tragó a Joaquín Malats

Sr. D. Joaquín Malats.

Mi muy distinguido amigo: He recibido su cariñosa y expresiva carta que le agradezco con toda el alma.

Efectivamente me decidí a hacer una pequeña prueba para ver cómo me hallaba de fuerza, resistencia, etc.

---

<sup>770</sup> García Martínez, Paula: El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912), Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo 2007

Desde luego ha estado conmigo el público mucho más benévolo de lo que merecen mis modestos méritos. Me enteré tiempo atrás de que había Vd. estado algo delicado de salud. Mucho celebraré que se halle ya restablecido por completo.

Reiterándole de nuevo mis más expresivas gracias, siempre tiene en esta a su disposición a su Aff. Amigo y admirador  
José Tragó

1907-01-23

Madrid

José Tragó a Joaquín Malats

Mi distinguido amigo: quería hace tiempo escribirle para saludarle y felicitarle por el éxito de su concierto cuando estuvo aquí por última vez. En aquella tarde no pude esperarme hasta el final de la sesión, ni felicitarle personalmente como hubiera sido mi deseo, porque precisamente por aquellos días tuve a mi madre bastante enferma y con el cuidado natural estaba poco tiempo fuera de casa.

Tampoco tuve la suerte de hallarle a V. en el hotel, las dos veces que fui a visitarle. De todos modos, ya sabe que siempre le distingue y admira su muy Aff. Amigo

José Tragó

Madrid 23 de Enero de 1907

Paseo de Recoletos, 19, 2º

**Jesús de Monasterio**<sup>771</sup>

1896-02-28

Madrid

José Tragó a Jesús de Monasterio

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi respetable amigo: ante todo, ruego a V. perdone mi falta de puntualidad en contestar al volumnito que me envió el otro día.

La Srta. Concepción García por quien me pregunta acerca de su actitud en clase, tengo el gusto de manifestarle que dicha señorita se conduce con gran aplicación y asistencia a la clase.

Sin más, [...] su afmo. y s.s.q.s.m.b.

José Tragó.

Hoy 28 febrero 96.

1894-08-06

Madrid

José Tragó a Jesús de Monasterio

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi respetado amigo, compañero y jefe: mucho sentí no verle antes de su partida, como así había pensado y era mi deseo, pero por aquellos días, y después de vernos en Palacio, anduve yo algo indispueto y cuando a los pocos días pregunté me dijeron que ya se había V. marchado.

La presente tiene por objeto, después de tener el gusto de saludarle, así como a su familia, hacer a Vd. una recomendación por recaer esta en persona digna de ella y además por ser de mi mayor aprecio. El caso es el siguiente: Mi amigo el Sr. D. Salvador Roldán, de Málaga (Profesor de Piano de aquella localidad) compuso unos ejercicios que tuvo la amabilidad de dedicarme y me

---

<sup>771</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 335-1/5

los recomendó eficazmente para que yo solicitase a mi vez del Director del Conservatorio fuesen declarados como obra de texto.

Mi amigo y recomendado no tenía la pretensión de que los profesores de la Escuela hiciesen tocar a sus discípulos dichos ejercicios, pero sí deseaba que su obra fuese declarada de *Texto* siquiera no fuese más que nominalmente. Ahora bien, creo que para que una obra sea declarada de Texto con todos los requisitos y formalidades legales, es necesario presentar un ejemplar de ella en Fomento y de allí pasar al Consejo de Instrucción Pública, donde se decide si ha de ser aprobada o no. Yo hablé de este asunto al difunto D. Emilio (q.e.p.d.) pero se contentaron con mandar un oficio firmado por el Director al interesado después de visto el dictamen presentado por la Comisión de profesores.

Mi recomendado no se ha conformado con esto y ha presentado ahora un ejemplar de su obra en el Ministerio para hacer las cosas en regla y como me pide recomendación para algún Consejero de Instrucción Pública, yo le he prometido recomendar el asunto a V. por ser la única persona que conozco de dicha corporación. También me han asegurado que la Clase del difunto Sr. Zabala sale a oposición y como muchas personas del Oficio me han preguntado lo que hay sobre esto, mucho le agradecería, si se toma la molestia de escribirme, me dijese la verdad del caso para poder comunicársela a las personas que me han preguntado. Sin más por hoy y rogándole dispense mis molestias, salud y buen verano, le deseo y poniéndome a los pies (q.b.) de su Sra. e hijas, siempre de V. affmo. amigo y ss.

Q.S.M.B.

J. Tragó.

Madrid 6 Agosto 94. Recoletos 19. Gral.

### **Torres**<sup>772</sup>

1888-07-?

Madrid

José Tragó a Torres

Sr. Torres.

Estimado amigo.

Adjunto le envío algunos datos biográficos que V. me pidió. He puesto lo más importante y de todo ello, V. hará lo que sea y crea más conveniente al objeto de que se destina.

Sin más por hoy, mande lo que guste de su affmo. y s.s.q.s.m.b.

José Tragó.

Madrid y julio 1888

Calle de Recoletos, nº 19, pral.

### **Joaquín Turina**<sup>773</sup>

1904-03-20

Madrid

José Tragó a Joaquín Turina

Madrid 20 mayo 1904

Sr. D<sup>n</sup>. Joaquín Turina

Mi estimado amigo:

Recibí en atenta carta en la que me notificaba la triste noticia del fallecimiento de su Sr. Padre de V. que en paz descanse.

No contesté antes a la suya por no saber sus señas. Mucho siento la inmensa desgracia que acaba V. de experimentar con la pérdida de su buen Padre.

Siento muy de veras la pena tan grande como justificada que le afligen en estos momentos y desde aquí le envío la expresión de mi más sentido y sincero pésame, rogándole al mismo tiempo lo haga extensivo a su Sra. madre.

<sup>772</sup> Tarjeta de visita. Biblioteca de Cataluña. Legado Pedrell. M.964

<sup>773</sup> Archivo Joaquín Turina. Madrid

Mucho celebraré que sus cosas se arreglen para poder tener el gusto de verle pronto por aquí. Entre tanto, y con motivo de la triste circunstancia que motiva esta carta, consérvese bueno y sabe es siempre suyo aff<sup>mo</sup> amigo y s.s.  
J. Tragó

1931-11-12

Madrid

José Tragó a Joaquín Turina

Sr. D<sup>n</sup>. Joaquín Turina

Mi muy querido amigo:

Leo en la Prensa, que hoy se celebra en el Hotel Inglés a las 9 ½ de la noche un banquete-homenaje en su obsequio con motivo de haber sido nombrado profesor de Composición del Conservatorio de música con la categoría de catedrático numerario. La noticia me llena de alegría y satisfacción por ese acto tan simpático y tan merecido por V., aunque no deje de empañar algo esa alegría al considerar que las circunstancias del momento motivadas por un reciente luto de familia me impedirán asistir a él.

Usted ya sabe, mi querido amigo, todo lo que me interesa lo que se refiera a su persona, que me adhiero con el alma a ese homenaje, y que sin mi presencia, en espíritu desde mi rincón, levanto mi copa y brindo por su salud y por todas las satisfacciones que yo le deseo en este mundo y que tanto se merece. Nuestros saludos a su simpática Sra. cuyos p. b. y V. sabe lo que le quiere y admira su incondicional y viejo amigo que, le abraza

José Tragó

Hoy 12-nov<sup>bre</sup>, 1931

### 3.2. Correspondencia con Manuel de Falla

1897-07-15

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla<sup>774</sup>

Sr. D. Manuel de Falla.

Mi estimado amigo:

Mucho gusto he tenido en recibir su carta del 7 del corriente y voy a contestar aunque sea ligeramente a las preguntas que me hace.

Respecto del pedal habría mucho que hablar y es difícil de determinar así por carta el uso que de él debe y puede hacerse.

En París existe una obra titulada “Les pédales du Piano par Falkenberg”. Podría pedirla y enterarse algo, lo cual siempre es útil.

Algunas líneas generales sobre el pedal.

Se puede usar impunemente en los arpeggios, acordes, etc.

En las escalas hay que usarle poco y con mucho cuidado.

En las cromáticas nada.

En la parte alta del Piano (mano derecha) se puede usar el pedal más que en la parte media y los bajos, porque en la parte alta la acción de los apagadores es nula y ya no hay confusión.

Se puede usar en las notas que tiene un acento, *sf*, etc.

Se puede usar para ligar ciertas distancias que no abarcan las manos y que es preciso sostener.

En las frases cantábiles, apuntándole a tiempo, se debe usar casi constantemente, etc etc.

Para hacer iguales las décimas de la última página del movimiento perpetuo de Weber se pueden utilizar los ejercicios de octavas partidas. En los estudios de Czerny en octavas hay uno que creo que ya tocaba usted. En el primer cuaderno de los de Clementi hay otro también muy útil para el objeto. Está en mi bemol mayor. También puede usted hacer con la izquierda un ejercicio de

<sup>774</sup> La correspondencia entre José Tragó y Manuel de Falla que mostramos en este apéndice se encuentra en el Archivo Manuel de Falla de Granada

décimas partidas y cromáticas. Es decir por las teclas blancas y negras. Todo esto es útil y es lo que ahora se me ocurre sobre el particular.

Me dice usted que después de haber trabajado con cuidado la mano derecha, deja de dar algunas notas, o que si las da no lo hace con la igualdad que desea.

Para la igualdad es preciso dar a cada dedo (sobre todo al 1.º y 4.º) la mayor fuerza posible y para que adquieran ésta no hay como las notas tenidas.

Sea usted todo lo minucioso que quiera, pero no busque tanto la perfección, pues ésta ya vendrá con el tiempo y el trabajo.

Cuando yo le oí en esta no observé que tuviera tanta desigualdad como usted supone.

El Allegro de S. Saëns puede dejarle para un poco más tarde, pues es difícil y algo original de mecanismo.

De los ejercicios de Merke, puede ir mirando los siguientes. Página 43 hasta el n.º11 inclusive de la 56. Después página 14 ó a la 14 inclusive- y basta [...]

Mucho le agradezco visitase a la Srta. de Giménez en mi nombre.

Sin más por hoy, disponga como guste de su afectísimo amigo y seguro servidor que su mano besa

José Tragó

Madrid 15 de Julio 1897.

S/C = Calle de Recoletos = 19 = 2.º.

1897-11-25

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 25 de Noviembre de 1897

Sr. D. Manuel Falla.

Mi estimado amigo:

Recibí su apreciable carta de septiembre pasado y días pasados recibí la que me dirige con fecha de 20 del actual desde Puerto Real.

Me ha de dispensar no haya sido más puntual en contestarle, pero, aparte de mis bastantes ocupaciones, confieso que soy algo perezoso para escribir y de este modo transcurrió más tiempo del que debiera en contestarle: en fin, hoy la hago y trataré de satisfacer lo mejor que pueda las preguntas que me hace en su carta.

Respecto de la primera parte de la arabesca de Schumann no se me ocurre decirle más que lo siguiente: muy ligado; siempre piano y sólo alguna vez (pasajes ascendentes) un ligerísimo cres y volver después al dim; muy igual siempre y marcar ligeramente las notas de arriba: las del canto. La coda ha de ser sumamente piano y expresiva; como un sueño y muy poéticamente toda la pieza.

La primera parte del Carnaval de Viena exige un compás no muy vivo pero si una gran cuadratura en el ritmo. En la parte que tiene acordes ligados es necesario hacerlos muy claros y marcar algo las síncopas. Hay otro trozo en sol menor que exige graduar muy bien un gran cres y hacia el final del trozo hay una página de acordes distantes que es necesario separar bien los que son ligados de los que son sueltos.

En cuanto a lo demás, mucho ritmo y cierta sonoridad y grandeza en todo el tiempo: esto es todo lo que se me ocurre decirle, pues con hacer el trabajo despacio y con claridad es lo suficiente y además desde tan lejos no puedo decirle otra cosa.

En cuanto a los estudios no veo inconveniente en que trabaje algunos más de Moscheles y también que continúe por su orden los del concertista de Czerny, pues son excelentes (estos últimos) para el mecanismo.

Fugas de Bach puede trabajar (si no lo ha hecho ya) la 11.<sup>a</sup>, la 13.<sup>a</sup> la 15.<sup>a</sup>, 17.<sup>a</sup> etc. etc, y también puede seguir las octavas de Czerny.

Una vez terminadas éstas puede ver algún estudio de Kullak.

Los ejercicios de Mertke puede también continuarlos y muy especialmente los que tienen por objeto el paso del dedo pulgar.

No use usted ninguna clase de anillos ni otras zarandajas por el estilo. Yo hice atrocidades con mis manos cuando estudiaba mucho y hoy sufro las consecuencias en forma de dolores musculares, cansancio, etc. Es pues necesario hacer el trabajo ordenadamente para no aniquilarse

y suprimir anillos y demás instrumentos de tortura que a la larga pueden traer fatales consecuencias.

Los anillos (de otra clase, por supuesto) están muy bien para lucirlos en los dedos y aún esos mismos estorban para tocar, aunque no tiene gran analogía con este caso le contaré lo que decía Schumann respecto del uso que se debía de hacer de los pianos mudos. Decía que no se debían usar en absoluto porque los mudos no enseñaban a hablar.

Sin más por hoy y deseándole le siente bien su estancia en Puerto Real, disponga como guste de su afectísimo amigo y seguro servidor

J. Tragó.

S/C = Calle de Recoletos = 19 = 2.º.

1898-01-14

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Sr. D. Manuel Falla

Mi distinguido amigo: Cuatro palabras nada más para darle mil gracias por el delicado obsequio que tuvo la amabilidad de enviarme estas pascuas.

He buscado inútilmente su última carta para contestar a su contenido, la debo pues haber extraviado.

Si quiere que le dé algún consejo sobre alguna obra que esté estudiando, ha de molestarse en escribirme de nuevo, pues la carta, como le decía, se extravió y no recuerdo lo que en ella me decía.

Sin más por hoy, gracias de nuevo, y deseando se halle bien de salud, así como toda su familia, disponga como guste de su afectísimo y buen amigo

J. Tragó.

Madrid 14 Enero 1898.

S/C = Calle de Recoletos, 19 = 2.º.

[1898-06-?]

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid de Junio 1898

Sr. D. Manuel Falla.

Mi distinguido y buen amigo: Hace tiempo que deseaba escribir a usted, pero dilatando el hacerlo un día para otro, no he encontrado momento hasta ahora en que cojo la pluma para contestar al punto más importante de su última carta: el que se refiere a la cuestión de la Enseñanza del Piano y a la decisión que usted me manifestaba de dedicarse a ella en Cádiz, preguntándome además mi opinión sobre el asunto.

Creo acertadísima su determinación y estoy seguro de que puede usted prestar grandes servicios a la enseñanza del difícil arte de tocar el piano en esa culta población.

Lo avanzado que usted se encuentra en el estudio de dicho instrumento; la conciencia que pone en cuanto a él se refiere y la escrupulosidad y gran cuidado que observa en todo lo que atañe al mecanismo (base de toda buena enseñanza y de todo buen pianista) son garantías más que suficientes para que toda persona que confie en usted la educación de sus hijos no se vea defraudada en sus legítimas esperanzas. Es todo lo que se me ocurre sobre el particular.

Las obras que pensaba recomendarle son las siguientes: "Le manuel del élève" de Hortense Parent (librería Hachette. París- y el "Vade mecum" de Marmontel.

Son libros interesantes y en ellos encontrará consejos y observaciones que podrán serle útiles.

La notita de los honorarios de las lecciones son = 50 pesetas.

Sin más por hoy, salude a su familia en mi nombre y disponga de su buen amigo y afectísimo su servidor.

José Trago.

S/C = Calle de Recoletos = 19 = 2.º.



[1899-02-?]

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid de Febrero 1899.

Amigo Falla: Ha de dispensarme ante todo mi falta de puntualidad en escribirle y en contestar a las amables cartas que de vez en cuando me dirige.

Hace días recibí una suya con fecha 28 de enero y voy a tratar de contestar lo mejor que sea posible a las preguntas que en ella me hace.

De Kalkbrenner puede usted trabajar todavía el n.º 17, el último (Tocata) y en general lo que sean de Stacatto: de todos modos, para el examen tiene usted bastante con ocho.

De fugas tiene usted bastante.

En cuanto a los estudios de Cramer no se preocupe, pues no se exigen en el examen de 6.º año.

Veo que tiene estudiadas ya tres obras de bastante importancia. Después que termine el Concierto en si menor de Hummel puede mirar alguna otra y sería muy buena el final de la Fantasía en fa sostenido menor de Mendelssohn.

En el papelito manuscrito le indico la manera de ritmar los trinos del Concierto de Hummel. Se pueden hacer los trinos tomando las dos notas de abajo con la izquierda. Sin embargo, no habría inconveniente en tomar dos notas con la derecha, siempre que de ello resulte facilidad.

La transcripción de Liszt del Rey de los Álamos (y no de los alisos como usted dice) puede trabajarla. Es un excelente estudio de muñeca. La digitación que me indica de los acordes no está mal. Sin embargo, como estos son arpegiados, si se puede convendría más el doigté siguiente. En lugar de 5141 / 4141/ esto = 5321 / 5421.

Sin más por hoy, siempre es suyo buen amigo.

J. Tragó<sup>775</sup>.



1905-03-02

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Amigo Falla

Si esta noche puede venir a las 8 en lugar de las 10 (siempre que sea posible) se lo agradecerá su aff<sup>mo</sup> amigo

José Tragó

2 marzo 905

1905-05-30

Madrid

<sup>775</sup> Esta carta incorpora el siguiente ejemplo musical

José Tragó a Manuel de Falla:

Querido Falla:

Dispéñeme no haya sido más puntual en contestar a su amable carta y a la vez a la tarjeta postal que poco después me envió, pues es el caso que entre mis muchas ocupaciones y algo de pereza, se me pasan los días sin apercibirme.

Mucho celebro que haya llegado con bien a esa hermosa sierra de Córdoba y que con el descanso consiguiente la vida tranquila y esos aires puros y oxigenados encuentre alivio y reposición a sus fuerzas quebrantadas por tantos meses de continuo trabajo: es V. bien acreedor a ello.

No tiene que darme gracias ni cosa que lo valga, por el retrato mío que le envié; yo lo hice con mucho gusto y lo demás no ha sido más que justicia a secas. De lo que si me alegro verdaderamente es de la buena impresión que sacó Vd. de su entrevista con Serrano antes de su marcha. Lo considero muy importante por lo que a Vd. dijo perteneciendo al Jurado y por la promesa que le hizo de hacer todo lo posible en el asunto. Yo recomendé ya su trabajo de Vd. al Sr. Zubiaurre y o haré a los demás individuos de la Sección de música, si así lo cree V. oportuno, por más que mi recomendación no pese mucho en el ánimo de esos Señores. Dígame, sin embargo, cuando será el momento más oportuno de hacer estas recomendaciones.

Cuando hable con Serrano le preguntaré si dijo alguno a la Infanta respecto a Vd. y según lo que me diga, así obraremos con el fin de ver de conseguir algo.

Creo que por el momento no tengo más que decirle.

Yo sigo atareadísimo con la proximidad de la sempiterna lata de los exámenes y concursos. Estoy harto de oír tocar mal el piano, pues lo bueno siempre fue escaso. Mucha salud le deseo; que se reponga pronto y hasta la próxima suya, y con recuerdos de todos, disponga de su siempre verdadero amigo y s.s.

José Tragó.

1906-08-30

Mondariz

José Tragó a Manuel de Falla

Mondariz 30 de agosto de 1906

Querido amigo Falla:

Ayer recibí su atenta carta que le agradezco mucho, así como la visita que días pasados hizo a mi madre. Por lo que me dice, veo que los de Parodi volvieron ya de Málaga para dirigirse a París en breve.

También veo que ya empezó las lecciones de las Srtas. De Matilla; Guillén y Carmencita Pérez. Si alguna de ellas no estudia lo suficiente sea V. rígido y severo. Por todas tengo interés pero con la Srta. De Guillén estoy más obligado, pues su Padre ha tenido muchas atenciones conmigo; por eso le ruego haga lo posible por ella dentro de su manera de ser nerviosa y especial. Poco de nuevo puedo decirle de mi vida en esta. Esta se concreta a tomar las aguas, pasear un poco y tratar de pasarlo lo menos mal posible, cosa que no siempre consigo, pues ya sabe que ando muy desanimado por mi estado de nervios, etc, etc.

En cuanto a la pérdida de fosfatos, eso no me preocuparía poco su mi estado general fuese mejor. Los médicos se han empeñado en que al salir de aquí vaya a probar los baños de La Toja que parece son muy buenos como reconstituyentes. En fin, Dios dirá. Este balneario se halla este año muy desanimado y con mucha menos gente que en los anteriores. Por lo demás el edificio es de primer orden y tal vez el primero de España en los de su clase. Entre otras cosas tiene un salón muy amplio y muy bueno; con una galería en el piso superior y un escenario en el fondo de la sala en el cual actúa todos los días un cuarteto de Madrid contratado al efecto. En fin, es un salón donde caben 600 ó 700 personas, y que para sí le quisiera Madrid en las circunstancias actuales. Supongo que no habrá V. visto en todo el verano a Serrano y que se había adelantado nada en el asunto que a V. interesa. Es una desdicha este país y ciertos señores y señoras de las alturas. En fin, veremos en el invierno.

Sin más por hoy, querido Falla, que estén bien sus Padres y demás familia y V. sabe es siempre suyo bueno verdadero amigo.

José Tragó.

1909-04-11

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 11 abril 909

Querido Falla:

Hace mucho tiempo que deseaba escribir a Vd. pero el tiempo se ha ido pasando en llevar a cabo mi deseo. Bien es verdad que aparte de las ocupaciones habituales, he pasado un invierno bastante malo con la neurastenia y demás zarandajas patológicas que me han tenido, y me tienen, bastante fastidiado, por no variar.

He recibido a su debido tiempo sus amables cartas; y últimamente la tarjeta postal que me envió felicitándome por el día de San José.

Me dice en las tuyas que le tengo olvidado: y eso no es cierto, porque hace tres o cuatro meses que le escribí una extensa carta. Lo que debió suceder es que V. se mudó por entonces y habiéndola yo dirigido a la casa antigua, no la recibiría por ese motivo.

Recibí sus piezas españolas que le agradezco: y a propósito de ellas le felicito, pues he leído que hace pocas noches las tocó Viñes en la Sociedad Nacional, y que gustaron mucho. Que sea enhorabuena. Cuando escriba V. a su Padre, hágame el favor de decirle se tome la molestia de venir una mañana por casa, pues tengo que hablarle acerca del asunto del piano de cola de Vd.

Habrás V. sabido que el pobre Chapí murió a los pocos días de estrenar su ópera Margarita la Tornera. Pobrecillo! es una lástima porque es hombre que valía y era relativamente joven. Por hoy termino. Que le vaya muy bien y que todo le salga ídem le desea su spre invariable y buen amigo.

José Tragó.

P. D. Recuerdos a Turina y Albéniz. ¿Cómo se halla éste?

1912-02-19

Madrid

José María de Falla a José Tragó (recibo)

He recibido del Sr. D. José Tragó la suma de cincuenta pesetas, en calidad de préstamo, dejándole en garantía una acción nº 97 de la Sociedad Minera "Santa Bárbara" y para resguardo de ambas le firmo el presente por duplicado en Madrid 19 de Febrero de 1912

José M<sup>a</sup> de Falla

Conforme. Fdo. José Tragó

1914-10-14

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Sr. D<sup>n</sup>. Manuel Falla

Mi querido amigo: Lo menos que dirá V. de mí, y con razón, es que soy un grosero, pues que ni siquiera contesté a la cariñosa carta que me envió desde París cuando se disponía a regresar a esta mientras dura esa guerra fatal.

A los pocos días de recibir la suya marché a pasar una temporada a El Escorial, por eso, cuando vino V. a casa ya no estaba yo.

Llevo, mi querido Falla, una temporada muy mala de nervios, de dolores de cabeza, etc. Esto hace que sea perezoso en escribir, y que no cumpla a veces con las personas como debiera y yo desearía.

Dispéñeme, pues, y venga por aquí, puesto que me acuerdo mucho de V. y deseo verle y hablar un rato de sus cosas.

Sin más por hoy, salude a sus padres en mi nombre y sabe es siempre cuyo invariable y verdadero amigo.

José Tragó.

P. D. S/C P<sup>o</sup> de Recoletos/33/pral.

1919-08-07

El Escorial

José Tragó a Manuel de Falla

Sr. D<sup>n</sup>. Manuel Falla

El Escorial 7 de agosto 1919.=Calle de San Conrado. (El Plantel Hotel)

Mi querido amigo. En esta me encuentro desde mediados del mes pasado descansando un poco pues buena falta me hace si bien este descanso no contribuye a mejorar el estado de mi salud que deja siempre que desear.

Como aquí a pensar ni leo los periódicos ha llegado muy tarde a mi conocimiento la noticia de la nueva y grande desgracia que pesa sobre V. y tanto le aflige en estos momentos. Ayer recibí el recordatorio que me envió a casa y que he recibido aquí. Claro está que de todos modos pensaba escribirle.

Realmente en poco tiempo ha recibido dos golpes fatales siendo éprouvé<sup>776</sup> con la pérdida de los seres que más se quiere: los padres. No teniendo hijos este es [el] dolor moral más grande que se pueda experimentar.

Todos hemos pasado por eso, mi querido amigo, y solo el tiempo es el que mitiga todas las penas que sufrimos en este bajo mundo en este planeta de paso y de dolor.

Ya sabe que tomo parte activa en sus cosas y que deploro su desgracia bien sinceramente. Contrastes de la vida. Su escrito de Londres amargado por la pérdida de su buena madre (q.e.p.d.)

Haga presente mi sentido pésame a sus hermanos y con todo mi dolor un abrazo para V. de su spre. verdadero amigo.

J. Tragó

1921-01-06

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Por hallarme estos días delicado no le felicité antes. Recibí su postal que mucho le agradezco. Mucha salud y felicidades le desea en 1921, querido Falla, su antiguo amigo que le abraza.

José Tragó

Madrid 6 Enero 1921.

1927-07-28

El Escorial

José Tragó a Manuel de Falla

Andalucía

Sr. D<sup>n</sup>. Manuel de Falla

Antequeruela (Alhambra)

Granada

Mi querido amigo:

Cuando días pasados estuve en Madrid me encontré en casa con una tarjeta de Vd. como hace tanto tiempo que no le veo, mucho gusto hubiera tenido en verle y darle un abrazo. No deje de avisarme cuando venga otra vez. Mil enhorabuenas por sus triunfos artísticos y siempre suyo viejo y buen amigo que le quiere. José Tragó

El Escorial (El Plantel) Julio 28, 1927.

1928-01-06

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

---

<sup>776</sup> Éprouvé: doloroso

Sr. D<sup>n</sup>. Manuel de Falla

Mi querido amigo. Tal vez esta misiva sea algo interesada, pero usted perdonará. Y ya que con motivo de estas Pascuas le felicito cordialmente deseándole un feliz y próspero año de 1928, aprovecho esta ocasión, para hablarle de lo interesado que pudiera tener esta tarjeta.

El caso es el siguiente: mi buen amigo D<sup>n</sup>. Claudio Rodríguez Porrero está formando una gran colección de autógrafos de personas eminentes en todos los ramos del saber humano. Me pide con gran interés algo de Vd., unas notas firmadas por usted. Si quisiera hacerlo, mucho se lo agradecería; para lo cual le envío adjunto un tarjetón que con poner en él en el encabezamiento como dedicatoria el nombre de mi amigo y una frase firmada por Vd. quedaríamos todos contentos. Dispense el abuso, mucha salud, saludos de mi mujer y un abrazo de su viejo y amigo verd<sup>o</sup> que le quiere.

José Tragó

Madrid 6 Enero 1928

1928-04-22

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Sr. D<sup>n</sup>. Manuel de Falla

Muy querido amigo:

Cuanto sentí no verle el otro día cuando pasó V. por aquí!. La tarde que vino a casa no estábamos por haber ido al concierto de Brailovsky. ¡Como ha de ser!

Ante todo muchísimas gracias por la tarjeta que me envió con su autógrafo para mi buen amigo el Sr. Rodríguez Porrero. Tanto él como yo enviamos a V. la expresión de nuestro agradecimiento por su amabilidad. Y ahora, ahí van todas mis efusivas felicitaciones por sus éxitos por esos mundos de Dios. Por el que acaba de obtener en París y por todos los que obtenga y obtendrá en una vida que para V. la deseo muy larga y llena de gloria y de provecho.

Y vamos ahora al tercer punto que motiva esta carta y que para mí es bien doloroso por no poder complacerle en esta ocasión. Me recomienda V. con verdadero interés y cariño al Sr. Salazar para la vacante del pobre Sr. Garrido en la Academia; y yo le hubiera complacido con la mejor voluntad y con todo el interés que me inspiran todas sus cosas, sino hubiera estado ya comprometido de antemano con el Sr. Castell, persona a la que me ligan afectos de una antigua amistad. Así se lo manifesté a los Sres. Salvador y Salazar.

Crea V. que lo siento muchísimo por V. pero ya comprenderá que no tengo más remedio que cumplir la palabra empeñada.

Perdone usted.

¡Ya lo creo que iría de buena gana a pasar una temporada larga en Granada. Mucho me convendría una ausencia larga de Madrid: nuevos aires, nuevas gentes, y quitarme de muchas chinchorrerías y muchas cosas...

Mi mujer está dispuesta a ir adonde yo quiera, y con gusto, pero hay el temor de levantar una casa y no saber si nos irá bien en el punto que hayamos escogido; si nos sentará bien, sin conocer a nadie, etc, etc. Estas son las dudas. Por lo demás, iríamos a Granada mejor que a otro sitio cualquiera. En fin, ya veremos! Dios sobre todo!

Mi mujer saluda a V. afectuosamente, y yo, deseando se hallen bien sus hermanos, sabe que siempre soy su verdadero amigo y admirador que le quiere y le abraza.

José Tragó

1928-12-10

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid, 10 Diciembre, 1928

Sr. D<sup>n</sup>. Manuel de Falla

Mi muy querido amigo:

He recibido su interesante concierto para clave o piano, cuerda y madera, que ha tenido V. la amabilidad de enviarme. Excuso decirle que me enteraré y lo estudiaré con gran cariño. Sabrá V.

que los años (los míos) pasaron y que ya he sido jubilado en mi clase del Conservatorio. Todo llega en este mundo, hasta la hora de morirse. Y nada más.

Consérvese bueno, muchas felicidades y ya sabe que le quiere, abraza y admira su fiel viejo amigo  
José Tragó

1928-12-17

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Mi querido amigo:

Muy agradecido a su amable telegrama y a su adhesión.

Sabe que siempre es suyo su antiguo amigo que le admira y abraza.

Madrid, 17 de Dic<sup>b're</sup>, 1928.

[1929-3-28]<sup>777</sup>

Granada

Manuel de Falla a José Tragó (telegrama)

Madrid

Diferido

José Tragó

Serrano 5

Honradísimo profundamente por propuesta Academia ruégole encarecidamente sea retirada para no entorpecer elección Conrado. Oblíganme hacerlo cartas recibidas pidiéndome precise actitud Telegrafio igualmente Duque de Alba Miguel Salvador así como firmantes cartas antedichas agradecidísimo abrázole FALLA

Antequeruela Alta, 11.

[1929-03-28]

Granada

Manuel de Falla a Miguel Salvador (Telegrama)

Madrid

Diferido

Miguel Salvador

Velázquez 7

Informánme presentación propuesta pidiéndome precise actitud dada propuesta Conrado y ello obligame rogarte encarecidamente como también telegrafio Duque de Alba y maestro sea retirada la mía Así anúnciolo firmantes cartas aludidas Abrazos MANUEL

Falla // Antequeruela Alta, 11.

1929-03-29

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 29 de marzo de 1929

Mi muy querido amigo Manolito: a su debido tiempo recibí su cariñosísima carta de felicitación por el día de mi Santo, que tanto le agradezco por venir de V. a quien tanto quiero y admiro.

No le he contestado antes porque hace algún tiempo no me encuentro muy bien, pues mis nervios se han desatado, me encuentro bien y estoy bastante débil sin que nada me duela. No se lo diga V. a nadie, pero en secreto le diré que son ya 72 años, y hay que convenir que son muchos para un hombre solo. Así es que cuando me habla de ese proyecto que acaricia para dentro de algunos

<sup>777</sup> Dataciones del Archivo Manuel de Falla

años me digo yo: ¿dónde estaré yo entonces?- sin duda alguna en un mundo mejor, si no he sido muy malo en este.

Ya lo creo que pasaría con gusto una temporada larga en Granada, y más teniéndole a V. en ese oasis de poesía, de historia, tradición y leyenda... ya lo creo! Ya veremos! Dejemos a Dios que todo lo puede, que disponga y no nos abandone!

Anoche a las 10 ½ próximamente recibí su muy cariñoso telegrama pidiéndonos retiremos nuestra propuesta para el puesto de la Academia, viéndose obligado a hacerlo (las cartas recibidas y para no entorpecer la elección de C. del Campo.

¡Ya quisiera yo conocer el nombre de los autores de esas cartas y su contenido! ¡Parece mentira a lo que se llega su modestia de V. se ha traducido en que no quería por ahora ser académico. Se ha invocado también el precepto reglamentario de que no tiene V. residencia fija en Madrid, pero eso también se hubiera arreglado si V. consentía en ello (pues se [...] el caso de un señor (de otra Sección) que vive en París y sin residencia aquí, y de repente resultó que sí la tenía. Eso se hubiera arreglado. Eso que hoy es que el asunto lo hemos llevado mal desde el principio. No nos hemos puesto de acuerdo. Miguel, con su gran deseo, tal vez ha aseado demasiado y en todo se han apoyado los otros.

¡Qué asco me da la vida, querido amigo! Si pudiese hablar con Vd. Cuantas cosas le diría de las miserias de este bajo mundo. Claro está que todo lo que digo aquí es completamente reservado, pues todo lo que ha sucedido en nuestro asunto me disgusta mucho. En fin, por hoy no le canso más.

Mi mujer le saluda afectuosamente y su viejo amigo y admirador le quiere y le abraza siempre.  
José Tragó.

1929-03-31

Granada

Manuel de Falla a José Tragó

Granada, 31 de marzo 1929

Mi muy querido maestro:

Le escribo a escape y “a máquina” (perdónemelo) para ganar tiempo por la urgencia del caso y para que éste alcance el exprés, dejando para un próximo día el resto de mi contestación a su carta gratísima y estimadísima.

Ya sabrá usted por Miguel que las cartas en cuestión fueron de Castell y de Conrado del Campo. Ambos (después de anunciarme la presentación de “propuesta” con que tanto me han honrado ustedes) me dicen aproximadamente lo mismo, o sea que, por tener noticias de que yo había hecho manifestaciones en el sentido de no querer ser obstáculo para la elección de Conrado, me pedían que yo precisase mi actitud, y en vista de que Miguel (añadía Castell) se había negado a leerle la carta en que él- Castell- suponía que estaban esas manifestaciones. Conrado del Campo, en su carta (muy afectuosa por cierto) me hacía historia de su renuncia, en la elección anterior, a favor de la candidatura de Pérez Casas, añadiendo que dicha renuncia mereció la más simpática acogida por parte de la Academia.

Dadas estas cartas yo no tenía más que dos caminos a seguir: o contestar concretamente a las preguntas que en ellas se me hacían (cosa imposible en mí, puesto que ello hubiera significado una desautorización de la propuesta que debo al cariño y a la bondad de ustedes), o, como he hecho, rogar a ustedes encarecidamente que la retirasen para no entorpecer la elección de Conrado. Éste, como respuesta a mi telegrama, me pidió una conferencia telefónica, contestándole yo con el siguiente telegrama: “Lamentando imposibilidad asistir conferencia y temiendo pretendas retirarte, confirmote inquebrantable decisión reiterada amigos rogándoles retiren propuesta. Abrazos”.

Me he olvidado copiar ni primer telegrama, que fue así:

“Telegrafía excelentísimos queridos amigos presentaron propuesta rogándoles retirenla para no entorpecer tu mercedísima elección que vivamente deseo. Abrazo cordial”.

Este fue mi primer telegrama, y ahora mismo otro suyo que dice textualmente, contestando al penúltimo recibo copiado:

“Agradeciendo noble actitud tuya, pero visto rumbo apasionado toma asunto e insistencia en presentar tu candidatura, retiro la mía conforme proceder mío. Conrado”.

En vista de esto me he decidido a acudir de nuevo a su muchísima bondad, querido maestro, poniendo toda mi esperanza en que usted convenza a Miguel de la necesidad de retirar mi candidatura.

Sólo en usted confío para conseguirlo, segurísimo como estoy de que usted estará de completo acuerdo conmigo en la necesidad de hacerlo. En mi último telegrama a Miguel le reiteraba mi ruego; su silencio y su carta de usted me hicieron suponer que lo atendería; pero lo que me dice ahora ese telegrama me hace temer mucho lo contrario, conociendo el carácter y el afecto de Miguel.

Las consecuencias serían muy tristes para mí, puesto que dado el rumbo y el carácter que va tomando el asunto, si la elección me fuese favorable yo tendría que renunciar a ella, claro está que con hondo sentimiento y con todas las más convincentes razones que lo justificaran. Pero, en fin, la renuncia se imponía...

De no hacerla, los resultados serían tremendos para le presente y para el porvenir. Se me tacharía cuando menos – y con razón- de haber faltado gravemente a mis deberes de compañerismo, y todo el bien que, modestamente pero de todo corazón, puedo o pudiera hacer, dada la fuerza de mis convicciones en ese sentido, se imposibilitarían en absoluto! Seguro estoy de que usted, maestro, está de completo acuerdo conmigo, y que Miguel, después de un sereno examen de la cuestión y dado su noble corazón, lo estará también. Pero para ello creo indispensable, repito, que usted, con la gran autoridad que todos acatamos, se lo haga ver así.

Y tengo que terminar, querido maestro, para no perder el primer correo-express, enviándole un efusivo abrazo con todo el cariño, admiración y gratitud que le debo.

A Conrado contesto con este telegrama: “Estimando agradecido significación actitud tuya, prevéngote ineficacia dad carácter inquebrantable de la mía. Manuel”.

Ya sé que el Duque de Alba está en Suiza; por eso no insisto con él en mi ruego. Supongo que le habrán reexpedido mi telegrama del jueves.

1929-04-02

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 2 de Abril, 1929.

Mi muy querido amigo Manuel: a su debido tiempo recibí su carta urgente del día 31 del pasado mes de marzo.

Son tantas y de tanto peso las razones que en ella expone para mantener su actitud firme de renuncia; y más que las razones su gran delicadeza, que teniendo en cuenta todo ello anoche anuncié a los amigos de la sección de música (haciéndoles saber las razones que le obligaban a obrar [...] la propuesta presentada por nosotros quedaba retirada. Para ello y previamente celebré una entrevista en casa con Miguel Salvador.

Secundando y apoyando los deseos de Vd, traté de calmarle, de hacerle las reflexiones naturales y pertinentes al caso; diciéndole que a mí tampoco me halagaba ya presentarle a V. en estas condiciones, después de tantos dimes y diretes, tanta cartita, tanta oficiosidad y tanto lío, no, usted debe de entrar solo en aquella casa con todas las consideraciones y honores que merece. Tiene V. razón; en su caso yo hubiera hecho lo mismo.

Miguel, oídas mis razones y conociendo el sentido de la carta de V, amainó y se avino a lo que yo le decía; aunque saqué la impresión que su decisión (de V.) le produjo un verdadero disgusto. Tengo la seguridad, ahora bien, los otros señores debieron ser menos oficiosos para no ponerle en el trance de tener que adoptar la inquebrantable actitud que ha tenido que sostener. Eso no está bien.

Porque, vamos; si a un señor se le dice; yo me presenté más de una vez, y en la última me retiré para dejar el paso franco a un amigo. Por cierto que mi actitud fue muy bien vista y aplaudida por la Academia. Si a mí, en el caso de V. se me dice esto, aunque muy cariñosamente, yo haga lo que usted. Retirarme. Pero, muy en confianza, ¿a usted de parece eso delicado?-a mi, no.

Como ya le dije a Vd, ha habido muchas cosas, se ha hablado mucho. Muchas cartas, preguntas.. ¡qué se yo!

Por hoy termino. Otro día seguiré desarrollando el tema haciéndole más consideraciones. Usted esté tranquilo, ya sabe lo que le quiere, le admira y abraza su viejo amigo

J. Tragó.



1929-04-12

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 12 de abril de 1929.

Mi muy querido amigo Manuel: con verdadero gusto, con placer y alegría recibí su cariñosa carta del día 4, sintiéndole ya más tranquilo por la solución dada al asunto, en sí tan sencillo, y embrollado al final por haber sido tan mal llevado por algunos.

Por cierto que en su carta dice que me agradece lo que yo me he interesado en lo referente al susodicho asunto; yo no he hecho nada, y si algo hice, mi querido amigo, fue por afecto y por justicia. Así pues, nada tiene que agradecerme. Me encuentro soberanamente recompensado con el hecho de que un hombre como usted me llame siempre, y tan cariñosamente, maestro. Mi mayor gloria es esa. Aparte de que mi maestría se redujo a poca cosa en los estrechos límites del teclado; y bien considerado, qué fácil y qué poco trabajo cuesta a los maestros lucirse cuando tropiezan con naturalezas, por su suerte, como la suya. ¡Qué fácil es entonces, repito, la labor del maestro! Ahora, que las naturalezas excepcionales son pocas. Por eso son excepcionales.

Pero volvamos a nuestro pleito. Miguel le escribe a V. una extensa carta, que me leyó, en la que hace la historia y desenvolvimiento del asunto. Creo que está bien expresado y sobre eso no tengo ya nada nuevo que decirle, sino que fuimos a nuestra junta de sección; que nosotros retiramos la propuesta a favor de V., y ellos retiraron la suya a favor de Conrado porque comprendieron sin duda que la presentación de su patrocinado en estas circunstancias no podía ser más desairada. Lástima grande que todo eso no lo hubieran visto antes.

En el pleno de la Academia se dio cuenta a la misma de la decisión de Vds. haciéndola constar en sentimientos de alta delicadeza que inspiraban la actitud de ustedes. A continuación se abrió una nueva convocatoria (un mes de término) para la presentación de nuevas solicitudes. Ahora veremos como se plantea esta nueva segunda parte, que ya nada tiene que ver con la primera.

Bordás dijo en una junta de sección que Conrado en esta nueva convocatoria no se presentaría. Veremos. [...]

El Conde de Romanones, recién llegado de Andalucía en donde el probecito acaba de adquirir una nueva finca en Castilleja (Sevilla), dijo en Privado que hombres como Falla, para ser académicos, no necesitaban ni de cédula de vecindad en Madrid, y que podrían entrar cuando quisieran en la corporación aún cuando no asistiesen a las juntas porque hombres de esa altura debían pertenecer a la Academia porque la honraban. Ya conoce, pues, la opinión del director de la casa.

Y ahora voy yo a explicarle la mía. Ya dije antes que no sé cómo se planteará este nuevo asunto, ni lo que dirán los otros señores. Nosotros hemos de dejarle a V. siempre en buen lugar. Lo que sí creo es que en esta nueva convocatoria, si no se presentase C. del Campo, creo que para V. la cuestión de delicadeza, de escrúpulos y de miramientos podría considerarse ya como cosa pasada y terminada puesto que el deseo de todos sería entonces dejarle (a V.) el paso libre con el beneplácito general.

No sé si me explico.

Ahora bien; si la cosa se plantea en la forma que yo digo, y si en esas condiciones se le hiciesen requerimientos para que ingresase V. en la Academia, creo que en ese caso debía aceptar.

Pues así como en la vez anterior estuvimos de acuerdo en la decisión que adoptó, y así se lo manifesté; en esta, ya digo, si se hiciesen ciertos requerimientos debería aceptar porque si bien en la otra ocasión fue un rasgo de extrema delicadeza, en la presente, la negativa podría interpretarse como algo de desaire a la Academia. Pero para esto es necesario que las cosas vengan como deben venir. Ya veremos y se lo comunicaremos.

Y por hoy no le canso más. Muchos saludos de mi mujer, y V. sabe le quiere siempre y le admira su viejo amigo José Tragó.

1929-05-14

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 14 de mayo, 1929.

Mi muy querido amigo:

Recibí su última carta tan cariñosa como siempre, en la que nos decía que había esperado la contestación de Conrado más del tiempo prudencial y que por los tanto se encontraba ya libre de compromisos, miramientos y tantas cosas que al principio se originaron de esta cuestión. Menos mal que le dejaron a Vd, en paz que es por donde debían de haber empezado y antes se hubiera terminado este asunto.

Nosotros, como ya sabrá, volvimos a firmar la propuesta como antes lo hicimos: el Duque de Alba, Miguel y yo, y anoche se hizo la votación, que no hubo tal votación, pues fue V. elegido unánimemente por aclamación. ¡Que sea muy enhorabuena!

Ahora tiene tiempo sobrado para ir pensando en su discurso, para cuando llegue el día de su recepción oficial. Anoche el Conde de Romanones estuvo muy bien muy oportuno en el asunto de Vd; pues yo le aseguro que desde que asisto a la Academia no he visto hacer una elección como la suya, pues aunque fuese solo un candidato como en la ocasión presente, siempre se hizo votación y ahora no.

Eso prueba lo que V. vale y la fuerza que manda. Una vez más y de todo corazón le envío mi más cordial y cariñosa enhorabuena.

Y nada más por hoy, mi querido amigo. Que disfrute muchos años el honor académico; saludos de mi mujer y un abrazo muy de verdad de su invariable viejo amigo y admirador.

José Tragó.

1929-12-31

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Muchas felicidades  
Madrid, 31, 12, 1929

1930-03-02

Madrid

José Tragó a M<sup>a</sup> del Carmen de Falla

Madrid 2 de Marzo de 1930

Muy distinguida amiga.

Recibí su atenta carta y con ella la postal que me enviaba para el Sr. Rosenthal. Se la entregaré al mismo que tiempo que le hice saber los motivos que impidieron a su hermano de V. ocuparse de él durante su estancia en Granada. Mucho agradeció su tarjeta.

Lo más enojoso ahora es la indisposición de su hermano Manuel, que es de esperar será pasajera. Tal vez el exceso de trabajo haya contribuido a ello. Esperémos que con el régimen de quietud y aislamiento sus nervios se tonificarán y volverá pronto a su estado normal.

He padecido yo tanto de los nervios, de preocupaciones, etc, que sé un poco lo que es eso y lo lamento doblemente. En fin, quiera Dios que pronto se restablezca por completo.

Salúdele de mi parte muy cariñosamente con toda mi admiración, y me es muy grado poderme ofrecer de Vd. aff. <sup>mo</sup> amigo q.b.s.p.

José Tragó.

1930-03-19

[Granada]

Manuel de Falla a José Tragó

Un abrazo por San José con mis votos de felicidad. Querido maestro. F.

[1931-12-?]

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Salud y mil felicidades en el año 1932  
José Tragó y Arana  
R. Serrano, 5, 2º

1932-1 -14<sup>778</sup>

Granada

Manuel de Falla a José Tragó

Señor  
Don José Tragó  
Serrano 5, 2º  
Madrid

Gracias por su recuerdo querido maestro, con mis mejores votos para el Año que empieza y un abrazo con todo el grande afecto y admiración de siempre.

Manuel de Falla  
[...]1932.

1932-06-12

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 12 de Junio, 1932  
Sr. D<sup>n</sup>. Manuel de Falla

Mi querido amigo:

El otro día leí en los periódicos (y hoy veo su retrato en el Debate), la renuncia de V. a su homenaje en su honor que proyectaba el ayuntamiento de Sevilla por no permitirle su aceptación sus ideas religiosas.

Muy bien, Falla.

Cuando tanto se persigue a Dios; cuando se quiere desterrar el crucifijo de escuelas y hospitales, mal puede un verdadero cristiano-católico aceptar homenajes que a Dios no se le rinden.

Gracias a Él, que aún se encuentran personas que gallardamente saben sustentar y declarar sus sanas ideas, aun siendo agradecidos a las personas que se proponen honrarles. ¡Bravo!!

Un abrazo de su spre. admirador

José Tragó

1932-12-31

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Andalucía  
Sr. D<sup>n</sup>. Manuel de Falla.  
Antequera Alta (Alhambra)  
Granada

Mi querido amigo:

Mil felicidades. Venturoso año de 1933. Que pase bien su día. Todo se lo desea su admirador y viejo amigo que le abraza.

José Tragó

Madrid, 31, Dic. 1932

---

<sup>778</sup> Carta conservada en el domicilio particular de José Tragó

1933-02-27

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Madrid 27 Febrero, 1933

Mi siempre querido y admirado amigo: recibí sus cariñosas letras. Me anuncia la visita de su buena amiga la Srta. Lola Fernández. Yo no sé si con los años he perdido los papeles y hasta el compás, pero yo acogeré a esa Srta. como cosa de V. y haré por complacerla lo que pueda. Me dice que salía con su hermana para Palma en busca de salud y tranquilidad.

Buena elección, magnífico país y magnífica naturaleza! Dichoso usted. Lo pasaría también con gusto un mes en ese hermoso país. Por cierto que yo tengo ahí a un antiguo discípulo, D<sup>n</sup>. José Balaguer, hombre bueno, religioso, complaciente y de gran posición social. Pienso escribirle recomendándole a V. para cualquier cosa que se le ocurra pues podrá serle muy útil y no será óbice para en paz y tranquilidad que V. necesita y quiere. Balaguer vive: Unión 17.

Un fuerte abrazo de su viejo amigo y admirador

José Tragó

1933-03-22

Palma de Mallorca

Manuel de Falla a José Tragó (borrador de la carta)

Tragó

Palma 22/3/33

Mi querido y admirado maestro: Hasta ahora no he podido reanudar mi trabajo y seguir mi plan de vida, y pos eso no he contestado antes a sus gratísimas líneas.

No he visitado aún a Don José Balaguer porque está enfermo, pero en cuanto pude recibir visitas iré a [...]

1934-01-01

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Siempre mil felicidades y un fuerte abrazo, siempre, siempre...

José Tragó

Madrid, 1º Enero 1934

1934-01-10

Granada

Manuel de Falla a Carmen Rodríguez-Yáñez Vda. de Tragó

Madrid 10-1-34

Viuda de Tragó

Serrano 5

Acabando saber con profundo dolor pérdida irreparable queridísimo eminente maestro cuyo vivo recuerdo guardaré siempre. Exprésales respetuosamente a usted y los suyos mis sentimientos de todo corazón

M. F.

1934-01-10

Granada

Manuel de Falla al Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Ruégole reciba personalmente y trasmita Academia mi más profundo pésame por pérdida de inolvidable eminente Maestro Tragó de cuyo fallecimiento acaban de informarme. Devotos saludos. M. F. 10/01/34

[1934-01-?]

Madrid

Carmen Rodríguez Yáñez Vda. de Tragó a Manuel de Falla

Profundamente agradecida a su sentido pésame le saluda su afma. Carmen R. Yáñez Vda. de Tragó. Serrano 5.

[1935-10-29]

Madrid

Carmen Rodríguez Yáñez Vda. de Tragó a Manuel de Falla

Excmo. Sr. D. Manuel de Falla

Muy señor mío: entre unos papeles encontré hace bastante tiempo unos títulos que según me dijo en aquella ocasión mi marido pensaba entregárselos a V. cuando le viese. No sé con qué motivo se los prestó o dio a él, su padre de V. Sin duda no le volvió a ver a V. desde entonces o se olvidó de ellos, pues el otro día he vuelto a encontrar en un cajón de su escritorio dichos títulos; no sé si sirven ya para algo, de todos modos se los envío certificados para que V. disponga de ellos, puesto que ese era el deseo de mi marido

Muy afectuosamente le saluda

Carme R. de Tragó

29/10/1935

1935-12-6

Granada

Manuel de Falla a Carmen Rodríguez Yáñez Vda. de Tragó

Serrano 5. 6/XII/35

Carmen R. de Tragó

Muy Sra. mía: Profundamente agradecido contesto su carta y envío de los títulos que pertenecieron a mi padre (qepd) y envío de los títulos que tiene usted la bondad de devolverme. Emocionado por el recuerdo que ello me evoca, de personas tan queridas, recibo estos documentos de los que no conservaba noticia y cuya importancia aún desconozco.

Con agradecimiento reiterado, unido a la memoria, siempre viva, del maestro, le envía respetuosamente un saludo afectuoso su servidor y amigo.

No dejaré de aprovechar mi primer viaje a Madrid (de donde estoy ausente hace bastante tiempo para ir a saludarla.

[s. f. 19- ?]

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Querido Falla: muchas gracias por esas invitaciones que me ha enviado para su conferencia de esta noche. No sé si hoy me será posible asistir, pero de todos modos sabe que siempre estoy con Vd. y le abraza su invariable amigo

José Tragó

Lunes 14=Serrano, 5, 2º

[s.f. 19- ?]

Madrid

José Tragó a Manuel de Falla

Siento no haberle encontrado mucha salud le deseo y sabe que siempre soy suyo muy de veras y le abraza. J. Tragó. Serrano, 5, 2º

### 3.3. Epistolario relacionado con la interpretación de música de cámara

#### Sociedad de Cuartetos

1886-01-?

Madrid

José Tragó a Jesús de Monasterio

Excelentísimo Señor Don Jesús de Monasterio.  
Mi querido y buen amigo.  
Me ha enterado mi padre de la conversación que ha tenido usted con él y por mi parte sólo le diré que tendré muchísimo gusto en que también tome parte en los cuartetos mi amigo el Sr. Zabalza. En definitiva usted sabe que estoy a la disposición de esa Sociedad para que de mi disponga como la plazca.  
Solamente me permitirá usted le pida el favor de que si llega el caso, entere a mi buen amigo Zabalza del contenido de esta carta.  
Queda como siempre a las órdenes de usted su afectísimo amigo y seguro servidor.  
Q. S. M. B.  
José Tragó.  
Enero 86<sup>779</sup>.

1886-03-18

Madrid

José Tragó a Jesús de Monasterio

Sr. D. Jesús de Monasterio.  
Muy señor mío y querido amigo.  
Le escribo a usted para darle las gracias más expresivas y sinceras por el obsequio que la Sociedad de Cuartetos me ha entregado por mano del Sr. Mirecki y para repetirle, como ya le dije, que la honra de tocar en su compañía era para mí la mejor remuneración.  
Estoy pues siempre a su disposición y me repito su siempre afectísimo y atento  
S. S. Q. S. M. B.  
José Tragó.  
Jueves 18 de Marzo 1886.  
S. C. Calle de Recoletos 19. Pral<sup>780</sup>.

1892-12-19

Madrid

Miembros de la *Sociedad de Cuartetos* a la Infanta Isabel de Borbón

A S. A. R. La Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón.  
Señora,  
Treinta años ha que la Sociedad de Cuartetos comenzó sus modestas tareas, con el fin de difundir en España la música clásica de cámara. Desde entonces impulsada, tan sólo por el más ferviente

<sup>779</sup> Actas de la *Sociedad de Cuartetos*. Año XXIII 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>780</sup> *Ibidem*

amor hacia aquel, tan sublime como delicado género, ha venido celebrando anualmente, y sin interrupción, una serie de Sesiones, en las que ha dado a conocer gran número de obras inmortales de los más célebres maestros de distintas nacionalidades y escuelas. Cuales hayan sido los fecundos resultados obtenidos en el terreno del Arte no hay para que decirlo, pues son bien notorios.

Sin embargo; la Sociedad declara, con harto desconsuelo, que la afición al bellissimo género, a que tan concienzudamente viene consagrándose, desde su fundación, lejos de haber echado profundas raíces en el público madrileño parece irse debilitando. Cábele, empero, la dulce satisfacción de consignar el vivo interés con que saborea y aplaude tantas y tan admirables obras, una parte, si bien poco numerosa, la más culta y distinguida de nuestro público, a cuyo frente descuella, en primer término, la augusta figura de V. A., quien, no obstante las múltiples e importantes atenciones que la rodean, siempre y en todas épocas, encuentra tiempo para venir a honrar con su presencia nuestra pequeñas fiestas musicales.

Esta especialísima circunstancia, que la Sociedad, a fuer de agradecida, nunca puede ni debe olvidar; el ser V. A. entusiasta admiradora, y entendida, como muy pocos, en el divino arte; y por último, la generosa y nunca limitada protección que V. A. se complace en dispensar a los desvalidos en general, y muy particularmente a los más desheredados entre nuestros compañeros de arte, quienes os designan ya con el hermosísimo distado de “madre de los músicos” son razones todas ellas que han movido a esta Sociedad a suplicar, por voto unánime, respetuosamente a V. A., se digne aceptar la Presidencia de la misma.

Gracia que al par que señalada merced otorgada a los que tienen la honra de suscribir, les servirá de poderoso acicate para proseguir con fe y nuevo ardor, sus artísticos trabajos.

Dios guarde la preciosa vida de V. A. muchos años. Madrid 19 de Diciembre de 1892.

Señora.

L. R. P. de V. A.

El Director.

Jesús de Monasterio

José Tragó

V. de Mirecki

Manuel Pérez Badía

Tomás Lestán<sup>781</sup>.

### ***Sociedad de Música Clásica di Camera***<sup>782</sup>

[1889-1890]

Madrid

José Tragó. Tarjeta de visita con remitente desconocido

Sra. de Mulier, D. Cándido Peña, D. Salvador Bustamante- a éstos butaca y a los discípulos que se presenten de mi clase billete de entrada.

Siempre afectísimo

José Tragó. Calle de Recoletos, 19, pral

### **Cartas sobre los conciertos con el cuarteto Crickboom**<sup>783</sup>

**Isaac Albéniz**

1896-03-23

Madrid

José Tragó a Isaac Albéniz

Querido Isaac:

Recibí tu amable carta proponiéndome que toque con ese famoso cuarteto belga.

<sup>781</sup> Actas de la *Sociedad de Cuartetos*. Año XXX. 1892. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

<sup>782</sup> Actas de la *Sociedad de Música clásica di Camera*

<sup>783</sup> Esta correspondencia se localiza en la Biblioteca de Cataluña. Legado Albéniz. Legajo M. 986

Yo ando malucho y muy desanimado, pues ahora acabo de pasar el trancazo. Además, ando con poco tiempo disponible por la cuestión de la lata continua de la clase, lecciones, etc.

Sin embargo, desearía me dices algunos pormenores más acerca de la forma en que han de hacerse esas sesiones, cuales son las obras (con Piano) que se han de tocar pues si todas fuesen desconocidas para mí, me sería ahora una trabajo demasiado fuerte.

¿En fin, me quieres dar algunos pormenores más antes de contestarte definitivamente?

Dispénsame todas estas molestias y agradeciéndome de todas maneras que te hayas acordado de mí, mucho éxito y dinero te deseo en Alemania con tu Pepita, ponme a los pies de tu Sra. y manda lo que quieras a tu buen amigo que te quiere y te admira

J. Tragó.

Hoy 23 marzo 96.

S/C= C° de Recoletos 19= 2°

1896-03-30

Madrid

José Tragó a Isaac Albéniz

Querido Isaac:

He recibido tu segunda carta y yo a mi vez te doy gracias por las frases de verdaderamente que en ella me diriges.

Ya te dije en mi anterior que andaba algo delicado y como hace tiempo que no trabajo, en la cuestión de Piano me encuentro algo rarible; sin embargo; basta que hayas sido tan amable para contar conmigo para que yo acepte desde luego y toque con esos señores.

Mucho agradezco que esos Sres. me dejen la elección de obras pero el caso que como hace bastante tiempo que no toco música de cámara, no sé yo tampoco demasiado las obras que prefiero. Ahí va una reseña de las que conozco por si alguna sirve.

Trío en Do menor=	Brahms
Otro (que tiene parte de trompa o violoncello) Id.	
Cuartetos sol menor y la mayor	Id.
Sonata en la mayor (piano y violín)	Raff.
Trío en si bemol	Rubinstein
Sonatas de piano y violín	Id.
Id. de piano y violoncello	Id.
Quinteto	Brahms.
Quinteto	Schumann
Cuarteto	Schumann
Trío	Id.
Sonatas (piano y violín)	Id.
Tríos últimos	Beethoven
Sonatas (algunas de piano y violín)	Id.
Sonatas (piano y violoncello)	Mendelssohn
Trío = =	Id.
Trío (fa mayor)	S <sup>t</sup> . Saëns.
Sonata (Do menor piano y violoncello)	Id.

¿Servirá alguna de estas obras? Bueno sería que me lo indicasen (o si debo mirar alguna otra) el trío de C. Franck lo miraré y le espero porque no le tengo.

En fin, no te canso más por hoy. Ponme a los pies de tu Sra. y manda incondicionalmente a tu verdadero amigo que le desea todo género de prosperidades.

J. Tragó.

Hoy 30 marzo 1896.

S/ C= C° de Recoletos 19= 2°

1896-04-07

Madrid

José Tragó a Isaac Albéniz



Querido Isaac:

Acabo de recibir tu carta con los programas que me parecen bien y que hoy mismo entregaré a Adolfo. Yo, como te dije en una de mis últimas, anda un poco torpe de dedos porque he estado mucho tiempo sin trabajar, pero haremos lo posible por salir de paso con esos Sres. lo mejor que se pueda.

Te puse un parte el domingo porque tenía impaciencia porque llegara el quinteto de Franck que lo recibí el mismo domingo cuando estaba almorzando y por la tarde recibí tu telegrama.

Me es igual tocar el quinteto en la 1ª sesión que en otra cualquiera, de manera que lo dejaremos en la 1ª como lo habéis puesto. Por cierto que el tal quinteto tiene unas armonías que me río yo de los peces de colores. No conocía esa obra y me gusta.

El domingo vi un momento a Arbós en los toros y estuvimos hablando de ti. Me dijo que con Pepita Jiménez habías hecho una cosa muy bonita, de lo cual me alegro mucho y te felicito.

Respecto de la cuestión finance no hay para que hablar, pues eso se arreglará con facilidad.

Sin más por hoy, manda como gustes a tu verdadero amigo que te quiere y admira.

J. Tragó.

Hoy 7 abril 96.

S/ C= C<sup>e</sup> de Recoletos 19= 2º

1896-06-07

Madrid

José Tragó a Isaac Albéniz

Querido amigo Isaac:

Ayer recibí tu cariñosa carta y te doy mil gracias por tus cariñosas frases.

Pensé escribirte en cuanto salí de aquí Crickboom, pero como no dejo de estar ocupado y siempre malucho por añadidura, lo he ido demorando hasta hoy.

No tienes que darme gracias por nada, pues yo soy el que debía dártelas por haberme procurado la ocasión de conocer artistas tan distinguidos y que como cuartetistas resultan notabilísimos.

Gustaron mucho aquí y solo enfrió algo en la última sesión cierto discurso (del que te habrá hablado Adolfo) del amigo Crickboom.

Por lo demás muy bien; la cuestión económica mala, pues este país está perdido para todo lo que es arte, a Arbós le vi aquí y parece ser que en Londres le va muy bien y gana mucho dinero, lo cual celebro mucho. Si le ves dale recuerdos, lo mismo que a Rubio, de quien desearía tener alguna vez noticias.

Sin más que decirte, te deseo siempre en Londres y donde quiera que te halles mucho éxito y dinero y manda como gustes a tu verdadero amigo y compañero que te quiere y admira.

J. Tragó.

Madrid 7 de Junio 1896.

**L. Angenot**

1896-04-27

Madrid

L. Angenot a Isaac Albéniz

Madrid le 27 avril 1896.

Mon cher Albéniz

Notre séjour ici est des plus agréable, nos débuts ont provoqué un enthousiasme presque général surtout la 1<sup>er</sup> séance où nous avons joué le quateur de Borodine et le Quintette de C. Franck avec la Sonate de Bach exécutée merveilleusement par l'ami Crickboom.

Á la 2<sup>e</sup> séance grand succès surtout pour Tragó un pianiste de beaucoup de talent à mon avis, en dessous comme interprétation, et comme artiste surtout de l'ami Albéniz. J'ai eu l'honneur de tourner les pages á tous deux pour le quatour de Brahms c'est là que je vous ai jugés, Albéniz lui, m'a électrisé par sa belle fougue, son beau tempérament d'artiste et son interprétation absolument étonnante.

Vous allez prendre ces lignes pour de la flatterie qui m'importe, c'est un élan, et un avis purement sincère que j'adresse à un talent beaucoup trop modeste.

Nous sommes allés à la compagnie du Comte de Morphy, qui à pour vous le plus grande affection. Le comte est un homme que se trouve très étonnant. Hier nous avons encore faite de la musique chez lui après un dîner intime auquel il nous avait invités. Aujourd'hui 3<sup>e</sup> Séance et jeudi notre départ pour Barcelona.

Je ferai preuve d'un manque complet de mémoire d'oublier de vous dire l'estime et la sympathie que la famille de Morphy à pour Madame Albéniz. C'est je crois un sentiment qui est général pour tous ceux qui ont l'honneur de connaître la moitié de vous-même,

Croyez moi chère Albéniz à l'assurance de mes sentiments amicaux et affectueux

L. Angenot<sup>784</sup>

## Mathieu Crickboom

[1896-04-23]

Madrid

Mathieu Crickboom a Isaac Albéniz

Madrid; Hotel Peninsular, Calle Mayor

Très cher Albéniz:

Les programmes pour Barcelona sont envoyés; tu me pardonneras le retard de ceux-ci; mais c'est vraiment le premier moment de liberté qui je trouve depuis mon arrivée et puis j'étais si fatigué!

Mr. le Comte Morphy a été grâce à ta lettre absolument charmant pour nous, nous sommes invités chez lui ce soir 9 h. à la bonne franquette.

Je t'écrirai plus longuement sur ce sujet après notre 2<sup>e</sup> entretien.

Tragó a été charmant aussi et il joue vraiment épatamment du piano, beau et grand son, interprétation sobre et juste, mécanisme extraordinaire- mais ni la joliesse, ni la douceur de son, ni la compréhension fine, ni l'expression des nuances de mon cher Albéniz. Tu es décidément un pianiste extraordinaire.

C'est demain le grand jour -il y aura lutte pour Frack- je les sens très bien, ils sont étonnés, ils admirent, ne disent rien, mais ne comprennent pas- le public décidera—.

Séances donnés par le quatuor Crickboom Angenot, Miry et Gillet du 12 au 20 ou 21 Mai.

Fais grande attention à l'orthographe des noms, à Madrid on a annoncé le quateur

Crickbon... terrible

Encore pardon - merci – et mille choses de ton vieux Crickboom.

Bien des amitiés affectueuses et respectueuses à Mme. Albéniz, à Honito et aux enfants- Mes respects à Alfonso<sup>785</sup>.

---

<sup>784</sup> Nuestra estancia aquí es muy agradable, nuestros comienzos han provocado un entusiasmo casi general sobre todo la primera sesión en la que nosotros hemos tocado el cuarteto de Borodine y el quinteto de C. Franck con la sonata de Bach ejecutada maravillosamente por el amigo Crickboom.

En la segunda sesión mucho éxito sobre todo para Tragó un pianista de mucho talento en mi opinión, por debajo del amigo Albéniz como intérprete, y como artista. He tenido el honor de pasar las páginas con los dos en el cuarteto de Brahms, es ahí cuando yo le consideré, Albéniz él, me ha electrizado por su bella fogosidad, su hermoso temperamento de artista y su interpretación absolutamente asombrosa.

Usted va a tomar estas líneas como un halago que me importa, es un arrebató, y una opinión puramente sincera que envío a un talento demasiado modesto.

Hemos estado en la compañía del Conde de Morphy, que tiene por usted el más grande afecto. El conde es un hombre que resulta muy sorprendente. Ayer todavía, nosotros tocamos en su casa después de una cena íntima a la que nos había invitado.

Hoy la tercera sesión y el jueves partimos para Barcelona.

Hago prueba de una falta completa de memoria al olvidar de decirle la estima y la simpatía que la familia de Morphy tiene por la señora Albéniz. Este es creo un sentimiento que es general por todos los que tienen el honor de conocer la mitad de usted mismo.

Créame querido Albéniz con la seguridad de mis sentimientos amigables y afectuosos.

L. Angenot.

<sup>785</sup> Madrid; Hotel Peninsular, Calle Mayor

[1896-04-2- ?]

Madrid

Mathie Crickboom a Isaac Albéniz

Hotel Iberia, Calle d'Arenal

Mon cher Albéniz

Grand succès- surtout pour Borodin et Bach, quintette de Franck très vivant mais en somme bien accueilli. Articles épatants que tu recevras pour que tu puisses te rendre en compte plus exact.

103 abonnements et 29 places vendues. On annonce plus de monde pour 2<sup>e</sup> séance.

A toi

Crickboom<sup>786</sup>.

[1896-04-2- ?]

Madrid

Mathie Crickboom a Isaac Albéniz

Madrid

Hotel Iberia Calle d'Arenal

Très cher Albéniz.

Les programmes pour Talmasaul presque impossibles à composer. Il est bien difficile de composer un programme comme ceci.

1<sup>o</sup> 11<sup>e</sup> Beethoven

2<sup>o</sup> (a) Romance Beethoven

(b) Rondo St. Saëns.

3<sup>o</sup> Adagio-Scherzo Franck

C'est terrible comme composition- je vais te proposes d'autres programmes, tu y changeras ce qui ne te semblera pas bon et tu arrangeras les Concerts pour le mieux avec les n<sup>os</sup> des programmes que tu as déjà reçu.

1<sup>er</sup> Concert.

Quatuor Borodine

(a) Allegretto

---

Muy querido Albéniz:

Ya hemos enviado los programas para Barcelona; perdóname por el retraso pero es verdaderamente el primer momento libre que encuentro desde mi llegada y además ¡estoy tan cansado!

El conde de Morphy ha estado gracias a tu carta absolutamente encantador con nosotros. Estamos invitados esta noche en su casa a las nueve horas, a una buena mesa.

Te escribiré más sobre este tema cuando tengamos nuestro segundo encuentro.

Tragó ha estado encantador también, tocó el piano de forma verdaderamente sorprendente, bello y grande sonido, interpretación sobria y justa, mecanismo extraordinario, pero no alcanza la belleza ni la dulzura del sonido ni la comprensión fina ni la expresión de matices de mi querido Albéniz. Tú eres decididamente un pianista extraordinario.

Mañana es el gran día- habrá lucha por Franck- yo me doy cuenta muy bien, están extrañados, admiran, no dicen nada pero no entienden- el público decidirá.

Sesiones dadas por el cuarteto Crickboom Angenot, Miry y Gillet de 12 a 20 o 21 de mayo.

Ten mucho cuidado con la ortografía de los nombres, en Madrid se anunció el cuarteto Crickbon... terrible.

Perdón una vez más-gracias-y mil cosas de tu viejo Crickboom.

Saludos afectuosos y respetuosos para la señora Albéniz, a Honito y a los niños. Mis respetos a Alfonso

<sup>786</sup> Hotel Iberia, Calle del Arenal

Mi querido Albéniz

Mucho éxito sobre todo para Borodine y Bach, el quinteto de Franck muy vivo pero en definitiva muy buena acogida. Las críticas sorprendentes que tú recibirás para que puedas darte cuenta más exactamente.

103 abonos y 29 plazas vendidas. Se anuncia más gente para la segunda sesión.

A ti. Crickboom.

- (b) Scherzo
- (c) Nocturne
- (d) Finale

Romance- Beethoven  
 Rondo Carpiccioso Saint-Saëns  
 Violon

Mon cher Albéniz, je n'en sors pas. Y'en sors d'autans moins que je ne sais pas du tout ce que tu désires. Tu m'avais parlé à Paris de 6 n<sup>os</sup> au moins. Si nous jouons un seul solo par concert les Concerts deviennent très courts, puisque nous ne pouvons pas jouer les quatuors d'un bout à l'autre.

Fais moi l'amitié de composer les programmes en y ajoutant- Andante et Scherzo de D'Indy et Adagio et Scherzo de Franck. Cela ne te donnera pas beaucoup plus de besogne ou restes puisque tu es forcé de recopier.

-Ajoute dans nos programmes a ce que tu voudras.

La 2<sup>e</sup> séance a bien réussi, plus de monde qu'à la première.

Jusqu'à présent le résultat financier est celui-ci.

1<sup>ere</sup> séance

103 ab à 17 ps

29 entrées à 5 ps.

2<sup>e</sup> séance

80 entrées a 5 ps.

Ce n'est pas brillant, brillant mais ce n'est pas mal, tout le monde fait du reste tout son possible et cela grâce au précieux, délicieux, exquis petit Albéniz.

J'aime moins Tragó. Il a joué la 2<sup>e</sup> Sonate de Schumann assez mal et le quatuor de Brahms a nous a fait beaucoup regretter notre pianiste d'Ansevil. Un peu dur, un peu froid, beaucoup... froid

Tragó solide? Oui

Je t'embrasse

Crickboom

Compliments a tous mais amitiés particulièrement affectueuses et respectueuses à Madame Albéniz.

Ecris-moi

En grande hôtel<sup>787</sup>.

---

<sup>787</sup> Madrid.

Hotel Iberia Calle del Arenal.

Muy querido Albéniz.

Los programas para Talmasaul son casi imposibles de componer. Es muy complicado componer un programa como este.

1<sup>o</sup> 11<sup>e</sup> Beethoven

2<sup>o</sup> (a) Romance Beethoven

(b) Rondo St. Saëns.

3<sup>o</sup> Adagio-Scherzo Franck

Es una composición terrible- voy a proponerte otros programas, tú cambiarás lo que te parezca mejor tú harás los cambios necesarios en los Conciertos para lo que sea más conveniente con los números de los programas que tu ya has recibido.

1<sup>er</sup> Concierto.

Cuarteto Borodine

(a) Allegretto

(b) Scherzo

(c) Nocturne

(d) Finale

Romance- Beethoven

Rondo Carpiccioso Saint-Saëns

Violon

Querido Albéniz. No acabo de terminar, sobre todo teniendo en cuenta que no sé lo que deseas. Me habías hablado en París de seis números al menos. Si tocamos solamente un solo en cada concierto los conciertos van a ser muy cortos, porque no podemos tocar los cuartetos de principio a fin.

Hazme el favor de componer los programas añadiéndoles -Andante y Scherzo de D'Indy y Adagio y Scherzo de Franck. Esto no te dará mucho más trabajo porque tu estás obligado a volver a copiarlos.

## Henri Guillet

[1896-04-25]

Madrid

Henri Guillet a Isaac Albéniz

Madrid Samedi

Mon cher ami et... Grand Artiste.

Ne t'offusque pas, nos venons de jouer le quatuor de Brahms. Voilà pourquoi je dis Grand Artiste et dans ma pensée ce n'est pas assez je m'explique : Tu nous a parle de Tragó en termes extraordinairement bienveillants, tu le tiens toi-même pour un artiste et bien, mon vieux, comme tu es 100 fois au dessus de lui je dis « grand artiste ».

Tragó es un grand mécanicien, mais sans aucun souci de la ligne, son interprétation de l'œuvre n'existe pas il y a seulement l'interprétation de la phrase, et celle la elle est très discutable, il a des doigts de fer.

Je crois que son âme ce soit aussi de fer. Il ne charme jamais. A donné trop au public l'impression de la difficulté vaincue par le travail. Dans son exécution on sent parfaitement les passages qu'il a travaillée et c'est très désagréable, en résumé, il manque totalement de l'unité dans l'interprétation et l'absence de distinction se fait trop sentir, mais c'est un véritable mécanicien. Comme homme je ne parle pas, il est un peu « ours » et je n'ai pas en assez de rapport avec lui pour pouvoir le juger.

Mais un véritable « chic type » c'est le Comte Morphy. Pour un homme de son âge, il a une pondération remarquable et n'exclut aucunement la Modernité, il n'adore pas Franck mais, il ne se permet pas de donner sur lui un avis définitif que Monasterio dit que « la musique est faite pour charmer et non pour effrayer » or donc, dit il, Franck effraye et ne charme pas, et puis il a des harmonies tellement compliqués !! C'est effrayant de penser que ces gens sont chargés de faire l'éducation de la jeunesse, il lui parle de Beethoven et est absolument incapable de sentir le grâce, le dramatique de Beethoven : je ne sais ce que arrivera pour la 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> séance ou nous jouons le quateur de Franck et D'indy.

Nous sommes allés aujourd'hui passer la journée à la compagnie du comte Morphy. Nous avons eu une causerie charmante ; il est venu aussi un de vos bons amis Me. Bernard.

Jeudi nous étions à Toledo, pour nous aurions unes impressions admirables. Sur toutes ces merveilles il me faudrait plusieurs pages et beaucoup de temps, je ne puis te dire que'une seule chose: mon bonheur d'avoir pu jouir de ces belles impressions et mon bonheur que cela vienne de toi et puis un très grand merci de tout cœur.

Je suis: « á los pies de la Señora Albéniz y doy un abrazo à los niños.

Et pour toi mon cher grand ami une très cordiale poignée de mains avec mes excuses de t'écrire si peu ce n'est pas l'envie que me manque mais le temps.

Au revoir

---

-Añade en los programas lo que tú quieras.

La segunda sesión ha salido bien, hubo más gente que en la primera. Hasta este momento el resultado financiero es este.

Primera sesión

103 abonos a 17 pesetas

29 entradas a 5 pesetas.

2<sup>e</sup> sesión

80 entradas a 5 pesetas.

No es brillante, brillante pero no está mal, todo el mundo ha hecho lo posible, y esto gracias al preciado, delicioso, y exquisito pequeño Albéniz.

Me gusta menos Tragó. El ha tocado la segunda sonata de Schumann bastante mal y el cuarteto de Brahms nos ha hecho añorar a nuestra pianista de Ansevil. Un poco duro, un poco frío, muy... frío.

Tragó sólido? Sí.

Un abrazo.

Crickboom

Saludos a todos pero particularmente afectuosos y respetuosos a la Señora Albéniz.

Escríbeme.

Al gran hotel.

Henri Gillet  
Hotel Iberia Calle Arenal 2<sup>788</sup>.  
[1896-04-23]

## Paul Miry

[1896-04-23]

Madrid

Paul Miry a Isaac Albéniz

Jeudi Soir

Mon Cher Albeniz:

Tu connais déjà par Mathieu les nouvelles de la première séance et du bon accueil du comte de Morphy, je ne vais donc pas m'étendre sur ce sujet. Une chose que tiens à t'écrire moi ; c'est que Crickboom a été tout bonnement superbe dans la sonate de Bach, jamais il n'avait joué la fugue aussi admirablement, et je ne puis que continuer à applaudir avec frénésie cette idée lumineuse que vient de toi, de le lui faire jouer a la 1<sup>re</sup> séance. Ce que cela a fait de bien !!

Je sais que tu n'aimes pas les grandes phrases et je ne vais pas essayer de t'en écrire pour te remercier encore et toujours, de toutes les manières, pour tout ce que tu as fait pour nous, laisse moi seulement te dire que ton petit Miry est heureux [...], des succès, des honneurs (présentation á l'infante etc, etc) sans oublier ce splendide voyage... ! Choses auxquelles il ne serait jamais arrivé sans les grandes et innombrables bontés d'un ami comme toi,

---

<sup>788</sup> Madrid Sábado

Mi querido amigo y... Gran Artista.

No te ofendas, acabamos de tocar el cuarteto de Brahms. Ahí está porqué digo Gran Artista y en mi pensamiento no es bastante, yo me explico: Tú nos has hablado de Tragó en términos extraordinariamente benévolo, tú mismo le tienes por un artista y bien, mi amigo, como tú estás cien veces por encima de él yo digo "gran artista".

Tragó es un gran mecánico, pero sin ninguna preocupación por la línea, su interpretación de la obra- no existe, hay solamente una interpretación de la frase, y la cual es muy discutible, el tiene los dedos de hierro. Creo que su alma también sea de hierro. Jamás cautiva. Ha dado demasiado al público la impresión de la dificultad vencida por el trabajo. En su ejecución sentimos perfectamente los pasajes que trabajó y esto es muy desagradable, en resumen, falta totalmente la unidad en la interpretación y la ausencia de distinción se hace sentir demasiado, mas es un verdadero mecánico. Como hombre yo no hablo, él es un poco "oso" y no tengo bastante información sobre él para poder juzgarle.

Pero un verdadero "tipo estupendo" es el conde Morphy. Para un hombre de su edad, tiene una ponderación notable y no excluye de ninguna manera la Modernidad. No adora a Franck pero, no se permite darle una opinión definitiva que Monasterio dice que "la música está hecha para encantar y no para asustar" pues, dice él, Franck asusta y no encanta, y luego el tiene armonías tan complicadas!! Es horroroso de pensar que esta gente está encargada de realizar la educación de la juventud, él le habla de Beethoven y es absolutamente incapaz de sentir la gracia, el dramatismo de Beethoven: no sé lo que pasará para la segunda y cuarta sesión donde tocamos el cuarteto de Franck y el de D'indy.

Fuimos hoy a pasar el día en compañía del Conde de Morphy. Tuvimos una conversación encantadora; vino también uno de sus buenos amigos, el señor Bernard.

El jueves estuvimos en Toledo, donde tendríamos unas admirables impresiones. Sobre todas estas maravillas me harían falta varias páginas y mucho tiempo, yo no puedo decirte más que una sola cosa: mi felicidad de haber podido disfrutar de estas bellas impresiones y mi felicidad de que esto viene de ti y luego mil gracias de todo corazón.

Yo estoy "a los pies de la Señora Albéniz y doy un abrazo a los niños".

Y para ti mi querido gran amigo un muy cordial apretón de manos con mis excusas de escribirte si poco esto no es por las ganas sino que me falta el tiempo.

Hasta la vista

Henri Gillet

Hotel Iberia Calle Arenal 2.

Merci ! Merci ! encore merci !  
Mon affectionné et plus que très de votre ami  
Paul  
Mes respects a M<sup>me</sup>. Albéniz je te prie<sup>789</sup>.

### 3.4. Correspondencia del Conservatorio sobre el ejercicio de oposición.

1885-11-29

Madrid

Manuel de la Mata a José Tragó

Escuela Nacional de Música y Declamación.  
Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de Piano.  
El Secretario de esta Escuela saluda al Sr. Don José Tragó, y después de participarle que el día 4 de diciembre, a las dos de la tarde, debe asistir a esta secretaría, según lo determina el anuncio publicado en la Gaceta del 18 del corriente, le ruega se sirva mandar una nota de la obra estudiada con el objeto de proporcionar anticipadamente los ejemplares necesarios para los Señores del Tribunal.  
Madrid 29 de Noviembre 1885  
Manuel de la Mata. (Firmado)<sup>790</sup>.

1885-12-9

Madrid

Manuel de la Mata a José Tragó

Escuela Nacional de Música y Declamación.  
Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de Piano.  
Por acuerdo del Tribunal de las expresadas oposiciones se suspende el ejercicio anunciado en el día de hoy.  
A la vez se hace saber a los Sres. Opositores, que el domingo 13 del corriente a las diez de la mañana, deben acudir a la Secretaría de esta Escuela con objeto de leer privadamente las memorias escritas por sus contrincantes, y tomar las notas que juzguen convenientes para la controversia.  
Madrid 9 de diciembre de 1885.  
El Secretario de la Escuela.  
Manuel de la Mata”.

---

<sup>789</sup> Jueves tarde

Mi querido Albéniz

Tú conoces ya por Mathieu las novedades de la primera sesión y de la buena acogida del Conde de Morphy, yo no voy entonces a extenderme sobre esta cuestión. Una cosa por la que debo escribirte, esta es que Crickboom ha estado lisa y llanamente espléndido en la sonata de Bach, nunca había tocado la fuga tan admirablemente, y yo no puedo más que seguir aplaudiendo con frenesí esta idea iluminada que viene de ti, de hacérselo tocar en la primera sesión. Lo que esto ha hecho de bien!!

Yo sé que no te gustan las grandes frases y no voy a dejar de intentar escribirte para agradecerte todavía y siempre, de todas las maneras, todo lo que has hecho por nosotros, déjame decirte solamente que tu pequeño Miry es feliz [...], de los éxitos, de los honores (presentación a la infanta, etc, etc) sin olvidar este espléndido viaje! Cosas a las cuales jamás habría llegado sin las grandes e innumerables bondades de un amigo como tú.

Gracias! Gracias! Todavía gracias!

Mi adoración y mucho más de vuestro amigo

Paul

Mis respetos a la señora Albéniz, yo te ruego

<sup>790</sup> Estos documentos se encontraban en el domicilio particular de José Tragó

1885-12-22

Madrid

Manuel de la Mata a José Tragó

Escuela Nacional de Música y Declamación

Sr. D. José Tragó y Arana

De orden del Excmo. Sr. Director de esta Escuela, tengo el honor de invitarle para que se sirva asistir el día 23 del corriente a las diez de la mañana con el objeto de tratar asuntos referentes a la oposición de la Cátedra de Piano.

Madrid 22 de diciembre de 1885

El Secretario.

(Calle de Recoletos- 13- principal).

1886-1-19

Madrid

Manuel de la Mata a José Tragó

Escuela Nacional de Música y Declamación.

Sr. D. José Tragó

De orden del Excmo. Sr. Director de esta Escuela, tengo el honor de invitarle para que se sirva asistir el día 20 del corriente, a las dos de la tarde con el objeto de continuar los ejercicios de oposición a la Cátedra de Piano.

Madrid 19 de Enero de 1886

El Secretario”.

1886-2- ?

Madrid

Manuel de la Mata a José Tragó

Escuela de Música y Declamación

El Secretario de esta Escuela saluda a su amigo y compañero D. José Tragó y tiene el gusto de remitirle el adjunto sobre remitido del Ministerio de Fomento; anunciándose que el título se encuentra en esta Secretaría.

Para el día que se encuentre usted bien de su ligera indisposición, y se ponga de acuerdo con D. Emilio para la toma de posesión a la Cátedra, es preciso tener preparada la cédula personal y una certificación de haber sufrido el Sorteo de Quintas; pues así me los encarga el Habilitado a esta Escuela D. Luis Dueñas:

Le repite la enhorabuena y le desea un completo alivio su afectísimo

Manuel de la Mata (firmado)

Febrero 16 / 86



### 3.5. Correspondencia familiar

1886-07-30

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

30 de julio 86

(Padre) Queridos hijos: Ayer a las 9 ½ de la noche recibimos vuestro telegrama ue ya nos temía con algún cuidado. Vemos que estáis bien instalados en el Hotel Antonia, de lo que nos alegramos porque es bien sitio y dan buena comida solo falta que tengáis buen [...]

También te incluyo la afectuosa carta de Quesada. Si lo necesitas pide inmediatamente a París un ejemplar aunque sea por telégrafo.

Mamá pregunta si Pepe se llevó su sortija porque no la encuentra en su cómoda. Ahora hablemos del asunto principal. Según decía en el telegrama estamos [...]

Principio aspirábamos.

Estad sosegados que de todo cuanto ocurra os daré cuenta detallada pero hoy por hoy esto es lo que pasa.

A Laslas léele las cartas. En el momento no tengo nada que deciros sino que os animéis mucho y os distraigáis lo posible.

Recuerdos de Matilde y un abrazo de vuestro padre que tanto os quiere.

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegró el saber que vuestro viaje ha sido bueno, nosotros buenos y de la cuestión está la casa mejor ya os lo dice papá así que estad tranquilos y cuidaros mucho.

Me alegro el que estéis en esa fonda que con el muchacho que tomáis que cuando se marche sólo con Laslas que le digas Pepito que tanga cuidado de él que comáis bien y sano.

Nada nuevo tengo que deciros porque ya sabéis la vida que hacemos.

Recuerdos de Manuela, Juana y de vuestra hermana todo el cariño y muchos besos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

El niño monísimo os nombra en la mesa

1886-08-1

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Ag<sup>to</sup> 1º 1886

(Padre) Queridos hijos: por un parte que ayer noche os dirigí habéis sabido que por aquí ha ocurrido un cambio de cosas que a todos sin excepción nos tiene muy contentos, estadlo también vosotros y divertiros y aprovechad este mes todo lo posible que sabéis es mi deseo.

¿Habéis recibido la carta en que os enviaba las de Aguirre y Érad?

¿Queréis que os envíe algún papel de música?

Os aconsejo que no vayáis mucho a la Euskalerría para que no os señalen como carlistas, pues vosotros debéis indistintamente alternar con todo el mundo.

A Laslas que si a él se le ocurre decir algo que te lo dicte.

Yo estoy como siempre bastante mortificado de los dolores de costumbre, pero iremos luchando, sin embargo entro y salgo pues estoy convencido de lo que me conviene tener ocupaciones.

Mamá ha salido a misa y luego escribirá pues es temprano son las 10 de la mañana.

Decidme que habéis hecho del criado a quien creo que debéis tomar y llevarle con vosotros a todas partes, aunque algunas veces creáis que no hace falta.

Nada más por hoy recuerdos de todos Matilde, Estremera, las chicas, vosotros recibid el abrazo más cariñoso de vuestro padre

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos hoy no tenemos carta vuestra a que contestar pero en cambio es mejor las noticias porque en este momento acabamos de tener parte vuestro el cual dice que no

entendéis lo que decía el parte que papá hoy mandó, así que estoy contenta al saber que estáis buenos y nosotros bien y papá como siempre pero no está tan mal.  
[...] disfrutaría mucho el estar a [...] y que no pasa momento que no se acuerde de sus hijos y que os quiere de veras.  
Que el muchacho que tenéis que vaya con vosotros a todas partes, recibir expresiones de todos y besos del niño y muchos de vuestra madre que os quiere mucho.  
Que tengáis cuidado  
Antonia

1886-08-5

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

(Padre) Queridos hijos: como ayer sabríais de nosotros por mi carta escrita en el Bolsín dejamos para hoy enviaros la carta de familia es decir la carta escrita por todos y que no tiene más objeto que daros fe de vida de todos los de casa.  
Mamá está bastante regular yo peor que cuando os fuisteis en que las preocupaciones acallaban los dolores, pero tampoco puedo decir que estoy peor que habitualmente.  
Vuestra hermana algo mejor merced a la mayor calma que ahora disfruta. Estamos deseando que la concluyan el hábito para que empiece a salir algo y la dé un poco el aire. Pepe<sup>791</sup> bien también o por lo menos de nada se queja y el chiquitín famosísimo y pasando el verano como un valiente.  
Del consabido y triste asunto nada nuevo ocurre, se sigue en el mismo estado que ayer decías pero siempre ganando algún terreno en el camino de la tranquilidad.  
Ahora decidme qué hacéis y qué es de vosotros. Decidme si habéis visto al empresario de los conciertos si tenéis piano, si Pepito empieza a prepararse...  
Contadnos qué tal fue el almuerzo con D. Emilio, si este Sr. Quedó contento, en fin decidnos mucho y todo lo que podáis recordar de vuestra vida, porque tanto a mamá como a mí nos entretiene e interesa todo lo que puede parecer pequeñeces y no sirve de parto de conversación hasta que llega la carta siguiente.  
Cuando veáis a Barandica muchos recuerdos míos.  
Siento que Laslas no me haya dejado un abecedario de su sistema de escritura porque hubiese podido escribirme alguna carta, que yo hubiera descifrado poco a poco.  
Nada más tengo que deciros por hoy sino que recibid los recuerdos de Matilde y Estremera, de las chicas todas y un abrazo cariñoso de vuestro padre  
Nicolás  
Adjunto una carta de Roberto, contéstale enseguida

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegro de ver que estáis buenos nosotros bien menos papá que está como siempre a medida que va estando más tranquilo los dolores le molestan más.  
Divertiros mucho y disfrutad todo lo que podáis, dice papá que sois unos tontos que todos los días debíais de estar de expedición de un día a un lado y otro a otro, no seáis tontos y hacedlo que luego el invierno es muy largo, yo nada puedo deciros más que no estamos en casa solitas la niña y yo haciendo labor y papá le da lástima y deja de salir algún día y nos hace compañía.  
Deseo que cuando podáis os deis baños y tú Pepito las duchas por Dios que hagas algo por la salud. Recibe expresiones de todos y muchos besos de tu hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere  
Antonia  
Si Laslas se baña en el mar algún día ten cuidado con quien entra y que tenga mucho cuidado de él y el muchacho que desvíe de él.

1886-08-6

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

---

<sup>791</sup> Se refiere a José Estremera marido de Matilde Tragó

(Padre) Queridos hijos: efectivamente nos inquietamos demasiado cuando no recibimos carta, ahora recibimos las del 3 y estamos a 6, se conoce que se os olvidó ponerla en el correo. Es verdad que el niño ha estado pero y ya lo habréis comprendido en lo que dijo el otro día ese Velasco. Nada os hemos dicho para que no tuvieseis malos ratos ya que nosotros teníamos tanto. Ha tenido Pulmonía y dolor de costado y estado a las puertas de la muerte. Lleva de enfermedad cerca de un mes y aunque muy mejorado todavía está delicadito.

Nada más divertiros mucho en el partido de pelota y mandar a vuestro padre.

Nicolás

Lo que aquí ha pasado y hemos pasado ya os lo contaré cuando regreséis

(Madre) Mis queridos hijos no os podéis figurar que dos o tres días hemos pasado por no tener carta vuestra porque como este verano nos tiene que ir dando Dios disgustos y desgracias esta uno con miedo de todo, y el niño sigue bien pero muy despacio y lleva cerca de un mes da lástima el verle.

Hoy le quieren sacar un momento a la calle porque no tiene ganas de comer, y nosotros regular con tantas penas encima.

Me alegro el que el miércoles lo paséis bien en el juego de la pelota disfrutar todo lo que podáis ya que nosotros no podemos.

Recibir expresiones de todos y besos de la niña y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

No os olvidéis del juguete para el niño y a la niña lo que papá os ha dicho y nada más que a mí nada que nada me hace falta que si necesito algo ya me lo daréis este invierno.

1886-08-8

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 8 de Agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: estoy esperando que llegue el correo a ver si recibimos carta vuestra porque hoy tocar si es que seguís la costumbre de escribir en días alternados.

Poco tenemos que deciros porque en casa no ocurre novedad alguna más que estar yo estos días muy molesto, pero sin tener nada nuevo más que los males de costumbre. Mamá bien parece que Matilde un poco mejor y como si se repusiera algo y el chiquitín perfectamente.

De lo demás bien, ganando terreno aunque paulatinamente, y vuestra hermana mucho más contenta y confiada de que todo se ira borrando según lo que deduce de las conversaciones que ahora tiene más frecuentemente y que aunque no le dijese se conoce porque sale más contenta del cuarto y no llora como antes. También a él se le ve más expresivo no solo con nosotros sino con ella.

Antes de ayer creo que os escribió pues me parece que irá a Bilbao unos días según nos dice y desde allí a París en compañía de Vital Aza, pero como de estos proyectos no se puede hacer gran caso, lo pongo en duda todavía. Con todo las apariencias son de que va de veras.

Ayer hizo un calor tan grande que me volví a casa a las 2 y creí que me ponía malo en el tranvía, por lo cual he resuelto no salir en el centro del día hasta que no disminuyan estos horribles calores.

No dejéis de escribir largo y de contar todo lo que hagáis pues sabéis que esto nos distrae muchísimo.

Nada más tengo que deciros por el momento recibid un abrazo de vuestra hermana, recuerdos de las chicas y el cariño de vuestro padre

Nicolás

Acabamos de recibir vuestra carta de ayer en la cual escribís muy poco porque os ibais a Algorta

(Madre) [...] estuvierais de expedición porque deseo que disfrutéis todo lo que podáis y es buena señal que estáis buenos. Papá como siempre como ya está tranquilo sus dolores son más fuertes pero como siempre.

El calor aquí no se aguanta de fuerte a papá no le dejo salir a Bolsa porque tengo miedo no sé si lo conseguiré porque falta el aire para respirar.

Recibir expresiones de las chicas que me lo encargan mucho y besos de vuestra hermana y del nene, y muchos de vuestra madre que os quiere mucho.

Antonia

1886-08-10

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

10 de agosto de 1886

(Padre) Queridos hijos: hoy esperamos carta vuestra que nos diga cómo estáis, aunque por la que ayer recibió Estremera nos figuramos que estáis sin novedad.

En casa no ocurre novedad alguna pues no hay más que [...]

Del consabido asunto marchamos despacio pero regularmente ni que es de esperar se llegue un día a una vida de armonía y de paz completa, con nosotros muy bien y en todos los detalles.

No dejéis de escribirnos largo y con detalles porque sabéis lo que nos gusta recibir pormenores de vuestra vida.

En este momento recibo [...]

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegro el recibir carta vuestra para saber de vosotros que me interesa mucho, pues nosotros bien papá como siempre que de cada día siento no haya podido salir un poco de aquí porque no podéis figuraros el calor tan grande que hace aquí que da miedo el salir a la calle y papá sale algún día y me da miedo y me quedo con cuidado.

Nada de particular tengo que deciros más que todo va bien, pero os encargo que vosotros lo paséis bien y disfrutéis mucho ya que nosotros no podemos disfrutar de ese fresco.

La niña ya tiene el hábito hecho está esperando el escudo que se le acaban mañana y el hábito se le han hecho muy bien.

Hijos os encargo que en el momento que acabéis en esa penséis de hacer algo por la salud si queréis tomar aguas sulfurosas lo mismo las podéis tomar después de los baños de mar que queremos que toméis los baños de mar en S. Sebastián porque papá y yo queremos que no vengáis hasta la víspera que tu tenga que hacer que el invierno es muy largo.

Recibir expresiones de papá, Manuela, Juana, me dicen que os [divirtáis] mucho y que no vengáis por aquí que hace mucho calor.

Muchos besos del niño y de la niña y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

A laslas<sup>792</sup> un abrazo.

Antonia

1886-08-12

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

12 de agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: sin carta vuestra todavía la presente sirve para deciros que continuamos sin novedad alguna y saliendo muy poco por los terribles calores que está haciendo estos días; por cuya razón nos alegramos mucho que estéis en esa y además deseamos que tan pronto como terminéis los conciertos os vayáis a S. Sebastián a las Arenas a descansar y a daros unos baños y que no vengáis hasta que a Pepito le sea preciso hacerlo para asistir al Conservatorio.

El viaje del Estremera parece que al fin se realiza, piensa salir de aquí el lunes o martes y desea como es natural alojarse en vuestra casa.

En este momento llega otras cartas de ayer en la que nos decís que estáis bien mucho nos alegramos y también que procuréis distraeros todo todo lo posible.

En casa como os decimos en otras cartas reina mucha calma y aunque muy despacio creo que se adelanta.

Mañana o pasado saldrá vuestra hermana por primera vez pues ya tiene su vestido concluido.

Nada más tengo que deciros recibid memorias de todos y un abrazo de vuestro padre.

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegró el que estéis buenos y nosotros también lo estamos sólo papá como siempre.

---

<sup>792</sup> Nombre familiar de Nicolás Tragó

Que deseo que lo paséis bien y que estéis siempre que podáis de diversión, de lo que te dice papá que en el momento que te quedes libre que marchéis a las Arenas o donde queráis y yo digo que es mejor en S. Sebastián a que toméis baños y luego papá y yo queremos que toméis algunos baños y aguas sulfurosas y sabes que dice papá que debéis de ir a donde va Felisa [a] Arrechabaleta que son muy buenas aguas sobre todo lo penséis bien que no quiero que te quedes sin esas aguas y es mejor que las tomes después de los baños de mar.

De Laslas ya le dirá papá lo que debe de hacer cuando estés en las aguas.

Dime qué tal os va con el criado de Laslas, pues aquí ya no tenemos el que sabéis que tenía recibido y tenemos otro que nos ha buscado Enrique pero me parece que no nos sirve porque no sabe hacer nada y tiene unos 36 años pero esto es lo menos si fuera listo.

Recibe expresiones de Pepe, Matilde, Manuela, Juana y besos del niño que este no come nada sin duda del calor tan grande que hace.

Recibir besos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

1886-08-14

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 14 agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: sin nada de particular que deciros cómo no sea que ayer no salí porque tengo un gran constipado que pesqué anteanoche acostándome tarde, porque Antoñín estuvo malo con un poco de indigestión que nos tuvo revueltos, aunque más de lo necesario, pero ya sabéis lo que son vuestra madre y vuestra hermana. Afortunadamente la cosa pasó y ayer el niño estuvo perfectamente y muy contento.

Ayer mañana estuvo a despedirse y a ver si queríamos algo Torregrosa que va a Bilbao con su hija como creo que ya sabéis.

Según dijo llegará a esa el martes porque se detiene en Arévalo dos días.

De la salida de Estremera nada sabemos fijo por los nuestros pareceres, que tiene aunque creo será el lunes; sin embargo ya os avisaremos oportunamente para que veáis de hacer lo posible para que se aloje en vuestra casa.

Ya veo que hacéis algunas expediciones que me alegraré repitáis siempre que puedan servir de distracción y no dejéis de hacer lo que ya decía en mi anterior, esto es que vayáis a punto fresco donde podáis distraeros, ya que ahí hace algo de calor.

Por aquí marchan las cosas bien por su pasos regulares y creo que despacio se conseguirá que todo se arregle por completo, aparte de esto se disfruta de una paz y de una tranquilidad desconocida en vuestro tiempo.

Nada más a Laslas que dicte algún párrafo que sea suyo, recibid los recuerdos de todos y un abrazo de vuestro padre

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegro el que estáis buenos, nosotros también lo estamos sólo papá como siempre.

Lo que os encargamos es que en cuanto que acabes tus conciertos si puede ser al otro día a S. Sebastián o donde queráis que entonces [...]

Laslas dime tú valiéndote de tu muchacho si sabe escribir porque Pepito no me dirá nada lo que digan de él mañana en esa sociedad donde toca porque no os debe extrañar el que yo quiera saberlo porque es el momento que disfrutamos en leer vuestras cartas y cuando toque con Sarasate lo mismo. Recibe expresiones de las chicas y besos de tu hermana y del niño y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia.

1886-08-18

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

18 de agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: hoy esperamos carta vuestra pero entre tanto llega te escribo para que sepas de nosotros. No ocurre novedad alguna yo sigo como de costumbre lleno de achaques y dolores. El que todavía no está bueno es el niño que tiene un fuerte catarro, hijo de que ésta majando las segundas muelas, pero hoy ha amanecido mejor y más alegre de lo que estaba ayer que pasó el día tristecillo y un poco destemplado. Esperamos que vaya poniéndose mejor.

No busquéis ya cuarto para Estremera que ya no va a Bilbao, pues se queda poco tiempo teniendo que estar el 26 en Bayona, donde le han citado para ir a París, Vital Aza y Ramón Carrión y teniendo que ocuparse de cobrar estos días su pensión que todavía no le han pagado.

No dejéis de escribirnos todo lo que os ocurra lo mismo en referente a conciertos que a todo lo demás que creáis deba contarse.

Yo nada más tengo que deciros sino que ha refrescado desde ayer el tiempo y puede andarse por la calle, que hemos pasado unos días en que era casi imposible.

Nada más tengo que deciros sino que os cuidéis, recibid mil recuerdos de todos y un abrazo de vuestro padre.

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos no sabéis lo que me alegra el saber que estáis buenos porque tengo miedo de todo y el niño ya está mejor el pobre en los días de más calor le ha tocado el romper dos muelas pero ya va bien.

Hace dos días que ha refrescado un poco que hoy casi frío está mañana siguen dicen asta por estar malas la Juana se le pusieron los pies malos e hinchaos que ha tenido que estar en cama pero ya está bien ya empieza a andar por la casa.

Mucho siento el no poder estar a vuestra lado y sobre todo el no oír a Pepito, y me alegro mucho el que gustes tanto. A Laslas me debe una contestación que le encargaba yo.

A la de Torregrosa la das expresiones.

Que en cuanto que acabes de tu compromiso debes de marchar enseguida para que tomes baños y aguas sulfurosas que sena las últimas que toméis y disfrutar todo lo que podáis y no vengáis a casa hasta la víspera que tengas precisión.

Pepe se marcha a París con sus amigos y no puede ir a esa por su pensión por que la tiene que cobrar él mismo.

Recibir expresiones de todas las chicas y muchos besos de la niña y muchas de vuestra madre que tanto os quiere

Antonia

1886-08-20

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 20 de agosto 1886

(Padre) Queridos hijos por vuestra última carta fecha 17 hemos visto que seguís bien, nosotros poco más o menos como siempre, con achaques y alifafes y el niño muy mejorado de su catarrito.

Ya veo que os dedicáis al espectáculo favorito hoy en ese país y que el Sr. Laslas hace sus apuestas y las pierde, está bien, pero que no las haga muy grandes.

Supongo que Sarasate estará en esa de un momento a otro y que os prepararéis para los conciertos que deseo pasen pronto a fin de que os vayáis a donde os parezca.

Pepe no debe de fatigarse mucho de tocar ante ya que el dedo le empieza a doler que estoy seguro de que saldrá bien del compromiso como le sucede siempre.

De por acá nada podemos decirle porque no hay en Madrid un solo conocido, miento que anoche vino la de Navas con Eduardito, y éste se va mañana a S. Sebastián.

Los calores han pasado estos días en términos que hace fresco hasta molesto desde antes de ayer.

A D. Juan Díaz darle muchos recuerdos y lo mismo a D. Manuel Barandita si le véis alguna vez.

Nada más, cuidaros mucho recibid los recuerdos de todos los de casa y un abrazo de vtro. padre.

Nicolás.

(Madre) Mis queridos hijos no mucho me alegró el que estéis buenos pues nosotros todos bien y papá como siempre pero tiene muy mal humor y mañoso.

Pepito ten cuidado del juego de pelota, por tu mano no te haga mal y mucho más de no tener costumbre. Que nos pongáis del concierto que salió que siempre estamos con cuidado. Laslas no quiere contestarme porque le diría que me escribiera después del concierto dándome pormenores porque Pepito no le gusta el decírnoslo.

Nada más tengo que deciros no ha quedado ningún amigo en Madrid. Anoche vino a despedirse Eduardo el de Navas que sale hoy para S. Sebastián y María se marcha a fines del mes.

El que está malo fuera es Joaquín el de Paca en [...] y está en cama desde el viernes de la semana pasada hoy hace 8 días a nadie le faltan males, me figuro cómo estaba Paca.

Recibir expresiones de todos y besos del niño y muchos de vuestra hermana y de vuestra madre que tanto os quiere.

La carta de hoy me gusta más porque es más larga que sigas lo mismo.

Antonia.

1886-08-22

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 22 de agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: esperando carta vuestra pues no ha venido tenemos algún cuidado no estéis malos. De casa poco podemos deciros: como no sea que sigue la cosecha de achaques pero sin aumento ni disminución, apretando unos días y aflojando otros y vamos viviendo.

En vuestra última carta leí por un lado con gusto que Pepe iba a jugar un partido de pelota porque se habrá divertido, pero con temor de que haya tenido agujetas que le fastidien para tocar. Hoy le supongo ocupado porque según los programas esta noche es el 1<sup>er</sup> concierto no dejéis de comunicarnos pronto el resultado.

El niño sigue con su catarro que le molesta por lo pertinaz más que por otra cosa pero que a mamá y a Matilde las tiene muy atadas por lo fastidioso que se ha puesto. Cuando le preguntan por sus tíos dice que están en Bilbao.

En cuanto deis el último concierto aunque sea tarde de noche ponernos un telegrama para saber el resultado.

Nada más tengo que deciros cuidaros mucho, recuerdos de todos y un abrazo de vuestro padre.

Nicolás

(Madre) [...] mucho me alegró el saber que estáis buenos pues nosotros todos bien y papá como siempre y el niño va mejor de su tos pero tiene mal humor y para hacerle tomar el jarabe para echar las flemas nos vemos y nos deseamos.

El tiempo a refrescado ya un poco que ya iba tiempo que no se aguantaba el calor.

Nada nos dices del concierto que me figuro que será hoy y me figuro que tú no lo quieres decir porque no estemos con cuidado que no dejéis de decírnos todo y sobre todo quien me lo debía decir porque me daría más pormenores es Laslas pero no quiere.

[...] Pepito ten cuidado con no jugar a la pelota no sea que le siente mal a tu brazo.

Contarme lo que hacéis estos días de las fiestas. Da expresiones a la de Torregrosa.

Recibid expresiones de las chicas y de Matilde, Pepe y muchos besos de vuestra madre que os quiere mucho.

Antonia

1886-08-23

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 23 Agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: estamos con impaciencia por recibir la carta que hoy debe llegar para saber detalles del concierto, que nos figuramos fue bueno a juzgar por el telegrama que recibimos al amanecer de ayer lunes.

También deseamos que nos digáis si tenéis algún proyecto para después que concluyáis en esa de ir a alguna otra parte.

Por aquí todos lo mismo de alifafes y dolores y el Antoñín con el catarro que se ha hecho muy fuerte y nos ha obligado a llamar a Cortezo porque Urtariz está fuera; pero dice que no tiene importancia ninguna. Lo que sí resulta que el niño está muy molesto y las mujeres muy ocupadas con él por lo fastidioso que se ha puesto.

La Felisa me dice muchas veces que vayáis a S. Sebastián pero ella se marcha de allí el día 28 a los baños de Arechavaleta.

Nada os digo respecto a vuestra carta que acaba de llegar sólo que por su contenido me parece que debo estar, y vosotros también lo estaréis, muy contentos del resultado del concierto. Recibid un abrazo tanto el concertista como su secretario.

Memorias de todos y un abrazo de vuestro padre.

Nicolás.

(Madre) Mis queridos hijos no sabéis qué gusto tuvimos en saber que gustabas tanto que nosotros ya nos lo figuramos y papá decía estaba seguro que Pepito gustará mucho en esa el parte le recibimos a las 7 de la mañana.

El niño ya va mejor pero está muy fastidioso y nosotros bien y de la cuestión de la Matilde y de su marido bien gracias a Dios. Veremos si cada día van mejor.

De nada os puedo hablar porque no salimos de casa para nada como el niño está tan fastidioso no bastamos para entretenerle pero en cuanto se le quite la tos saldremos. Y después de todo es el mejor que tiempo que ni calor ni frío. Hemos tenido 3 días en diferentes horas unas tempestades y el tiempo a refrescado mucho casi frío.

Decidme todo lo que hagáis y os encargo que el día que vayáis a almorzar en el barco a vapor por dios que tengáis cuidado al pasar de la Concha al barco y no os pongáis malos con un poco de exceso que hagáis que no me tengáis con miedo, divertiros todo lo que podáis ya que yo no puedo por este año disfruto con que lo paséis bien vosotros.

Recibid muchas expresiones de todos y de Pepe y besos del niño y de vuestra hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

1886-08-25

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

25 agosto 1886

(Padre) Querido hijo Laslas. Hoy te escrito a ti contestando al parte que me enviaste esta madrugada dando cuenta del concierto que por lo que decís me figuro habrá sido muy brillante y de resultado satisfactorio para Pepito.

Dile a ese Vaina de hijo que no se da el tono, lustre y sobre todo no se divierte como puede y merece.

Escribirnos muchos detalles que todos nos alegramos muchísimo de leerlos.

El niño está mucho mejor según Cortezo que se ha marchado hace un rato, yo soy el que está muy atascadillo del corazón sin duda porque ahora van saliendo los disgustos de este verano.

Dime qué es lo que le dan a Pepe por los dos conciertos, supongo que por lo menos será dos mil reales y me parece muy poco.

Nada más que os sincero y con afectos de todos dispón de tu padre que tanto te quiere

Nicolás

Excuso decir que Pepito a quien abrazo tendrá esta por suya.

Recibida tu carta de ayer con sueltas de periódicos. Te acabo de poner un parte para decirte que el niño está bien.

(Madre) Mis queridos hijos mucha alegría tuve en ver parte con tan buen resultado para Pepito que yo estaba segura de ello y sintiendo el no haber estado en esa para haber pasado un buen rato ya que este verano los pasamos tan malos y gracias a Dios no son malos hoy. Por el niño no tengáis cuidado que está ya bien y con tanto y el haber venido Cortezo era porque teníamos mido que fuese la tos ferina, y que Cortezo sigue viniendo porque las visitas no le matan por la poca gente que hay aquí. Así que podéis estar tranquilos por los males, lo de papá ya sabéis que es lo de siempre sólo dice que con el disgusto de este verano se va a poner peor.



Paca llega el sábado porque su marido ha tenido un ataque muy grande pero ya está bien y nos han escrito una sola carta y nos dan muchas expresiones.

A Joaquín el del almacén se le ha muerto su madre ayer.

Pepito recibe muchos abrazos de tu madre por todos estilos y ya que yo no te los puedo dar hoy daros un abrazo de mi parte los dos hermanos y decirnos dónde pensáis ir si vais a S. Sebastián daros baños de placer en la perla, y luego marchar a un establecimiento a tomar las aguas que ni a ti ni a Laslas os hará mal y sobre todo disfrutáis del campo.

Recibe expresiones de todos y besos de vuestra hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia.

1886-08-26

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

26 Agosto 1886

(Padre) Queridos hijos: hoy esperábamos carta vuestra en la que nos hablaseis del último concierto y el no recibirla la ha puesto a Mamá de muy mal humor. Ayer os escribimos y pusimos un parte dándoos la enhorabuena y diciendo que el niño estaba mejor.

No dejéis de escribirnos y decir si tenéis algún plan de marchar a cualquier otro punto. En fin dedicarnos algún ratito.

Recibid mil recuerdos de todos y un abrazo de vuestro padre.

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos me ha puesto de tan mal humor el no tener carta vuestra en la que nos figurábamos nos darías detalles del concierto y como no la tuvimos estamos con mucho cuidado. No dejéis de poner aunque no sea más que cuatro letras, que esperamos el correo con un ansia porque es el único momento que disfrutamos en que todo va bien pero que ya está uno triste con lo pasado.

El niño tan mono y bien la tos ya se le quita del todo y se acuerda de vosotros sobre todo a las comidas.

Paca viene el sábado.

La Rafaela y Pepita también vienen el Domingo o así que no las veréis ya para cuando vosotros ya se han vuelto también la Felisa se va a las aguas.

Si pensáis compara algo a la pobre niña que sea útil lo compráis entre los dos y me parece si son bonito le hace falta un abanico que sea bueno y al niño un juguete.

Nada más tengo que deciros más que os cuidéis mucho y no dejéis de escribir con lo que pensáis hacer.

Recibid expresiones de todos y besos de nuestra hermana y mucho de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

1886-08-27

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 27 Agosto 1886

(Padre) Queridos hijos. Ayer estuvimos con sumo cuidado sin carta vuestra pero el parte de anoche y la carta del 26 que acabamos de recibir nos ha tranquilizado. Te felicito por el concierto que según lo poco que dices y los que los periódicos que enviáis refieren debió ser para ti en verdadero éxito y éxito grande teniendo en cuenta que fue al lado de Sarasate.

Tampoco ha sido muy espléndido el Sr. Otto pero en fin tienes razón que es una ayuda. Ahora lo que siento es que os vengáis sin tomar unos baños y que tengáis tanta prisa para volver a Madrid.

Podéis estar tranquilos porque las cosas aquí marchan todo lo bien que pueden ir, todo lo que sucedió, hay gran amabilidad y las distancias se estrechan entre todos. Es preciso convencerse de

que sólo lentamente se arreglará el asunto. Por ese conviene que cuando volváis estéis muy amables y harta expresivos.

Por el niño no tenáis cuidado que está muy bien, muy bien, pero ha tenido un catarro muy fuerte. Nada más cuidaros mucho y con recuerdos de todos recibid un abrazo de vuestro padre  
Nicolás.

(Madre) Mis queridos hijos el parte lo recibimos anoche y nos tranquilizó mucho y hoy la carta nos alegramos muchos en leerla y nos escribes mucho pero nos sabe a poco y deseo que os quedéis mucho y disfrutéis cuanto podáis.

Nosotros bien papá como siempre con sus dolores y molestias de costumbre y el niño bien comiendo como un sabañón.

De vuestro viaje me alegro al tener pronto el gusto de abrazaros pero por otro lo siento el que vengáis sin daros ni un baño y por qué no os vais a algún establecimiento de baños y los tomáis que Laslas podía bañarse solo y no toma agua.

Te vuelvo a decir que hubiera da cualquier cosa por haber esta en los conciertos para oírte. Nada más tengo que deciros que recibáis muchas expresiones de todos y muchos de vuestra hermana y muchos de vuestra madre que os quiere mucho.

Antonia

(Padre) A la Matilde no la compréis nada mejor la dais aquí un poco de dinero para que se compre algo que la haga falta entre los dos tocáis a poco.

¿Está Laslas enfadado que todavía no hemos visto un párrafo escrito en su nombre?

1886-08-29

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 29 Agosto 1886

(Padre) Queridos hijos. Acabamos de recibir vuestra carta de ayer en la cual nos decís que seguís buenos, nosotros continuamos como siempre, yo estos días muy fastidiado porque aprietan los dolores de vientre.

El niño está ya perfectamente aunque ha quedado algo estropeado.

De vuestra expedición yo nada os digo haced lo que queráis, pero como parecía que en esa estabais muy aburridos por eso os decía que os fuerais a otra parte, a unos baños sulfurosos, por ejemplo Elorrio. En fi vosotros haréis lo que os parezca.

La gente empieza a regresar. Llegaron Ortega y Paca hoy la Rafaela y su familia. La Felisa se ha ido a los baños de Gaviria en vez de Arechavaleta.

Hoy vamos a sacar el abono de los toros de Pepe.

Nada más tengo que deciros, cuidaros mucho, recuerdos a Trigueros y a los amigos, memorias de todos los de casa y un abrazo de vuestro padre

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegró el saber que estáis buenos nosotros buenos menos papá que ésta como siempre y el niño tan bueno.

De vuestra vuelta os digo que hagáis lo que queráis pero creo que debías de ir a algún establecimiento de aguas porque tú dices que lo tomarás aquí las duchas y tengo la seguridad que en viniendo a casa nada de medicina haces por eso te lo decimos.

También me alegro el que os divirtáis mucho ya que nosotros lo pasamos en casa el calor ha vuelto de firme a papá no le dejo salir mucho de día y si sale de noche pero está fastidiado porque no hay ningún amigo.

Nada de mucho tengo que deciros que os quedéis mucho.

Recibir expresiones de los dos y besos de vuestra hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

1886-08-31

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

31 de agosto 1886

(Padre) Queridos hijos. Sin poderlo remediar desde este verano estamos tu madre y yo en un estado de excitación nerviosa que todo nos asusta. Hoy estamos ya muy inquietos por no haber recibido carta vuestra, y era día en que tocaba, siguiendo las costumbres de los días alternados. ¿Por qué no nos habéis dedicado ayer un ratito economizándonos así el mal día y noche que hoy pasaremos?

De aquí nada podemos deciros todo marcha regularmente menos mi salud que cada vez está más quebrantada. Ha vuelto a hacer algún calor ya es más tolerable aunque yo no lo siento porque a penas salgo de casa. Cuidaros mucho, y por Dios no nos dejéis sin carta. Recibid un abrazo de vuestro padre.

Nicolás.

Os vuelvo la reputación porque acaba de entrar Torregrosa y nos ha traído vuestra carta y además nos ha dicho que estáis muy bien.

Respecto a los baños yo hubiera deseado que hubieseis tomado algún agua sulfurosa pero como el tiempo pasa creo que debéis descansar los días que queráis y veniros cuando os parezca.

(Madre)

Mis queridos hijos mucho me tranquilizó vuestra carta porque yo ya perdí la esperanza de tener carta cuando vino Torregrosa y la falta de venir tarde es que el tren ha llegado retrasado, y me alegro mucho el que nos dice este señor que estáis muy buenos que es lo que yo deseo nosotros todos bien papá como siempre y el niños tan nono.

De vuestro viaje a aguas sulfurosas dice papá que hagáis lo que queráis como si queréis estar más días en esa en vez de ir a tomar aguas también le parece bien pero si os determináis las de Zaldiba no por que purgan mucho no os hace bien a ninguno de los dos pero si queréis ir unos días lo podéis hacer también de tomar aguas donde siempre.

En fin ir donde queráis la cosa es estar en el campo comiendo y [...] y diversiones y no pensar en nada que luego llega el invierno y es distinta la vida y si lo pasáis bien en esa os estáis lo que queráis hacéis.

Recibir expresiones de todos y besos de la niña y muchas de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

Tenemos un buen muchacho me alegrará que a Laslas le guste. No dejéis de escribir porque nos apuramos mucho todos.

1886-09-02

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

2 septiembre 1886

Queridos hijos: acabamos de recibir vuestra carta de ayer en la cual nos decís que estáis buenos nosotros in más novedad que las de costumbre.

El niño va perfectamente pero se ha quedado estropeadísimo, sin embargo se le va alimentando y esperamos que se reponga bien.

No dejéis de avisarnos cuando penséis venir porque María desea saberlo para teneros los cuartos y todo preparado.

Torregrosa vino en segunda con la carta y ayer tarde estuvo su hija con la madre. Hablaron mucho del buen humor de Laslas y de los conciertos. La chica y el padre sobre todo parece que están muy contentos con que ella tocara una vez en el teatro con la violinista americana.

Mucho nos alegramos de que Laslas haya ido a Llodio de expedición y que se divirtiera ya que a nosotros nos ha tocado un verano tan fatal por todos estilos.

Tengo oído decir que la Vda. de Epalza es una de las Sras. más ricas de Bilbao y veo que les recibieron muy bien por lo cual me parece deber volver ya que se lo han dicho.

¿Has visto a D. Marcos en las Arenas? ¿Cómo está? Nada más cuidaros mucho y con recuerdos de todos recibid un abrazo de vuestro padre.

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos mucho me alegró el que estéis buenos pues nosotros también lo estamos sólo papá como siempre y el niño tan mono y acordándose de vosotros.

Mucho me alegró el que penséis venir pronto pues tenemos muchas ganas de veros y estar con vosotros qué ganas tenemos que llevamos un verano bastante triste y deseamos estar todos juntos pero al mismo tiempo no tengáis prisa que lo mismo da un día antes que un día después.

Divertiros todo lo que podáis antes que os vengáis podéis ir de expediciones por los alrededores que luego aquí es una vida muy distinta.

Nada de particular tengo que deciros. Que ya han venido los de Ortega y la Rafaela y Pepita y el sábado vienen los de Balenchana. El que está muriéndose es Bercial de hidropesía de pulmones está todo echado.

No nos olvidéis de comprar al niño un juguete.

Las de Torregrosa vinieron ayer tan amables hablando mucho de vosotros y de lo bien que has estado en los conciertos y que te han aplaudido como a Sarasate que ella gozaba en ver con el entusiasmo que te aplaudían en fin ya te contaré lo entusiasmada que está Matilde.

Recibe expresiones de todos y besos de tu hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia.

1886-09-05

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Madrid 5 Set<sup>e</sup> 86

Queridos hijos: ayer correspondía recibir carta vuestra y no la tuvimos lo cual nos tiene en la mayor intranquilidad pues como el año está de disgustos de todas clases nos alarmamos más. Así que si no os ha ocurrido nada y no habéis escrito, tenemos que agradecer ese cuidado. Tu madre está inquietísima y dice que por fuerza pasa algo pues no puede menos sabiendo vosotros el cuidado que se toma y el estado en que por desgracia está nuestro ánimo este verano.

Son las 10 ½ y esperamos el cartero tiemblo pensando en que no la haya.

Decididamente no hay ya carta y nuestra inquietud llega a su colmo. Si es que nada ocurre estamos agradecidos.

Qué diferencia entre lo que hacéis vosotros y lo que nosotros hacemos que siempre hemos procurado tuvieseis noticias aún en días en que no estaba uno para ello.

Supongo que los dos no estaréis malos y que alguno habría podido mandar poner un telegrama desde cualquier punto en que estuviereis porque en todos hay telégrafo.

Nada más que os cuidéis mucho como desea vuestro padre.

Nicolás

(Madre) Mis queridos hijos os escribimos sin tener carta vuestra hace ya 2 días y mucho más que son los días que nos tocaba tener carta, así que estamos pasando unos días de angustia terrible pensando si estaréis malos o que pasará porque como llevamos un verano de tantas desgracias estamos pensando que nos tendrá Dios preparado, porque nos extraña mucho el que pasen los días sin tener carta vuestra y mucho más sabiendo lo que somos que siempre nos ponemos en lo peor. Y ayer no quisimos poner parte esperando a tener carta hoy y lo mismo que ayer y no podemos pasar el día sin saber de vosotros y papá ha puesto un parte sabe Dios cuando tendremos la contestación pero al mismo tiempo estamos sufriendo. Así que os encargo que si vais de expedición y no podéis escribir poner un parte siquiera por nuestra tranquilidad

Recibir expresiones de todos y besos de vuestra hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

1886-09-8

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

(Padre) Queridos hijos: Ayer recibimos dos cartas vuestras y por la noche a las 12 un parte preguntando por Antoñito al que contestamos de seguida.

El niño ha estado muy malo, lleva ya un mes, pero como os hemos dicho está bien y va mejorando lentamente.

Ya ha salido dos días a paseo y le ha sentado muy bien, pero tenemos que armarnos de muchísima paciencia por haberle quedado un humor endiablado como a todos los niños convalecientes.

Estuvo sumamente grave, hubo junta de médicos la víspera del día del 1<sup>er</sup> concierto de Pepe y aquella noche que vino por ser sábado creíamos no llegaría al domingo. Afortunadamente os repito que va muy bien.

Esto explica de que Estremera no haya ido ni a Bilbao ni a París, viajes que parece tenía formalmente decididos.

Estad pues tranquilos respecto al niño.

Mamá la Matilde están muy bien para lo que han sufrido con el niño solamente las queda el cansancio de las malas noches y eso que el pequeño lleva muchos días bien sólo que siempre da guerra por dormir.

Nada más cuidarse y divertirse tanto como desea vuestro padre que os abraza.

Nicolás

(Madre)

Mis queridos hijos no os podéis figurar lo que me alegró el recibir las dos cartas ayer y por ellas vi que estáis buenos que es lo que yo deseo pues nosotros y el niño va bien ya sale 2 días porque le ha quedado mala gana de comer de lo demás bien y nosotros buenos sintiendo los malos ratos, digo estos que lo que sentimos es cansancio y vuestra hermana sin desnudarse 15 días y ya gracias a Dios dormimos muy bien y papá como siempre.

Trigueros estuvo a vernos y a despedirse que se marchaba hoy le dijo papá que quería que comiera con nosotros y dijo que no podía y que no podía esperarse más días.

No sé qué deciros porque todavía no salimos de casa hace un mes y sin gusto de nada, ya sabéis lo micho que hemos sufrido en la enfermedad pero ya está bueno.

César está ya aquí pero no han querido venir a casa porque no estábamos para recibir huéspedes.

Recibir expresiones de todos y besos de vuestra hermana y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

Divertiros mucho y sobre todo cuidaros mucho y me figuro que esta mañana habréis recibido el parte que contestó papá al vuestro.

1886-09-9

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Día 9 de Setiembre

(Madre) Mis queridos hijos en este momento acabo de recibir vuestra carta en la que veo estáis buenos lo que deseo hoy porque estamos de desgracia hasta la Juana mala con los pies y piernas hinchadas pero gracias a Dios ya vamos bien todos y el niño ya empieza a comer bien, sale todos los días y es lo que le da ganas, y papá como siempre y los demás bien.

Papá no os escribe porque ha venido la Felisa y hemos estado hablando de lo del día y le dejó que fuera [a] almorzar con ella y yo le animé para que el pobre se distraiga un poco que no tenía ni un amigo aquí y por eso y por otras cosas está deseando que vengáis y dice el pobre que cuando vengan sus hijos que irá a todas partes, está con deseo de cariño y tranquilidad, mirar hijos a mi mayor enemigo no le deseo todo lo que hemos pasado desde que os fuisteis no hemos descansado de penas pero en fin parece que la cosa va tranquilizándose con la mejoría del niño y es papá el que le saca los 3 días que ha salido y va el chico tan contento, y ayer también sacó a vuestra pobre hermana que con el hábito está tan guapa pero da pena verla de negro y tan descolorida y triste así que deseo que cuando [...] hoy y se quedan los dos hermanos y ayer fueron los días de María y nosotros como siempre como tenemos tantas cosas en que pensar se nos pasó el dárselas cuando vengáis ir a disculparnos y al mismo tiempo les haremos la visita porque no quiero que la niña vaya conmigo a esa casa, quiero yo ir con vosotros porque ahora tendréis que llevar la carta a medias de acompañarme a mí.

1886-09-10

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

10 Set<sup>c</sup> 86

(Padre) Queridos hijos: a las 3 de esta madrugada recibimos otro parte que he contestado urgente hoy a las 8, diciéndoos que no ocurre novedad y que podéis estar el domingo en esa ya que se os presenta un compromiso.

Nada más que os cuidéis y con recuerdos de todos recibir, un abrazo de tu padre.

Nicolás

(Madre) Me alegrará el que os divirtáis el domingo y que nos mandéis a decir todo lo que hagáis sobre todo cuidaros mucho y tener cuidado del sol que hace daño en este tiempo.

Que no os olvidéis al traer un juguete al niño y el regalo que hagáis a la niña, que dice papá que la deis dinero que lo mismo que lo uno y lo otro que sea cosa de los dos.

La Felisa suele venir por las mañanas y todavía no se han visto ella con el simpático Pepe dice ella que la primera vez le quería ver en la calle pero no me parece que será fácil por las horas distintas, y la Felisa bien buena, el que bien guapo es su hijo dice papá que es verdad que está guapo.

Recibir expresiones de todos y besos de la niña y muchas de vuestra madre que tanto te quiere

Antonia

No dejéis de avisar con tiempo para tener las camas hechas y que bajen a la estación a buscaros según la hora que lleguéis bajarán a buscaros.

El niño me dice que dé un beso a su tío Pepe y Laslas y un ayo está jugando aquí.

Mis queridos hijos en el momento de recibir el parte nos asustamos en pensar en enfermedad pero nos alegramos mucho el saber que estáis [bien]

1886-09-11

Madrid

Padres a hermanos José y Nicolás Tragó

Día 11 de Septiembre

Mis queridos hijos mucho me alegro el que estéis buenos pues nosotros también lo estamos y papá como siempre y el niño ya empieza andar sólo y sale todas las mañanas y así come mejor porque le había quedado una desgana muy grande.

Papá no os escribe porque se ha marchado con la Felisa [a] almorzar en su casa y me dice que lo haga yo para decirte que el parte que os puso iba urgente pero me figuro que a esta fecha le habréis recibido.

Me alegro el que lo paséis bien y deseo que los días que os quedan lo aprovechéis en divertirlos. En este momento acaba de venir Arrieta haber no sé lo que quiere, ha preguntado por vosotros y si estabais en esa todavía, le contesté que pensabais venir pronto.

Ayer salí yo por primer día en tanto tiempo en fin, desde que os marchasteis no he salido más que el da de la confesión y al otro día a misa y ayer y hoy no salgo porque estoy muy cansada con nada que anduve estoy muy echada a perder de esta refriega del verano todo el mundo me encuentra mal, pero ya me arreglaré con la tranquilidad si Dios quiere.

Mañana irá también papá a tu abono también estuvo en la primera corrida y nos figurábamos que para esta hubieras estado aquí.

Recibir expresiones de todos y de la Manuela, Juana y besos de vuestros padres y de vuestra hermana y muchos besos de Antoñín que me lo está diciendo en este momento.

A la niña la reconocido Cortezo porque papá se lo mandó y dice que no la encuentra nada sólo que no tiene gota de sangre, que no ha visto a nadie que tenga la pobreza de sangre tan grande, y la mandado que tome un vino y la sienta bien y come mejor y los paseos la tienen que poner bien.

Muchos besos y abrazos de papá la niña y muchos de vuestra madre que tanto os quiere.

Antonia

## APÉNDICE IV. REPERTORIO INTERPRETATIVO DE JOSÉ TRAGÓ

### 4.1. Repertorio general

#### ALBÉNIZ, I.

##### Obras para piano solo:

*Evocación, de Iberia, cuaderno I, n° 1*

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia. ESTRENO EN MADRID

*Almería, de Iberia, cuaderno II, n° 2*

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia. ESTRENO EN MADRID

#### BACH, J. S.

##### Obras para teclado:

*Fantasia cromática y fuga en re menor (BWV 903)*

- (22-III-1895) Salón Romero

*Gran fantasía y fuga en sol menor, para órgano (BWV 542) transcrita por Liszt S. 463*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Preludio y fuga cromática*

- (29-V-1900) Teatro Español

#### BEETHOVEN, L.

##### Obras para piano solo:

*Rondó n° 2 en sol mayor op. 51*

- (23-II-1894) Salón Romero

*Rondó a capriccio op. 129*

- (23-II-1894) Salón Romero

*Sonata n° 2 en la mayor op. 2*

- (23-II-1894) Salón Romero
- (29-V-1900) Teatro Español

*Sonata n° 7 en re mayor op. 10*

- (23-II-1894) Salón Romero

*Sonata n° 8 en do menor op. 13 “Patética”*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia

*Sonata n° 14 en do sostenido menor op. 27 “Claro de luna”*

- (5-II-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero

- (22-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música di Camera. Salón Romero

*Sonata n° 21 en do mayor op. 53 “Waldstein”*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Sonata n° 23 en fa menor op. 57 “Appassionata”*

- (31-XII-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (14-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (22-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (9-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero

*Sonata n° 29 en si bemol mayor op. 106 “Hammerklavier”*

- (15-IV-1895) Salón Romero

*Sonata n° 32 en do menor op. 111*

- (18-XI-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. **ESTRENO EN MADRID**
- (27-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (23-II-1894) Salón Romero

**Obras para piano y orquesta:**

*Concierto para piano y orquesta n° 3 en do menor op. 37*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia, orquesta dirigida por R. Chapí
- (31-III-1878) Teatro del Príncipe Alfonso, orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por M. Vázquez. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID**
- (13-III-1892) Teatro del Príncipe Alfonso, orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por L. Mancinelli
- (23-II-1894) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón

*Concierto para piano y orquesta n° 5 en mi bemol mayor op. 73 “Emperador”*

- (13 abril 1872) Salón del Conservatorio, orquesta dirigida por E. Compta. **ESTRENO EN MADRID**
- (9-III-1890) Teatro del Príncipe Alfonso, orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por T. Bretón

**Obras de música de cámara:**

DÚOS

*Sonata para piano y violín n° 7 en do menor op. 30 n° 2*



- (4-XI-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio

*Sonata para piano y violín n° 9 en la mayor op. 47 “Kreutzer”*

- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao, con Fernández Arbós
- (22-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao, con Sarasate
- (14-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio
- (11-XI-1892) Palacio Real de Madrid, con Monasterio

*Sonata para violoncello y piano n° 3 en la mayor op. 69*

- (29-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**
- (15-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con A. Rubio (violoncello)

## TRÍOS

*Trío para piano, violín y violoncello n° 5 en re mayor op. 70 n° 1 “Geister-Trio”*

- (23-XI-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Tragó, Monasterio y Mirecki

*Trío para piano, violín y violoncello n° 6 en mi bemol mayor op. 70 n° 2*

- (25-XI-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**
- (10-XI-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

*Trío para piano, violín y violoncello n° 7 en si bemol mayor op. 97 “Archiduque”*

- (11-VI-1884) Sesión privada en el domicilio de Víctor Mirecki. Tragó (piano), Bretón (violín) y Mirecki (violoncello)
- (29-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**
- (13-IV-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (27-I-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

- (8-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello) **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (5-I-1894) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)

## CUARTETOS

*Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello n° 4 en mi bemol op. 16bis, (arreglo del Quinteto para piano y vientos op. 16)*

- (5-III-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)
- (16-XII-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)
- (21-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)

## SEPTETO

*Septeto en mi bemol mayor op. 20 (arreglo)*

- (9-V-1873) Conservatorio de Madrid, con Urrutia (violín) y Casella (violoncello)
- (30-X-1881) Círculo Nacional de la Juventud de Madrid, con López Almagro (piano), Navas (piano) y Ruiz de Tejada (violoncello)

## BERTINI, H.

### Obras de música de cámara:

*Sexteto en mi mayor op. 90*

- (13-IV-1872) Salón del Conservatorio de Madrid, con Pardo, Magesté, Beltrán, Benavent y Sessé

## BRAHMS, J.

### Obras para piano solo:

*Danza húngara [sin especificar]*

- (15-IV-1895) Salón Romero
- (21-IV-1895) Teatro del Príncipe Alfonso
- (9-V-1895) Palacio Real de Madrid
- (13-V-1896) Salón Romero
- (17-IV-1897) Sala Piazza de Sevilla
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

*Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35*

- (6-IV-1895) Salón Romero

## Obras de música de cámara:

### DÚOS

*Sonata para clarinete y piano n.º 1 en fa menor op. 120*

- (13-V-1896) Salón Romero, con Miguel Yuste

### TRÍOS

*Trío para piano, violín y violoncello n.º 3 en do menor op. 101*

- (13-XI-1891). Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (20-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)
- (2-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)

*Trío para piano, violín y trompa, en mi bemol mayor op. 40* [Tocado en una versión para piano, violín y violoncello].

- (17-XI-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**
- (15-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

### CUARTETOS

*Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello n.º 1 en sol menor op. 25*

- (19-VI-1886) Primera sesión de cámara organizada por Sarasate. Salones del establecimiento de Lhardy (Madrid). Tragó (piano), Sarasate (violín), P. Urrutia (viola) y Mirecki (violoncello)
- (28-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello). **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (18-XI-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto. Con E.F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello) y R. Gálvez (viola)
- (17-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Ateneo de Madrid. Con E.F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello) y R. Gálvez (viola)
- (22-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. Con E.F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello) y R. Gálvez (viola)

- (22-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. Con E.F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello) y R. Gálvez (viola)
- (24-IV-1896) Segundo concierto con el cuarteto Crickboom. Salón Romero. Tragó (piano), Crickboom (violín), Miry (viola) y Guillet (violoncello)

*Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello n° 2 en la mayor op. 26*

- (2-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. Con E.F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello) y R. Gálvez (viola).

**ESTRENO EN MADRID**

QUINTETOS

*Quinteto en fa menor op. 34 para piano y cuerdas*

- (28-VI-1886) Segunda sesión de cámara organizada por Sarasate. Salones del establecimiento de Lhardy. Tragó (piano), Sarasate (violín), M. Pérez (violín), P. Urrutia (viola) y Mirecki (violoncello)
- (8-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto, con E. F. Arbós (violín), B. V. Moreira de Sá (violín 2º), R. Gálvez (viola), y A. Rubio (violoncello)
- (5-IV-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín), P. Urrutia (violín 2º), R. Gálvez (viola), y A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**

**BRETÓN, T.**

**Obras de música de cámara:**

*Trío para piano, violín y violoncello en mi*

- (20-VI-1888) Sesión privada en el Palacio Real de Madrid, con J. Monasterio (violín) y Sarmiento (violoncello). **ESTRENO**
- (11-I-1889) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). **ESTRENO PÚBLICO**
- (16-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)

**CHAPÍ / TRAGÓ**

**Obras para piano solo:**

*Fantasia morisca*, arreglo para piano de Tragó [partitura no localizada]

- (1-IX-1879) Instituto Vizcaíno de Bilbao
- (VI-1880) Domicilio particular de Tragó
- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia

- (24-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense, Oporto

## CHOPIN

### Obras para piano solo:

#### *Balada n° 1 en sol menor op. 23*

- (2-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero

#### *Balada n° 3 en la bemol mayor op. 47*

- (9-III-1894) Salón Romero
- (13-V-1896) Salón Romero
- (1-VI-1896) Palacio de Cristal del Retiro
- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar de San Sebastián
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz
- (28-XII-1896) Salón Romero
- (17-IV-1897) Sala Piazza de Sevilla
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

#### *Balada n° 4 en fa menor op. 52*

- (21-V-1900) Teatro Español

#### *Balada [sin determinar]*

- (10-V-1896) Asociación de la Prensa de Madrid

#### *Barcarola en fa sostenido mayor op. 60*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

#### *Berceuse en re bemol mayor op. 57*

- (24-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao
- (8-V-1889) Concierto en el Palacio Real de Madrid
- (2-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (25-IV-1890) Teatro de la Comedia

#### *Canto polonés, Meine freuden op. 74*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

#### *Estudio en do sostenido menor, op. 25 n° 7*

- (9-III-1894) Salón Romero
- (30-III-1894) Salón Romero
- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Estudio en si menor op. 25, n° 10*

- (9-III-1894) Salón Romero

*Estudio en la menor op. 25 [sin determinar]*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Estudio en do sostenido menor [sin determinar]*

- (7-VI-1891) Ateneo de Madrid
- (24-IV-1896) Segundo concierto con el cuarteto Crickboom. Salón Romero

*Estudio [sin determinar]*

- (24-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (14-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón del Orfeón Portuense, Oporto
- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (12-VIII-1891) Nuevo Teatro de Bilbao
- (29-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (29-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (29-III-1895) Salón Romero
- (1-IX-1896) Ayuntamiento de Bilbao
- (21-V-1900) Teatro Español

*Fantasia en fa menor op. 49*

- (22-III-1895) Salón Romero

*Impromptu n° 1 en la bemol mayor op. 29*

- (22-III-1895) Salón Romero
- (24-IV-1896) Segundo concierto con el cuarteto Crickboom. Salón Romero

*Mazurca en la bemol mayor op. 50 n° 2*

- (15-IV-1895) Salón Romero
- (21-V-1900) Teatro Español

*Mazurca en fa sostenido menor op. 59 n° 3*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Nocturno en si bemol menor op. 9 n° 1*

- (9-III-1894) Salón Romero
- (15-IV-1895) Salón Romero

*Nocturno en mi bemol mayor op. 9 n° 2*

- (9-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero

*Nocturno en si bemol mayor op. 9 n° 3*

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero

*Nocturno en fa sostenido mayor op. 15 n° 2*

- (26-IV-1881) Sala Érard de París
- (9-IV-1894) Salón Romero

*Nocturno en re bemol mayor op. 27 n° 2*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia
- (22-III-1878) Teatro de la Comedia
- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona
- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón Romero
- (22-III-1895) Salón Romero
- (13-V-1896) Salón Romero
- (17-IV-1897) Sala Piazza de Sevilla

*Nocturno en la bemol mayor op. 32, n° 2*

- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

*Nocturno en sol menor op. 37 n° 1*

- (21-V-1900) Teatro Español

*Nocturno en fa sostenido menor op. 48, n° 2*

- (2-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (13-V-1896) Salón Romero
- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz

*Nocturno en fa sostenido [sin determinar]*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia
- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón del Orfeón Portuense, Oporto
- (21-V-1900) Teatro Español
- (29-V-1900) Teatro Español
- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Nocturno [sin determinar]*

- (1-IX-1879) Instituto Vizcaíno de Bilbao
- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao
- (16-IV-1883) Sala Zozaya
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia
- (17-V-1886) Salón Romero
- (22-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao

- (14-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, Salón Romero
- (22-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón Romero
- (18-V-1889) Embajada de Francia
- (18-XI-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón Romero
- (9-III-1890) Teatro Príncipe Alfonso
- (22-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón Romero
- (27-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (13-III-1892) Teatro del Príncipe Alfonso
- (11-XI-1892) Palacio Real de Madrid
- (29-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (4-II-1895) Casino Militar de Madrid
- (6-IV-1895) Salón Romero
- (21-IV-1895) Teatro del Príncipe Alfonso
- (9-V-1895) Palacio Real de Madrid
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar en San Sebastián
- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Polonesa en do sostenido menor op. 26 n° 1*

- (22-III-1895) Salón Romero

*Polonesa en mi bemol menor op. 26 n° 2*

- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero

*Polonesa en la mayor op. 40 n° 1*

- (25-IV-1890) Teatro de la Comedia

*Polonesa en la bemol mayor op. 53*

- (22-V-1881) Teatro Real de Madrid
- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao
- (16-IV-1883) Sala Zozaya, Madrid
- (17-V-1886) Salón Romero
- (22-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (17-II-1888) Salón Romero
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao
- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia



*Polonesa* [sin determinar]

- (4-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón del Orfeón Portuense, Oporto
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón del Orfeón Portuense, Oporto

*Preludio n° 15 en re bemol mayor op. 28*

- (9-III-1894) Salón Romero

*Rêverie op. 74*

- (27-II-1891) Embajada francesa en Madrid

*Sonata en si bemol menor op. 35*

- (27-I-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (9-III-1894) Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero
- (21-IV-1895) Teatro del Príncipe Alfonso
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar en San Sebastián

*Sonata en si menor op. 58*

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Sonata* [sin determinar]

- (10-V-1896) Asociación de la Prensa de Madrid

*Gran vals en la bemol mayor op. 42*

- (4-V-1880) Sala Pleyel de París
- (21-V-1900) Teatro Español

*Vals en la bemol mayor op. 34 n° 1*

- (22-III-1895) Salón Romero

*Vals en la bemol* [sin especificar]

- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz

**Obras para piano y orquesta:**

*Concierto n° 1 en mi menor op. 11*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia, orquesta dirigida por R. Chapí
- (27-V-1878) Teatro de la Comedia, orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por R. Chapí
- (9-III-1894) Salón Romero, orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por T. Bretón

- (9-IV-1894) Salón Romero, orquesta dirigida por V. Arín
- (6-IV-1895) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón

*Concierto n° 2 en fa menor op. 21*

- (29-V-1900) Teatro Español, orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por T. Bretón

*Gran polonesa brillante op. 22*

- (5-VI-1873) Salón del Conservatorio de Madrid, orquesta de la Sociedad Filarmónica de Madrid

**Obras de música de cámara:**

*Introducción y Polonesa brillante para piano y violonchelo, op. 3*

- (9-V-1895) Palacio Real de Madrid, con V. Mirecki

**DAQUIN, L. C.**

**Obras para piano solo:**

*Rondó en sol mayor “Le Coucou”*

- (15-IV-1895) Salón Romero
- (29-V-1900) Teatro Español

**DUBOIS, T.**

**Obras para piano solo:**

*Les Myrtilles (Poème sylvestre)*

- (15-IV-1895) Salón Romero

**FERNÁNDEZ ARBÓS**

*Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano op. 1*

- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto. Con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

**FRANCK, C.**

**Obras para piano solo:**

*Preludio, coral y fuga*

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

**Obras de música de cámara:**

*Quinteto en fa menor para piano, dos violines, viola y violoncello*

- (21-IV-1896) Primer concierto con el cuarteto Crickboom. Salón Romero. Tragó (piano), M. Crickboom (violín), L. Angenot (violín), P. Miry (viola), H. Gillet (violoncello)

**GODARD, B.**

**Obras para piano solo:**

*Mazurca n° 2*

- (4-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto.

*Mazurca [sin especificar]*

- (24-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón del Orfeón Portuense, Oporto
- (8-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto
- (9-III-1890) Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid
- (27-II-1891) Embajada francesa en Madrid
- (12-VIII-1891) Nuevo Teatro de Bilbao
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

*Vals cromático op. 88*

- (7-VI-1891) Ateneo
- (12-VIII-1891) Nuevo Teatro de Bilbao
- (11-XI-1892) Palacio Real de Madrid
- (9-IV-1894) Salón Romero

*Vals [sin especificar]*

- (13-III-1892) Teatro del Príncipe Alfonso
- (4-II-1895) Casino Militar de Madrid

**Obras de música de cámara:**

*Sonata para piano y violoncello en re menor op. 104*

- (25-XI-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos, con Mirecki

**GORIA, A. E.**

**Obras para piano solo:**

*Gran marcha triunfal*

- (17-IV-1871) Conservatorio de Madrid

## **GOTTSCHALK, L. M.**

### **Obras para piano solo:**

*Fantasia* [sin especificar]

- (29-IV-1870) Salón de la Alhambra

*Jérusalem, Grande Fantaisie Triumphale en mi bemol menor op. 13*

- (13-IV-1872) Conservatorio de Madrid

*La Favorite, Grande Fantaisie Triomphale en la bemol mayor op. 68*

- (19-V-1873) Conservatorio de Madrid
- (23-IV-1874) Teatro Circo de Madrid
- (12-V-1874) Conservatorio de Madrid
- (12-V-1875) Teatro Español

*Le bananier, chanson nègre en do menor op. 5*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia

*Pasquinade Caprice en re bemol mayor op. 59*

- (22-III-1878) Teatro de la Comedia
- (31-III-1878) Teatro y Circo del Príncipe Alfonso
- (1-IX-1879) Instituto Vizcaíno de Bilbao
- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao
- (17-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Ateneo de Madrid
- (18-V-1889) Embajada de Francia
- (13-IV-1890) Teatro del Príncipe Alfonso

*Tarantela en re menor op. 67*

- (VI-1880) Domicilio particular de Tragó
- (8-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto

### **Obras para piano a cuatro manos:**

*Les yeux créoles danza cubana para piano a cuatro manos*

- (7-VI-1891) Ateneo, con Srta. Torregrosa

*Rèponds-moi danza cubana para piano a cuatro manos*

- (7-VI-1891) Ateneo, con Srta. Torregrosa

### **Obras para dos pianos:**

*Tarantela en re menor op. 67*

- (4-V-1880) Sala Pleyel de París, con Torrent

### **GOUNOD, C.**

#### **Obras para piano a cuatro manos:**

*Messe solennelle de Sainte-Cécile*, acompañamiento de piano a cuatro manos

- (15-VIII-1889) Iglesia de Portugalete, con J. Arisqueta

#### **Obras de música de cámara:**

*Serenata para piano, violín y órgano expresivo*

- (13-IV-1872) Conservatorio de Madrid, con Urrutia (violín) y Ruiz (órgano expresivo)

### **GRIEG, E.**

#### **Obras para piano solo:**

*Andantino*

- (6-IV-1895) Salón Romero

*Berceuse*

- (6-IV-1895) Salón Romero

*Hoja de álbum*

- (6-IV-1895) Salón Romero

*Minuetto*

- (6-IV-1895) Salón Romero

*Vals*

- (6-IV-1895) Salón Romero

#### **Obras de música de cámara:**

*Sonata para piano y violín n° 2 en sol mayor op. 13*

- (22-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

### **HAYDN, F. J.**

#### **Obras para piano solo:**

*Andante con variaciones en fa menor (Hob. XVII.6)*

- (22-III-1895) Salón Romero

## **HELLER, S.**

### **Obras para piano solo:**

*Freischütz studien op. 127*

- (6-IV-1895) Salón Romero

## **HENSELT, A.**

### **Obras para piano solo:**

*Estudio*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia

## **KETTEN, H.**

### **Obras para piano solo:**

*Sérénade espagnole op. 60*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia
- (22-V-1881) Teatro Real de Madrid
- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia
- (17-V-1886) Salón Romero
- (15-VIII-1886) Sociedad el Sitio de Bilbao
- (22-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (24-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (17-II-1888) Salón Romero
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao
- (4-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense
- (17-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Ateneo de Madrid
- (9-III-1890) Teatro del Príncipe Alfonso
- (25-IV-1890) Teatro de la Comedia
- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero
- (4-II-1895) Casino Militar de Madrid
- (15-IV-1895) Salón Romero

- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

## **KOWALSKI, H.**

### **Obras para piano solo:**

*Salut á Pesth, Marcha húngara*

- (24-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao

## **LISZT, F.**

### **Obras para piano solo:**

*Armonías poéticas y religiosas n° 10 “Canto de amor” S. 154*

- (29-V-1900) Teatro Español

*Estudios según Paganini n° 3 “La Campanella”. S. 141*

- (12-V-1884) Teatro de la Comedia
- (15-VIII-1886) Sociedad El Sitio de Bilbao
- (22-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao
- (28-X-1886) Círculo Artístico y Literario de Madrid
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón del Orfeón Portuense, Oporto
- (13-IV-1890) Teatro del Príncipe Alfonso
- (25-IV-1890) Teatro de la Comedia
- (12-VIII-1891) Nuevo Teatro de Bilbao
- (29-III-1895) Salón Romero
- (21-IV-1895) Teatro del Príncipe Alfonso
- (1-VI-1896) Palacio de Cristal del Retiro
- (8-VII-1896) Asociación de la Prensa de Madrid
- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar en San Sebastián
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

*Estudio de concierto n° 1 “Murmillos del bosque” S. 145*

- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (29-III-1895) Salón Romero

*Estudio de concierto n° 2 “La Leggierezza” en fa menor S. 144*

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Melodía húngara S 243*

- (13-IV-1890) Teatro del Príncipe Alfonso

*Polonesa n° 2 en mi mayor S. 223*

- (21-V-1900) Teatro Español

*Rapsodia húngara n° 2 en do sostenido menor*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia
- (22-III-1878) Teatro de la Comedia
- (30-IV-1878) Teatro del Príncipe Alfonso
- (1-IX-1879) Instituto Vizcaíno de Bilbao
- (17-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Ateneo de Madrid
- (17-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla
- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Rapsodia húngara n° 6 en re bemol mayor*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia

*Rapsodia húngara n° 9 en mi bemol mayor “El Carnaval de Pesth”*

- (13-III-1892) Teatro del Príncipe Alfonso

*Rapsodia húngara n° 11 en la menor*

- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (7-VI-1891) Ateneo
- (12-VIII-1891) Nuevo Teatro de Bilbao
- (30-III-1894) Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero
- (4-II-1895) Casino Militar de Madrid
- (22-III-1895) Salón Romero
- (9-V-1895) Palacio Real de Madrid
- (13-V-1896) Salón Romero

*Rapsodia húngara n° 12 en do sostenido menor*

- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar en San Sebastián
- (28-XII-1896) Salón Romero
- (29-V-1900) Teatro Español

*Rapsodia húngara [sin determinar]*

- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao
- (16-IV-1883) Sala Zozaya
- (8-V-1889) Concierto en el Palacio Real de Madrid
- (27-II-1891) Embajada francesa en Madrid



- (11-XI-1892) Palacio Real de Madrid
- (10-V-1896) Asociación de la Prensa de Madrid
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz
- (1-IX-1896) Ayuntamiento de Bilbao
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

*Tarantella sobre La Muette de Portici de Auber S. 386*

- (9-III-1890) Teatro del Príncipe Alfonso

*Trascripción sobre “El coro de las hilanderas” del Buque Fantasma de Wagner S. 440*

- (10-V-1879) Sala Pleyel de París

*Weihnachtsbaum (Árbol de Navidad) n° 4 “Marcha de los Reyes Magos”, S. 186*

- (9-I-1881) Circo de Invierno de París

### **Obras para piano y orquesta:**

*Fantasia húngara para piano y orquesta S. 123*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia, orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por R. Chapí. **ESTRENO EN MADRID**
- (26-IV-1881) Sala Érard de París, orquesta dirigida por J. Padeloup
- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona, orquesta dirigida por J. Goula
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia, orquesta dirigida por R. Chapí

### **LYSBERG, Ch. S.**

#### **Obras para dos pianos:**

*Morceau de concert sur Don Juan de Mozart pour deux pianos op. 79*

- (19-V-1873) Salón del Conservatorio, con D. Heredia
- (6-II-1874) Conservatorio de Madrid, con D. Heredia
- (25-IV-1874) Conservatorio de Madrid, con D. Heredia

### **MATHIAS, G.**

#### **Obras para piano solo:**

*Papillons et Fleurs*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia

*La Velocité, estudio n° 8 de los Études Spéciales de style et de Mécanisme*

- (22-V-1881) Teatro Real de Madrid
- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona;
- (16-IV-1883) Sala Zozaya de Madrid
- (22-IX-1888) Teatro Gayarre de Bilbao

- (7-VI-1891) Ateneo de Madrid
- (21-IV-1895) Teatro del Príncipe Alfonso

*Estudio* [sin determinar]

- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (4-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica *di camera*. Salón del Orfeón Portuense
- (13-III-1892) Teatro del Príncipe Alfonso

**MENDELSSOHN, F.**

**Obras para piano solo:**

*Capricho* [sin determinar]

- (24-VIII-1886) Teatro Goyarre de Bilbao

*Fantasia en fa sostenido menor op. 28*

- (29-V-1900) Teatro Español

*Romanza sin palabras “Les fileuses” n° 4 op. 67*

- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero
- (27-II-1891) Embajada francesa en Madrid

*Romanza sin palabras* [sin determinar]:

- (12-V-1884) Teatro de la Comedia
- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero

*Scherzo* [sin determinar]

- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona
- (28-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero
- (22-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero

*Sonata* [sin determinar]

- (10-III-1873) Liceo Piquer

*Variaciones serias en re menor op. 54*

- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. **ESTRENO EN MADRID**
- (29-III-1895) Salón Romero

**Obras para piano y orquesta:**

*Concierto n° 2 en re menor op. 40*

- (9-1-1881) Circo de Invierno de París, orquesta de los *Concerts populaires* dirigida por J. Padeloup
- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona, orquesta dirigida por J. Goula
- (30-III-1894) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón

*Serenata y allegro giocoso en si menor op. 43 para piano y orquesta*

- (13-IV-1872) Conservatorio de Madrid, orquesta dirigida por E. Compta

**Obras de música de cámara:**

**DÚOS**

*Sonata para piano y violoncello n° 2 en re mayor op. 58*

- (18-XI-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki
- (7-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki
- (9-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con A. Rubio

**TRÍOS**

*Trío para piano, violín y violoncello n° 2 en do menor op. 66*

- (11-VI-1884) Sesión privada en el domicilio de Víctor Mirecki, con Bretón (violín) y Mirecki (violoncello)
- (14-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)
- (22-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)

**CUARTETOS**

*Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello n° 2 en fa menor op. 2*

- (7-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)
- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)
- (25-XI-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)

**MENDELSSOHN/SAINT-SAËNS**

**Obras para piano solo:**

*Scherzo del Sueño de una noche de verano, transcripción para piano de Saint-Saëns*

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

**MOZART, W.**

**Obras para piano solo:**

*Fantasia en do menor KV 475*

- (29-III-1895) Salón Romero

*Rondó para piano en la menor KV 511*

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (23-II-1894) Salón Romero
- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia

**Obras para piano a cuatro manos:**

*Sonata en do mayor para piano a cuatro manos KV 521*

- (7-VI-1891) Ateneo, con Srta. Torregrosa

**Obras de música de cámara:**

DÚOS

*Sonata para clave y violín en do mayor KV 6*

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Sonata para clave y violín en re mayor KV 7*

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Sonata para piano y violín en si bemol mayor K 454*

- (12-III-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero con J. Monasterio

*Sonata para piano y violín en la mayor K 526*

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio

CUARTETOS

*Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello en sol menor K 478*

- (27-I-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero con Pérez (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)

**PADEREWSKI, I.**

**Obras para piano solo:**

*Menuet à l'Antique en sol mayor op. 14, n° 1*

- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

**QUESADA, A.**

### **Obras para piano solo:**

*Mazurca op. 18*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia

### **RAFF, J.**

#### **Obras para piano solo:**

*Estudio "La Fileuse" op. 53 n° 2*

- (27-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar
- (28-XII-1896) Salón Romero

*Valse-impromptu à la Tyrolienne op. 29*

- (30-V-1882) Teatro Principal de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao

#### **Obras de música de cámara:**

##### **DÚOS**

*Sonata para piano y violín n° 2 en la mayor op. 78*

- (4-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense, con E. F. Arbós.
- (22-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós. **ESTRENO EN MADRID**
- (27-I-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós

*Sonata para piano y violoncello en re op. 183*

- (11-VI-1884) Sesión privada en el domicilio de Víctor Mirecki, con Mirecki (violoncello)
- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki

### **RAMEAU, J. P.**

#### **Obras para piano solo:**

*Gavotte variée, suite de piezas de clavecín en la menor n° 7*

- (22-III-1895) Salón Romero

*Le rappel des oiseaux, suite de piezas de clavecín en mi menor n° 5*

- (29-III-1895) Salón Romero

## **RITTER, T.**

### **Obras para piano solo:**

*Habanera, sérénade créole pour le piano*

- (13-IV-1890) Teatro del Príncipe Alfonso

*La Zamacueca (Souvenir de Valparaíso)*

- (15-IV-1895) Salón Romero
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz
- (17-IV-1897) Sala Piazza de Sevilla
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

*Le chant du braconnier op. 26*

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia

*Les courriers, caprice*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia

## **ROSSINI, G.**

### **Obras de música de cámara:**

*Mira la blanca luna*, (arreglo para violín y violonchelo, con acompañamiento de piano y órgano expresivo)

- (17-IV-1871) Conservatorio de Madrid

## **RUBINSTEIN, A.**

### **Obras para piano solo:**

*Barcarola en fa menor op. 30*

- (7-VI-1891) Ateneo de Madrid
- (29-III-1895) Salón Romero
- (1-VI-1896) Palacio de Cristal del Retiro
- (8-VII-1896) Asociación de la Prensa

*Barcarola* [sin determinar]

- (12-VIII-1891) Nuevo Teatro de Bilbao
- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.

#### **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz
- (1-IX-1896) Ayuntamiento de Bilbao
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla
- (29-V-1900) Teatro Español

*Capricho n° 3 en mi bemol mayor op. 21*

- (27-V-1882) Teatro Liceo de Barcelona
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao

*Estudio [sin determinar]*

- (12-V-1884) Teatro de la Comedia
- (15-VIII-1886) Sociedad El Sitio de Bilbao
- (22-VIII-1886) Teatro Gayarre de Bilbao

*Melodía op. 3*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia
- (25-IV-1890) Teatro de la Comedia

*Vals capricho en mi bemol mayor*

- (8-VII-1896) Asociación de la Prensa de Madrid
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar de San Sebastián
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz
- (21-V-1900) Teatro Español
- (29-V-1900) Teatro Español

*Vals [sin determinar]*

- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián
- (17-IV-1897) Sala Piazza de Sevilla
- (20-IV-1897) Teatro San Fernando de Sevilla

**Obras para piano y orquesta:**

*Concierto para piano y orquesta n° 4 en re menor op. 70*

- (26-IV-1881) Sala Érard de París, orquesta dirigida por J. Padeloup
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia, orquesta dirigida por R. Chapí
- (13-IV-1890) Teatro del Príncipe Alfonso, orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por T. Bretón

**Obras de música de cámara:**

DÚOS

*Sonata en sol mayor op. 13 para piano y violín*

- (24-XI-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) **ESTRENO EN MADRID**

*Sonata en la menor op. 19 n° 2 para piano y violín*

- (3-XII-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio

- (16-XII-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio
- (21-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio

*Sonata en fa menor op. 49 para piano y viola*

- (2-XII-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con T. Lestán. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Sonata n° 1 en re mayor op. 18 para piano y violonchelo*

- (10-V-1879) Sala Pleyel de París, con Loeb
- (VI-1880) Domicilio particular de Tragó, con A. Rubio
- (26-II-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (17-XII-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki
- (27-I-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki
- (6-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto, con A. Rubio.

*Sonata n° 2 en sol mayor op. 39 para piano y violoncello*

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Sonata para violoncello y piano [sin determinar]*

- (11-VI-1884) Sesión privada en el domicilio de Víctor Mirecki. Tragó (piano), Mirecki (violoncello)

## TRÍOS

*Trío en si bemol mayor op. 52 para piano, violín y violoncello*

- (4-V-1880) Sala Pleyel de París, con Rémi (violín) y Mariotti (violoncello)

## SAINT-SAËNS, C.

### Obras para dos pianos:

*Variations sur un thème de Beethoven op. 35, para dos pianos*

- (10-V-1879) Sala Pleyel de París, con Rabeau.

### Obras para piano y orquesta:

*Concierto n° 2 en sol menor op. 22*



- (27-V-1878) Teatro de la Comedia, orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por R. Chapí
- (22-III-1895) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón
- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián, orquesta dirigida por Goñi
- (25-VIII-1896) Gran Casino de Biarritz, orquesta dirigida por Steck
- (1-IX-1896) Ayuntamiento de Bilbao, [orquesta sin determinar]
- (21-V-1900) Teatro Español, orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por T. Bretón

### Obras de música de cámara:

#### DÚOS

*Introduction et Rondo capriccioso en la menor op. 28 para violín con acompañamiento de piano*

- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao, con Fernández Arbós

*Sonata para piano y violoncello n.º 1 en do menor op. 32*

- (20-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero, con V. Mirecki. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (8-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero, con V. Mirecki
- (29-IV-1896) Cuarto concierto con el cuarteto Crickboom. Salón Romero, con H. Guillet

#### TRÍOS

*Trío para piano, violín y violoncello n.º 1 en fa mayor op. 18*

- (9-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**
- (18-XI-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

#### CUARTETOS

*Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello en si bemol mayor op. 41*

- (30-XI-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero con J. Monasterio (violín), T. Lestán (violoncello) y V. Mirecki (violoncello). **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (4-I-1889) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero con J. Monasterio (violín), T. Lestán (violoncello) y V. Mirecki (violoncello)

### SANCHEZ ALLÚ, M.

#### Obras de música de cámara:

*Sonata para piano y violín en re*

- (11-I-1889) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio

**SARASATE, P.**

**Obras para piano solo:**

*Variaciones para piano sobre el tema vasco “Iru damatxo”*, arreglo para piano del *Capricho vasco ob. 24 para violín*.

- (26-IV-1881) Sala Érard de París
- (22-V-1881) Teatro Real de Madrid

**SCARLATTI, D.**

**Obras para teclado:**

*Burlesca*

- (6-IV-1895) Salón Romero
- (13-V-1896) Salón Romero

*Giga*

- (6-IV-1895) Salón Romero
- (13-V-1896) Salón Romero

**SCHUBERT, F.**

**Obras para piano solo:**

*Fantasia en do mayor op. 15 (D. 760) “Wanderer-fantasia”*, arreglada para piano de Liszt (*S 565 a*)

- (4-V-1880) Sala Pleyel de París
- (VI -1880) Domicilio particular de Tragó
- (15-VIII-1886) Sociedad El Sitio de Bilbao
- (21-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (21-V-1900) Teatro Español

*Minuetto (tercer tiempo) de la Sonata n° 20 en sol mayor op. 78 D 894 “Fantasia”*

- (9-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

**Obras para piano y orquesta:**

*Fantasia en do mayor op. 15 (D. 760) “Wanderer-fantasia”*, arreglada para piano y orquesta por Liszt (*S. 366*)

- (26-IV-1881) Sala Érard de París, orquesta dirigida por J. Padeloup
- (12-V-1884) Teatro de la Comedia, orquesta dirigida por R. Chapí
- (30-III-1894) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón

### Obras de música de cámara:

#### DÚOS

*Rondó brillante en si menor para piano y violín op. 70 (D. 895)*

- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao, con Fernández Arbós

#### TRÍOS

*Trío para piano, violín y violoncello en si bemol mayor op. 99, D. 898*

- (5-XI-1886) Sesión privada en casa del Conde de Morphy. José Tragó (piano), Nicolás Tragó (violín), Polo de Tejada (violoncello)
- (10-XII-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (7-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)
- (18-I-1889) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)
- (4-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (17-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Ateneo de Madrid, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (5-IV-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E.F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (8-V-1889) Concierto en el Palacio Real de Madrid, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (18-V-1889) Concierto en la Embajada de Francia, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (16-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera, Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (6-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)
- (15-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello)

#### QUINTETOS

*Quinteto para piano, violín, viola, violoncello, y contrabajo en la mayor op. 114 “La trucha” D. 667*

- (11-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola), V. Mirecki (violoncello) y Torres (contrabajo)
- (16-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola), V. Mirecki (violoncello) y Torres (contrabajo)

**SCHUMANN, R.**

**Obras para piano solo:**

*Albumblätter n° 6 “Berceuse” en sol mayor op. 124*

- (28-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.
- (2-III-1894) Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero
- (4-II-1895) Casino Militar de Madrid

*Arabesca en do mayor op. 18*

- (2-III-1894) Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero

*Bunte Blätter n° 9 “Novelette” en si menor op. 99*

- (2-III-1894) Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero

*Carnaval op. 9 “Scènes mignonnes sur quatre notes”*

- (28-XII-1888). Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (8-II-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón del Orfeón Portuense. Oporto

*Carnaval de Viena op. 26*

- (15-IV-1895) Salón Romero

*Escenas del bosque n° 7 “El pájaro profeta”, op. 82*

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (2-III-1894) Salón Romero
- (9-IV-1894) Salón Romero
- (10-VIII-1896) Gran Casino de San Sebastián

- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar de San Sebastián

*Escenas infantiles n° 10 “Casi demasiado serio”, op. 15*

- (2-III-1894) Salón Romero

*Estudios sinfónicos op. 13*

- (6-IV-1908) Teatro de la Comedia

*Estudio [sin determinar]*

- (22-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero

*Novellette op. 21 [sin especificar]*

- (9-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.

**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Phantasiestücke n° 2 “Elevation” en fa menor op. 12*

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero

**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Phantasiestücke n° 3 “Pourquoi?” en re bemol mayor op. 12*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia

*Romanza n° 2 en fa sostenido mayor op. 28*

- (2-III-1894) Salón Romero

*Sonata n° 1 en fa sostenido menor op. 11*

- (24-IV-1896) Segundo concierto con el cuarteto Cricboom, Salón Romero
- (13-V-1896) Salón Romero
- (8-VII-1896) Asociación de la Prensa de Madrid
- (22-VIII-1896) Palacio Real de Miramar de San Sebastián
- (17-IV-1897) Sala Piazza de Sevilla

*Sonata n° 2 en sol menor op. 22*

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia
- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.

**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

*Sonata n° 3 en fa menor op. 14 “Concierto sin orquesta”*

- (29-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.

**ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

- (2-III-1894) Salón Romero

*Sonata [sin determinar]*

- (1-IX-1896) Ayuntamiento de Bilbao

*Tocata en do mayor op. 7*

- (2-III-1894) Salón Romero

## Obras para piano y orquesta:

### *Concierto para piano y orquesta en la menor op. 54*

- (2-III-1894) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón
- (29-III-1895) Salón Romero, orquesta dirigida por T. Bretón

## Obras de música de cámara:

### DÚOS

#### *Escenas infantiles nº 7 “Ensueño”, op. 15, arreglada para violoncello con acompañamiento de piano*

- (27-II-1891) Embajada francesa en Madrid

#### *Sonata para piano y violín nº 1 en la menor op. 105*

- (27-IV-1896) Tercer concierto con el cuarteto crickboom. Salón Romero, con Crickboom (violín)

#### *Sonata para piano y violín nº 2 en re menor op. 121*

- (6-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (11-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio

### TRÍOS

#### *Trío en re menor op. 63, para piano, violín y violoncello*

- (5-XI-1886) Sesión privada en casa del Conde de Morphy. José Tragó (piano), Nicolás Tragó (violín), Polo de Tejada (violoncello)
- (16-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). **ESTRENO EN MADRID**

### CUARTETOS

#### *Cuarteto en mi bemol mayor op. 47 para piano y cuerdas*

- (13-IV-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín), R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)

### QUINTETOS

#### *Quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello en mi bemol mayor op. 44*

- (10-XI-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) Agudo (violín 2º), R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)
- (15-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) Agudo (violín 2º), R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)

- (29-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) Agudo (violín 2º), R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)
- (4-XI-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero con Monasterio (violín), Pérez (violín 2º), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello)
- (29-IV-1896) Cuarto concierto con el cuarteto Crickboom, con M. Crickboom (violín), L. Angenot (violín 2º), P. Miry (viola) y H. Guillet (violoncello)

## **STRAUSS. J. /TAUSIG. C.**

### **Obras para piano solo:**

*“Man lebt nur einmal”*, *Valse caprice nº 2 en do mayor* de J. Strauss, arreglado por Tausig

- (10-V-1879) Sala Pleyel de París
- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia.

## **SVENDSEN**

### **Obras de música de cámara:**

Romanza para violín con acompañamiento de piano en *re* op. 26

- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**

## **THALBERG, S.**

### **Obras para piano solo:**

*Introduction et Variations sur la Barcarolle de l’Opéra L’Elisire d’amore de Donizetti* op. 66

- (6-II-1874) Conservatorio de Madrid

## **THALBERG. S. / BERIOT. Ch.**

### **Obras de música de cámara:**

*Grand duo concertant pour piano et violon sur des motifs de l’opéra Les Huguenots* op. 43

- (22-III-1878) Teatro de la Comedia, con Rafael Díaz Albertini
- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao, con Fernández Arbós

## **TRAGÓ, J.**

**Obras para piano solo:**

Zortzico para piano en *fa menor*

- (13-IV-1890) Teatro del Príncipe Alfonso

**VERROUTS, S.****Obras de música de cámara:**

Trío para piano, flauta y violonchelo

- (6-II-1874) Conservatorio de Madrid, con F. González (flauta) y V. Mirecki (violoncello)

**VIEUXTEMPS****Obras de música de cámara:**

*Fantaisie-caprice* op. 11 para violín con acompañamiento de piano

- (10-VI-1882) Teatro de la Villa de Bilbao, con Fernández Arbós

**VIEUXTEMPS/WOLF****Obras de música de cámara:**

Dúo *brillante sobre motivos de Las Bodas de Figaro* para violín y piano

- (22-III-1878) Teatro de la Comedia, con Rafael Díaz Albertini

**WAGNER, R. /TAUSIG, C.****Obras para piano solo:**

*Siegmunds Liebesgesang aus der Walkürr* (*Canto de amor de Siegmund, de La Walkiria*), arreglado por C. Tausig

- (29-III-1895) Salón Romero

**WEBER, C. M.****Obras para piano solo:**

*Konzertstück en fa menor* op. 79

- (17-IV-1871) Conservatorio de Madrid
- (13-I-1878) Teatro de la Comedia

Sonata nº 2 en *la bemol mayor* op. 39

- (30-III-1894) Salón Romero
- (6-IV-1895) Salón Romero



**Obras de música de cámara:**

Dúo concertante para piano y violín en *mi bemol* op. 47. [obra original Gran dúo concertante para clarinete y piano en *mi bemol mayor* op. 48 J. 204]

- (2-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio. **ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS**
- (4-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio

**WIENIAWSKI****Obras de música de cámara:**

Polonesa en *la mayor* para violín con acompañamiento de piano

- (25-IV- 1890) Teatro de la Comedia, con Fernández Arbós

**ZABALA, A.****Obras para piano solo:**

*El canto del cristiano*, nocturno para piano op. 8

- (10-III-1873) Liceo Piquer, Madrid

## 4.2. Obras estrenadas por José Tragó

### ALBÉNIZ, I.

#### Obras para piano solo:

*Evocación*, de *Iberia*, *cuaderno I*, n° 1

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia. ESTRENO EN MADRID

*Almería*, de *Iberia*, *cuaderno II*, n° 2

- (18-IV-1908) Teatro de la Comedia. ESTRENO EN MADRID

### BEETHOVEN

#### Obras para piano solo:

Sonata n° 32 en *do menor* op. 111

- (18-XI-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. ESTRENO EN MADRID
- (27-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

#### Obras para piano y orquesta:

Concierto para piano y orquesta n° 3 en *do menor* op. 37

- (31-III-1878) Teatro del Príncipe Alfonso, orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por M. Vázquez. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

Concierto para piano y orquesta n° 5 en *mi bemol mayor* op. 73 “Emperador”

- (13 abril 1872) Salón del Conservatorio, orquesta dirigida por E. Compta. ESTRENO EN MADRID

#### Obras de música de cámara:

Sonata para violoncello y piano n° 3 en *la mayor* op. 69

- (29-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID

Trío para piano, violín y violoncello n° 6 en *mi bemol mayor* op. 70 n° 2

- (25-XI-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID

Trío para piano, violín y violoncello n° 7 en *si bemol mayor* op. 97 “Archiduque”

- (29-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID
- (8-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio (violín) y Mirecki (violoncello). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## **BRAHMS**

### **Obras de música de cámara:**

Trío para piano, violín y violoncello nº 3 en *do menor* op. 101

- (13-XI-1891). Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio (violín) y Mirecki (violoncello). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Trío para piano, violín y trompa, en *mi bemol mayor* op. 40 [Tocado en una versión para piano, violín y violoncello].

- (17-XI-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 1 en *sol menor* op. 25

- (28-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero con J. Monasterio (violín), T. Lestán (viola) y V. Mirecki (violoncello). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 2 en *la mayor* op. 26

- (2-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. Con E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello) y R. Gálvez (viola). ESTRENO EN MADRID

Quinteto para piano y cuerdas en *fa menor* op. 34

- (5-IV-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín), P. Urrutia (violín 2º), R. Gálvez (viola), y A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID

## **BRETÓN, T.**

### **Obras de música de cámara:**

Trío para piano, violín y violoncello en *mi*

- (20-VI-1888) Sesión privada en el Palacio Real de Madrid, con J. Monasterio (violín) y Sarmiento (violoncello). ESTRENO
- (11-I-1889) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). ESTRENO PÚBLICO

## **CHOPIN**

### **Obras para piano solo:**

Nocturno en *fa sostenido* [sin determinar]

- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Polonesa en *la bemol mayor* op. 53

- (10-II-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Sonata en *si bemol menor* op. 35

- (27-I-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, Salón Romero. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## **GRIEG**

### **Obras de música de cámara:**

Sonata para piano y violín nº 2 en sol mayor op. 13

- (22-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## **LISZT**

### **Obras para piano y orquesta:**

Fantasia húngara para piano y orquesta S. 123

- (27-V-1878) Teatro de la Comedia, orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por R. Chapí. ESTRENO EN MADRID

## **MENDELSSOHN**

### **Obras para piano solo:**

Variaciones serias en *re menor* op. 54

- (1-XII-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero. ESTRENO EN MADRID

## **MOZART**

### **Obras para piano solo:**

Rondó para piano en *la menor* KV 511

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

### **Obras de música de cámara:**

Sonata para clave y violín en *do mayor* KV 6

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Sonata para clave y violín en *re mayor* KV 7

- (4-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## **RAFF**

### **Obras para piano solo:**

Estudio “La Fileuse” op. 53 nº 2

- (27-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

### **Obras de música de cámara:**

Sonata para piano y violín nº 2 en *la mayor* op. 78

- (22-III-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós. ESTRENO EN MADRID

## **RUBINSTEIN**

### **Obras para piano solo:**

Barcarola [sin determinar]

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

### **Obras de música de cámara:**

#### **DÚOS**

Sonata en *sol mayor* op. 13 para piano y violín

- (24-XI-1890) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) ESTRENO EN MADRID

Sonata en *fa menor* op. 49 para piano y viola

- (2-XII-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con T. Lestán. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Sonata nº 1 en *re mayor* op. 18 para piano y violonchelo

- (26-II-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Sonata nº 2 en *sol mayor* op. 39 para piano y violoncello

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con V. Mirecki. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## **SAINT-SAËNS, C.**

### **Obras de música de cámara:**

#### **DÚOS**

Sonata para piano y violoncello nº 1 en *do menor* op. 32

- (20-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero, con V. Mirecki. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## TRÍOS

Trío para piano, violín y violoncello n° 1 en *fa mayor* op. 18

- (9-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID
- (18-XI-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## CUARTETOS

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello en *si bemol mayor* op. 41

- (30-XI-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero con J. Monasterio (violín), T. Lestán (violoncello) y V. Mirecki (violoncello). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## SCHUBERT, F.

### Obras para piano solo:

Fantasia en *do mayor* op. 15 (D. 760) “Wanderer-fantasia”, arreglada para piano de Liszt (S 565 a)

- (21-I-1887) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Minuetto (tercer tiempo) de la *Sonata n° 20 en sol mayor op. 78 D 894 “Fantasia”*

- (9-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

### Obras de música de cámara:

## TRÍOS

Trío para piano, violín y violoncello en *si bemol mayor* op. 99, D. 898

- (10-XII-1886) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con J. Monasterio (violín) y V. Mirecki (violoncello). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

## SCHUMANN, R.

### Obras para piano solo:

*Albumblätter* n° 6 “Berceuse” en *sol mayor* op. 124

- (28-XII-1888) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Carnaval op. 9 “Scènes mignonnes sur quatre notes”

- (28-XII-1888). Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

*Escenas del bosque* nº 7 “El pájaro profeta”, op. 82

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

*Novellette* op. 21 [sin especificar]

- (9-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

*Phantasiestücke* nº 2 “Elevation” en *fa menor* op. 12

- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Sonata nº 2 en *sol menor* op. 22

- (13-I-1878) Teatro de la Comedia
- (18-XII-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

Sonata nº 3 en *fa menor* op. 14 “Concierto sin orquesta”

- (29-XII-1893) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero.  
ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

### **Obras de música de cámara:**

#### **DÚOS**

Sonata para piano y violín nº 2 en *re menor* op. 121

- (6-XI-1891) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio. ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

#### **TRÍOS**

Trío en *re menor* op. 63, para piano, violín y violoncello,

- (16-XII-1889) Sesión de la Sociedad de Música Clásica di Camera. Salón Romero, con E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello). ESTRENO EN MADRID

### **WEBER**

#### **Obras de música de cámara:**

Dúo concertante para piano y violín en *mi bemol* op. 47. [Obra original: Gran dúo concertante para clarinete y piano en *mi bemol mayor* op. 48 J. 204]

- (2-XII-1892) Sesión de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Salón Romero, con Monasterio (violín). ESTRENO EN LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

#### **4.3. Relación de las obras interpretadas por Tragó con la *Sociedad de Cuartetos*.**

### **BEETHOVEN**

#### **Piano solo:**

Sonata nº 14 en *do sostenido menor* op. 27 “Claro de luna”

- (5-II-1886)

Sonata nº 23 en *fa menor* op. 57 “Appassionata”

- (31-XII-1886)
- (14-XII-1888)
- (9-XII-1892)

Sonata nº 32 en *do menor* op. 111

- (27-XI-1891)

#### **Obras de música de cámara:**

### **DÚOS**

Sonata para piano y violín nº 7 en *do menor* op. 30 nº 2

- (4-XI-1892), Tragó y Monasterio

Sonata para piano y violín nº 9 en *la mayor* op. 47 “Kreutzer”

- (14-I-1887), Tragó y Monasterio

### **TRÍOS**

Trío para piano, violín y violoncello nº 5 en *re mayor* op. 70 nº 1 “Geister-Trio”

- (23-XI-1888) Tragó, Monasterio y Mirecki

Trío para piano, violín y violoncello nº 7 en *si bemol mayor* op. 97 “Archiduque”

- (8-XII-1893) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (5-I-1894) Tragó, Monasterio y Mirecki

### **CUARTETOS**

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 4 en *mi bemol* op. 16 *bis*, (arreglo del

Quinteto para piano y vientos op. 16)

- (5-III-1886) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki
- (16-XII-1887) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki
- (21-XII-1888) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki



## **BRAHMS**

### **Obras de música de cámara:**

#### TRÍOS

Trío para piano, violín y violoncello nº 3 en *do menor* op. 101

- (13-XI-1891) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (20-XI-1891) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (2-XII-1892) Tragó, Monasterio y Mirecki

#### CUARTETOS

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 1 en *sol menor* op. 25

- (28-I-1887) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki
- (18-XI-1887) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki

## **BRETÓN**

### **Obras de música de cámara:**

Trío para piano, violín y violoncello en *mi*

- (11-I-1889) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (16-XII-1892) Tragó, Monasterio y Mirecki

## **CHOPIN**

### **Obras para piano solo:**

Nocturno para piano en *fa sostenido* [sin determinar]

- (10-II-1887)

Nocturno [sin determinar]

- (27-XI-1891)

Polonesa para piano en *la bemol mayor* op. 53

- (10-II-1887)

Sonata para piano en *si bemol menor* op. 35

- (27-I-1888)

## **GODARD**

### **Obras de música de cámara:**

Sonata para piano y violoncello en *re menor* op. 104

- (25-XI-1892) Tragó y Mirecki

## **GRIEG**

### **Obras de música de cámara:**

Sonata para piano y violín nº 2 en *sol mayor* op. 13

- (22-XII-1893) Tragó y Monasterio

## **MENDELSSOHN**

### **Obras de música de cámara:**

#### DÚOS

Sonata para piano y violoncello nº 2 en *re mayor* op. 58

- (18-XI-1887) Tragó y Mirecki
- (7-XII-1888) Tragó y Mirecki

#### TRÍOS

Trío para piano, violín y violoncello nº 2 en *do menor* op. 66

- (14-I-1887) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (22-XII-1893) Tragó, Monasterio y Mirecki

#### CUARTETOS

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 2 en *fa menor* op. 2

- (7-I-1887) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki
- (10-II-1887) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki
- (25-XI-1892) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki

## **MOZART**

### **Obras para piano solo:**

Rondó para piano en *la menor* KV 511

- (4-XII-1891)

### **Obras de música de cámara:**

#### DÚOS

Sonata para clave y violín en *do mayor* KV 6

- (4-XII-1891) Tragó y Monasterio

Sonata para clave y violín en *re mayor* KV 7

- (4-XII-1891) Tragó y Monasterio

Sonata para piano y violín en *si bemol mayor* K 454

- (12-III-1886) Tragó y Monasterio

Sonata para piano y violín en *la mayor* K 526

- (4-XII-1891) Tragó y Monasterio

## CUARTETOS

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello en *sol menor* K. 478

- (27-I-1888) Tragó, Pérez, Lestán y Mirecki

## RAFF

### Obras para piano solo:

Estudio “La Fileuse” op. 53 nº 2

- (27-XI-1891)

### Obras de música de cámara:

Sonata para piano y violoncello en *re* op. 183

- (10-II-1887) Tragó y Mirecki

## RUBINSTEIN

### Obras para piano solo:

Barcarola [sin determinar]

- (18-XII-1891)

### Obras de música de cámara:

## DÚOS

Sonata para piano y violín en *la menor* op. 19 nº 2

- (3-XII-1886) Tragó y Monasterio
- (16-XII-1887) Tragó y Monasterio
- (21-XII-1888) Tragó y Monasterio

Sonata para piano y viola en *fa menor* op. 49

- (2-XII-1887) Tragó y Lestán

Sonata para piano y violoncello nº 1 en *re mayor* op. 18

- (26-II-1886) Tragó y Mirecki
- (17-XII-1886) Tragó y Mirecki
- (27-I-1888) Tragó y Mirecki

Sonata para piano y violoncello nº 2 en *sol mayor* op. 39

- (18-XII-1891) Tragó y Mirecki

## SAINT-SAËNS

### Obras de música de cámara:

## DÚOS

Sonata para piano y violoncello n° 1 en *do menor* op. 32

- (20-XI-1891) Tragó y Mirecki
- (8-XII-1893) Tragó y Mirecki

### TRÍOS

Trío para piano, violín y violoncello n° 1 en *fa mayor* op. 18

- (18-XI-1892) Tragó, Monasterio y Mirecki

### CUARTETOS

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello en *si bemol mayor* op. 41

- (30-XI-1888) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki
- (4-I-1889) Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki

## SÁNCHEZ ALLÚ

### Obras de música de cámara:

Sonata para piano y violín en *re*

- (11-I-1889) Tragó y Monasterio

## SCHUBERT

### Obras para piano solo:

Fantasia en *do mayor* op. 15 (D. 760) “Wanderer-fantasia”

- (21-I-1887)

*Minuetto*, tercer tiempo de la *Sonata en sol mayor* op. 78 (D. 894) “Fantasia”

- (9-XII-1892)

### Obras de música de cámara:

### TRÍOS

Trío para piano, violín y violoncello en *si bemol mayor* op. 99, D. 898

- (10-XII-1886) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (7-I-1887) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (18-I-1889) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (6-XI-1891) Tragó, Monasterio y Mirecki
- (15-XII-1893) Tragó, Monasterio y Mirecki

### QUINTETOS

Quinteto para piano, violín, viola, violoncello, y contrabajo en *la mayor* op. 114 “La trucha” D. 667

- (11-XII-1891) Tragó, Monasterio, Lestán, Mirecki y Torres
- (16-XII-1892) Tragó, Monasterio, Lestán, Mirecki y Torres

## SCHUMANN

### Obras para piano solo:

*Albumblätter* nº 6 “Berceuse” en *sol mayor* op. 124

- (28-XII-1888)
- (18-XII-1891)

Carnaval op. 9 “Scènes mignonnes sur quatre notes”

- (28-XII-1888)

L'Oiseau Prophète. Piezas románticas. [Waldszenen (Escenas del bosque) op. 82 nº 7]

- (18-XII-1891)

Elevation, para piano. Piezas románticas. [Phantasiestücke op. 12 nº 2]

- (18-XII-1891)

Novellette op. 21 [sin especificar]

- (9-XII-1892)

Sonata para piano nº 2 en *sol menor* op. 22

- (18-XII-1891)

Sonata para piano nº 3 en *fa menor* op. 14 “Concierto sin orquesta”

- (29-XII-1893)

### Obras de música de cámara:

#### DÚOS

Sonata para piano y violín nº 2 en *re menor* op. 121

- (6-XI-1891) Tragó y Monasterio
- (11-XII-1891) Tragó y Monasterio

#### QUINTETOS

Quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello en *mi bemol* op. 44

- (4-XI-1892) Tragó, Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki

## SVENDSEN

### Obras de música de cámara:

Romanza para violín con acompañamiento de piano en *re* op. 26

- (10-II-1887) Tragó y Monasterio

## WEBER

### Obras de música de cámara:

Dúo concertante para piano y violín en *mi bemol* op. 47 [Obra original: Gran dúo concertante para clarinete y piano en *mi bemol mayor* op. 48 J. 204]

- (2-XII-1892) Tragó y Monasterio
- (4-XII-1893) Tragó y Monasterio

#### **4.4. Relación de las obras interpretadas por Tragó en la *Sociedad de Música Clásica Di Camera***

### **BEETHOVEN**

#### **Obras para piano solo:**

Sonata nº 14 en *do sostenido menor* op. 27 nº 2 “Claro de luna”

- (22-III-1889)

Sonata nº 23 en *fa menor* op. 57 “Appassionata”

- (22-XII-1890)

Sonata nº 32 en *do menor* op. 111

- (18-XI-1889)

#### **Obras de música de cámara:**

Sonata nº 3 en *la mayor* op. 69 para violoncello y piano:

- (29-III-1889) Tragó y A. Rubio
- (15-XII-1890) Tragó y A. Rubio

Trío para piano, violín y violoncello nº 6 en *mi bemol mayor* op. 70 nº 2

- (25-XI-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (10-XI-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

Trío para piano, violín y violoncello nº 7 en *si bemol mayor* op. 97 “Archiduque”

- (29-III-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (13-IV-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (27-I-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (1-XII-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

### **BRAHMS**

Trío para piano, violín y trompa, en *mi bemol mayor* op. 40 [Tocado en una versión para piano, violín y violoncello]

- (17-XI-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)
- (15-XII-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 1 en *sol menor* op. 25

- (6-II-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello), R. Gálvez (viola)
- (17-III-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello), R. Gálvez (viola)
- (22-III-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello), R. Gálvez (viola)
- (22-XII-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello), R. Gálvez (viola)

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello nº 2 en *la mayor* op. 26

- (2-XII-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello), R. Gálvez (viola)

Quinteto en *fa menor* op. 34 para piano y cuerdas

- (8-II-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), B. V. Moreira de Sá (violín 2º), R. Gálvez (viola), A. Rubio (violoncello)
- (5-IV-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), P. Urrutia (violín 2º), R. Gálvez (viola), A. Rubio (violoncello)

## CHOPIN

### Obras para piano solo:

Balada nº 1 en *sol menor* op. 23:

- (2-XII-1889)

Berceuse en *re bemol mayor* op. 57:

- (8-V-1889)
- (2-XII-1889)

Estudio [sin determinar]

- (6-II-1889)

Nocturno en *re bemol mayor* op. 27 nº 2

- (29-XII-1890)

Nocturno en *fa sostenido* [sin determinar]

- (6-II-1889)

Nocturno [sin determinar]

- (18-V-1889)

Polonesa en *mi bemol mayor* op. 26, nº 2

- (29-XII-1890)

Polonesa [sin determinar]

- (4-II-1889)
- (6-II-1889)

## FERNÁNDEZ ARBÓS

*Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano* op. 1

- (6-II-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

- (29-XII-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín) y A. Rubio (violoncello)

## **GOTTSCHALK**

### **Obras para piano solo:**

*Pasquinade Caprice en re bemol mayor op. 59*

- (17-III-1889)
- (18-V-1889)

*Tarantela en re menor op. 67*

- (8-II-1889)

## **KETTEN**

### **Obras para piano solo:**

*Sérénade espagnole op. 60*

- (4-II-1889)
- (17-III-1889)
- (29-XII-1890)

## **LISZT**

### **Obras para piano solo:**

Estudios según Paganini nº 3 “La Campanella”

- (6-II-1889)

Estudio de concierto nº 1 “Murmillos del bosque” S. 145

- (29-XII-1890)

Rapsodia húngara nº 2 en *do sostenido menor*

- (17-III-1889)

Rapsodia húngara nº 11 en *la menor*

- (1-XII-1890)
- (29-XII-1890)

Rapsodia húngara [sin determinar]

- 8-V-1889

## **MATHIAS**

### **Obras para piano solo:**

Estudio [sin determinar]

- (4-II-1889)



## **MENDELSSOHN**

### **Obras para piano solo:**

Romanza sin palabras “Les fileuses” nº 4 op. 67

- (1-XII-1890)

Scherzo [sin determinar]

- (22-III-1889)

*Variaciones Serias* op. 54

- (1-XII-1890)

### **Obras de música de cámara:**

Sonata para piano y violoncello nº 2 en *re mayor* op. 58

- 9-XII-1889 Tragó y A. Rubio (violoncello)

## **RAFF**

Sonata para piano y violín nº 2 en *la mayor* op. 78

- (4-II-1889) Tragó y E. F. Arbós
- (22-III-1889) Tragó y E. F. Arbós
- (27-I-1890) Tragó y E. F. Arbós

## **RUBINSTEIN**

Sonata en *sol mayor* op. 13 para piano y violín:

- 24-XI-1890 Tragó y E. F. Arbós

Sonata nº 1 en *re mayor* op. 18 para piano y violoncello:

- 6-II-1889 Tragó y A. Rubio

## **SAINT-SAËNS**

Trío para piano, violín y violoncello nº 1 en *fa mayor* op. 18

- (9-XII-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)

## **SCHUBERT**

Trío para piano, violín y violoncello nº 1 en *si bemol mayor* op. 99 D. 898

- (4-II-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)
- (17-III-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)
- (5-IV-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)
- (8-V-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)
- (18-V-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)

- (16-XII-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)

## SCHUMANN

### Obras para piano solo:

*Carnaval* op. 9 “Scènes mignonnes sur quatre notes”

- (8-II-1889)

Estudio [sin determinar]

- (22-XII-1890)

### Obras de música de cámara:

Trío en *re menor* op. 63 para piano, violín y violoncello:

- (16-XII-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), A. Rubio (violoncello)

Cuarteto en *mi bemol mayor* op. 47 para piano y cuerdas

- (13-IV-1889) Tragó, E. F. Arbós (violín), R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)

Quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello en *mi bemol mayor* op. 44

- (10-XI-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín), Agudo (violín 2º) R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)
- (15-XII-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín), Agudo (violín 2º) R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)
- (29-XII-1890) Tragó, E. F. Arbós (violín), Agudo (violín 2º) R. Gálvez (viola) y A. Rubio (violoncello)

#### 4.5. Repertorio didáctico

##### Obras interpretadas de cada autor

##### **BACH, J. S. (HANS VON BÜLOW)**

Gran Fantasía y fuga en *la menor* 22-XI-1905 Julia Parody  
arreglada por Hans von Bülow

##### **BACH, J. S. (TAUSIG)**

Tocata y fuga en *re menor* arreglada por 22-XI-1905 Francisco Fuster  
Tausig:

##### **BEETHOVEN**

Sonata nº 23 en *fa menor* op. 57 22-XI-1904 José Balsa  
“Appassionata”  
(2º y 3º movimiento):

##### **CHOPIN**

Balada nº 3 en *la bemol mayor* op. 47 22-XI-1917 Dulce María Serret  
Balada nº 4 en *fa menor* op. 52 Junio-1924 Javier Alfonso  
Berceuse en *re bemol mayor* op. 57 22-XI-1887 Alfonso Pinilla  
1-XII-1895 María Rodríguez Santamaría  
26-II-1905 Julia Parody  
Bolero en *la menor* op. 10 26-II-1905 Julia Parody  
Estudio 22-XI-1912 Enrique Aroca  
Estudio en *mi mayor*, op. 10, nº 3 2-II-1895 María Rodríguez Santamaría  
Fantasía-Improvisación en *do sostenido menor* op. 66 22-XI-1924 Javier Alfonso  
Nocturno en *fa sostenido* 22-XI-1899 María Cuellar Fuentes  
Preludio en *la bemol mayor* op. 28, nº 17 22-XI-1910 Carmen Pérez García  
Scherzo en *mi mayor* op. 54 10-III-1897 Julio Caracena Quiles  
Scherzo en *si bemol menor* op. 31 22-XI-1915 Mª Elvira Hernández Mallegar.  
Sonata en *si menor* op. 58 (Primer 22-XI-1904 Ermerinda Ferrari

tiempo)

### **GLUCK (BRAHMS)**

Gavota en *la mayor* de “Iphigénie en Aulide” adaptada para piano por Brahms 22-XI-1901 María Pardo Urdapilleta

### **GODARD**

Estudio 22-XII-1892 Julia Centeno Alonso  
Estudio 22-XII-1892 Julia Centeno Alonso  
Vals nº 2 en *si bemol mayor* op. 56 22-11-1892 Emilio Sabater y Domenech

### **GRANADOS**

Allegro de concierto 22-XI-1914 Consuelo Llardent  
Goyesca nº 5 *El Pelele* 22-XI-1921 Eloísa Carrascosa

### **GUIRAUD**

Gran Allegro de Concierto 22-XI-1903 Matilde Gómez Vela

### **LISZT**

Años de Peregrinaje. Tarantela de Venecia e Napoli. 22-XI-1890 Rosa Luna M. Laren  
22-XI-1908 M<sup>a</sup> Luisa Pastells y Peñuelas  
22-XI-1920 María del Pilar Torregrosa  
Estudio de concierto “Dans les bois”. S145-1 22-XI-1891 Laura López-Ontiveros Combé  
22-XI-1921 Eloísa Carrascosa  
Estudio de ejecución trascendental nº 4 “Mazeppa” en *re menor* Junio 1924 Gerardo Fernández  
Estudio de ejecución trascendental nº 9 “Ricordanza” 22-XI-1902 Carmen Jaúregui  
Gran polonesa 25-III-1899 María Cuellar Fuentes  
Nocturno nº 3 en *la bemol mayor* 22-XI-1920 María del Pilar Torregrosa

“Sueño de amor”		
	22-XI-1923	Mercedes Bevia
Rapsodia húngara nº 6 en <i>re bemol mayor</i>	22-XI-1902	Carmen Jaúregui
Rapsodia húngara nº 8 en <i>fa sostenido menor</i>	22-XI-1897	Consuelo Cordero Vicente
Rapsodia húngara nº 10 en <i>mi mayor</i>	22-XI-1910	Carmen Pérez García
	22-XI-1923	Mercedes Bevia
Rapsodia húngara nº 12 en <i>do sostenido menor</i>	22-XI-1899	María Cuellar Fuentes
Rapsodia húngara nº 13 en <i>la menor</i>	22-XI-1901	María Pardo Urdapilleta
	22-XI-1915	M <sup>a</sup> Elvira Hernández Mallegar.
Vals Mefisto	22-XI-1917	Dulce María Serret
	22-XI-1924	Javier Alfonso
 <b>MAYER</b>		
Estudio de concierto	13-XII-1896	Elena López Van-Baumberghen
 <b>MENDELSSOHN</b>		
Fantasia en <i>fa sostenido menor</i> op. 28. (Tercer movimiento)	2-II-1895	María Rodríguez Santamaría
 <b>MOSZKOWSKI</b>		
Vals brillante en <i>la bemol mayor</i>	4-IV-1896	Consuelo Cordero Vicente
 <b>RAFF</b>		
Fantasia polaca op. 106	28-IV-1895	Josefa Arruabarrena
 <b>RUBINSTEIN</b>		
Impromptu para piano	25-III-1899	María Cuellar Fuentes
Vals capricho en <i>mi bemol mayor</i> op.	22-XI-1891	Laura López-Ontiveros Combé

	1-XII-1895	María Rodríguez Santamaría
<b>SAINT-SAËNS</b>		
Paráfrasis sobre la <i>Mandolinata</i> de Emile Paladilhe	13-XII-1896	Elena López Van-Baumberghen
<b>SCHUBERT</b>		
Impromptu en <i>la bemol mayor</i>	4-IV-1896	Consuelo Cordero Vicente
<b>SCHUMANN</b>		
Andante y variaciones en <i>si bemol mayor</i> para dos pianos	22-XI-1889	María Luisa Vega Ritter y Canuto Berea Rodrigo
<b>STRAUSS (TAUSIG)</b>		
Vals capricho “Man lebt nur einmal”, transcrito por Tausig	22-XI-1914	Consuelo Llardent
<b>THALBERG</b>		
Estudio en <i>la menor</i>	22-XI-1892	Emilio Sabater y Domenech
<b>WEBER, C. M.</b>		
Andante y Minuetto	25-XI-1887	Catalina Arjona
Konzertstück para piano y orquesta en <i>fa menor</i> op. 79 (II. Allegro passionato)	22-XI-1887	Alfonso Pinilla
<b>ZURRÓN</b>		
Allegro de concierto	22-XI-1912	Enrique Aroca
<b>Obras más interpretadas según el número de repeticiones</b>		
Chopin	Berceuse en <i>re bemol mayor</i> op. 57	3 repeticiones
Liszt	Años de Peregrinaje. Tarantela de Venecia e Napoli.	3 repeticiones
	Estudio de concierto “Dans les bois”. S145-1	2 repeticiones
	Nocturno nº 3 en <i>la bemol mayor</i> “Sueño de amor”	2 repeticiones

	Rapsodia húngara nº 10 en <i>mi mayor</i>	2 repeticiones
	Rapsodia húngara nº 13 en <i>la menor</i>	2 repeticiones
	Vals Mefisto	2 repeticiones
Rubinstein	Vals capricho en <i>mi bemol mayor</i> op. 118	2 repeticiones

**Autores con mayor número de obras interpretadas**

Chopin: 12 obras

Liszt: 12 obras

Godard: 3 obras

Bach, J. S: 2 obras

Granados: 2 obras

Rubinstein: 2 obras

Weber, C.M: 2 obras

Beethoven: 1 obra

Gluck (Brahms): 1 obra

Guiraud: 1 obra

Mayer: 1 obra

Mendelssohn: 1 obra

Moszkowski: 1 obra

Raff: 1 obra

Saint-Saëns: 1 obra

Schubert: 1 obra

Schumann: 1 obra

Strauss (Tausig): 1 obra

Thalberg: 1 obra

Zurrón: 1 obra

## APÉNDICE V. PROGRAMAS DE CONCIERTOS

Presentamos una relación cronológica de los conciertos en los que Tragó intervino a lo largo de su trayectoria interpretativa. Posteriormente se muestran los programas de sesiones de música de cámara en las que Tragó participó, correspondientes a la Sociedad de Cuartetos de Madrid, la Sociedad de Música Clásica di Camera, y otros conciertos de este género musical. Hemos incluido el texto original de los programas de conciertos que se han localizado, con el fin de mostrar la estructura y el contenido original de los programas. En aquellos conciertos en los que no se ha podido localizar el programa original, presentamos una relación ordenada alfabéticamente de los autores y las obras que se interpretaron, de las que se ha obtenido referencia a través de la consulta de fuentes periodísticas.

### 5.1. Relación general de programas de conciertos

CONCIERTO A BENEFICIO DEL VIOLONCHELISTA CÉSAR AUGUSTO CASELLA. 29 abril 1870. Salón de la Alhambra (Madrid)		
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u> Casella, César Augusto (violoncello) Cerro, Natalia del (piano) Medina, Srta. (arpa) Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u> Ferni, Srta. (canto y violín) Giraldoni (tenor) Marín (soprano) Pérez de los Cobos, Juanita (soprano) Pecis de Tablares, Leopoldina (canto)</p>	
Programa	Bellini	<i>La Mendicante</i> , melodía Srta. Leopoldina Pecis de Tablares.
	Bellini	<i>Casta Diva</i> de la ópera <i>Norma</i> Srta. Pérez de los Cobos.
	Gottschalk	Fantasia para piano [sin determinar] José Tragó.
	Meyerbeer	Aria de <i>Roberto el Diablo</i> Srta. Marín
	Rossini	<i>Mira la blanca luna</i> arreglada para violín y violoncello, Srta. Ferni (violín) y Casella (violoncelo)
	Verdi	<i>Dúo</i> de <i>La Traviatta</i> Srta. Pérez de los Cobos y Giraldoni.
	Verdi	Romanza de <i>Un Ballo in Maschera</i> Srta. Medina, Giraldoni y Casella.
	Thalberg	Fantasia sobre <i>La Mutta di Portici</i> Srta. Natalia del Cerro
		<i>Canto di Romeo</i> Casella.



		<i>Juanita</i> canción popular Srta. Marín
Otros aspectos a comentar	Piano Érard.	

**Concierto 17 abril 1871. Salón del Conservatorio de Madrid.**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Arche, Vicente (director de orquesta) Tragó, José (piano) Intervienen otros intérpretes de repertorio vocal e instrumental no nombrados por la prensa.	
Programa	Auber	Sinfonía de <i>L' Ambassadrade</i> Por la orquesta.
	Goria	<i>Gran Marcha Triunfal</i> José Tragó
	Rossini	Cuarteto de piano, violín, violoncello y órgano, <i>Mira la bianca luna</i> , [arreglo para violín y violoncello, con acompañamiento de piano y órgano expresivo] Tragó (piano)
	Weber	Konzertstück en <i>fa menor</i> , op. 79 para piano y orquesta José Tragó piano

**CONCIERTO A BENEFICIO DE JOSÉ TRAGÓ**  
**Concierto 13 abril 1872. Salón del Conservatorio de Madrid.**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Beltrán, Sr. Benavent, Sr. Compta, Eduardo (director de orquesta) Magesté, Sr. Pardo, Sr. Ruiz, Sr. (órgano) Sessé, Sr. Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)  <u>Repertorio vocal:</u> Franco, Aurea (soprano) Mantilla, María (soprano)	
Programa	Bazzini	Concierto militar para violín Sr. Urrutia.
	Beethoven	Concierto para piano y orquesta n° 5 en <i>mi bemol mayor</i> op. 73 "El Emperador" José Tragó (piano) Orquesta dirigida por Eduardo Compta. ESTRENO EN MADRID
	Bellini	Polaca de <i>I Puritani</i> Srta. Aurea Franco
	Bertini	Sexteto en <i>mi mayor</i> , op. 90 Sres. Tragó, Pardo, Magesté, Beltrán, Benavent y Sessé

	Donizetti	Rondó de <i>Lucía de Lamermoor</i> Srta. Aurea Franco.
	Donizetti	Aria de <i>Lucrecia Borgia</i> Srta. María Mantilla.
	Gottschalk	<i>Jérusalem, Grande Fantaisie Triumphale</i> en mi bemol menor op. 13 Tragó
	Gounod	Serenata para violín, órgano expresivo y piano Urrutia, Ruiz y Tragó.
	Mendelssohn	<i>Serenata y allegro giocoso</i> en si menor op. 43 para piano y orquesta. Tragó (piano) Orquesta dirigida por E. Compta
	Paccini	Aria de <i>Saffo</i> Srta. María Mantilla

**CONCIERTO A BENEFICIO DE HERMANOS CASELLA**  
**Concierto 26 abril 1872. Teatro de la Alhambra.**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Alonso, Mariano (violoncello) Casella, Hermanos (violoncellos) Compta, Eduardo (acompañamiento de piano) d'Harcourt, Blanche (piano) Izquierdo, Rosita (piano) Samaniego, Francisco (piano) Santé (acompañamiento de piano) Sos, Antonio (acompañamiento de piano) Taboada, Rafael (acompañamiento de piano) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Longoni, Eugenio (barítono) Pérez de los Cobos, Juanita (soprano) Quintili-Leoni, Vincenzo (barítono) Reynhard, Elisa (canto) Urban (soprano) Villalobos, Micaela (canto)	
	R. Taboada	El <i>Naúfrago</i> para canto, violonchelo y piano  Gran terceto a violoncello sobre motivos de <i>Guillermo</i> Hermanos Casella y Mariano Alonso

**CONCIERTO AUDICIÓN DE TRAGÓ EN EL CONSERVATORIO**  
**Concierto 5 enero 1873. Salón del Conservatorio**

Intérpretes	Tragó, José (piano)
Programa	La prensa no lo especifica

**CONCIERTO EN EL LICEO PIQUER A BENEFICIO DE C. CASELLA**  
**Concierto 10 marzo 1873. Liceo Piquer**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Casella, César Augusto (violoncello) Reventós, José (piano acompañante) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Casella, Ana (hija) (Piano y canto) Longoni, Eugenio (barítono) Reynhard, Elisa (canto) Villalobos, Micaela (canto)  Sr. Gimeno y Sr. Muñoz (no se especifica)	
Programa	Mendelssohn	Sonata para piano [sin determinar], Tragó
	A. Zabala	<i>El Canto del cristiano</i> , nocturno para piano op. 8, Tragó
Otros aspectos a comentar	La prensa comenta que también se interpretaron obras de Gordiniani, Schubert, Mercadante y Casella	

**CONCIERTO EN EL CONSERVATORIO A BENEFICIO DEL GUITARRISTA ANTONIO CANO**

**Concierto 14 marzo 1873. Salón del Conservatorio**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Cano, Antonio (guitarra) Casella, César Augusto (violoncello) Echevarría, Srta. (parte instrumental) Puig, Sr. (piano acompañante) Reventós, José (piano acompañante) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Casella, Ana (hija) (canto) Castro, Sr. (canto) Reynhard, Elisa (canto) Villagrán (soprano)	
Programa	Antonio Sos	Obra para guitarra [sin especificar] Ejecutada por Antonio Cano.

**CONCIERTO EN EL CONSERVATORIO A BENEFICIO DE TEOBALDO POWER**

**Concierto 9 mayo 1873. Salón del Conservatorio**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Casella, César Augusto (violoncello) González, Francisco (flauta) Inzenga, José Power, Teobaldo (piano) Puig, Sr. Sos, Antonio Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)  <u>Repertorio vocal:</u> Abella, Salvadora (soprano) Escudo, Srta. Mantilla, María (soprano) Neda, Srta. Palet (tenor) Villagrán (soprano)	
Programa	PRIMERA PARTE	

	<p>1º Fantasía sobre motivos de la ópera <i>Las Vísperas Sicilianas</i>, para arpa, por la Srta. Doña Teresa Mantilla.</p> <p>2. <i>Aria del sueño</i> de la ópera <i>Africana</i>, por la Srta. Abella.</p> <p>3. Fantasía sobre motivos de la ópera <i>La Ebreja</i>, para flauta, por el Sr. González.</p> <p>4. <i>Non e ver</i>, romanza por el Sr. Palet.</p> <p>5. Polonesa, para piano, por el autor.</p> <p>6. <i>A mia figlia</i>, fantasía característica, para violoncello, por el Sr. Casella.</p> <p>7. Dúo de la ópera <i>Don Juan</i>, por la Srta. Abella y el Sr. Palet.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>8. <i>Aria de la sombra</i>, de la ópera <i>Dinorah</i>, por la Srta. Villagrán.</p> <p>9. Dúo, por la Sra. de Neda y la Srta. Escudo</p> <p>10. Overtura de la ópera <i>Dinorah</i>, arreglada para piano y ejecutada por el Sr. Power</p> <p>11. Cavatina de la ópera <i>Trovador</i>, por la señorita doña María Mantilla</p> <p>12. Septimino en <i>mi b</i>, arreglado para piano, violín y violoncello, por los Sres. Tragó, Urrutia y Casella.</p>
--	--

<p><b>CONCIERTO EN EL CONSERVATORIO A BENEFICIO DE LA SOPRANO SALVADORA ABELLA Y BARONI</b></p> <p><b>Concierto 19 mayo 1873. Salón del Conservatorio</b></p>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Bogaraya, Marqués de (flauta)  Heredia, Domingo (piano)  Inzenga, José  Power, Teobaldo (piano)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Abella, Salvadora (soprano)  Longoni, Eugenio (barítono)  Martín Peña, Sr.  Milanta, Srta.  Palet (tenor)  Villalobos, Micaela (canto)</p> <p><u>Declamación:</u>  Fernández Grilo, Alcalá Galiano, Retes, Satisteban, Rodríguez Chaves y Alfonso (poesías)</p>
Programa	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>1º Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> para piano, arreglada y ejecutada por el señor Power.</p> <p>2º Romanza <i>Le rayon de tes yeux</i>, por la señorita Abella.</p> <p>3º Lectura de poesías.</p> <p>4º <i>El trémolo</i>, fantasía para flauta, por el señor marqués de Bogaraya, Demersmann.</p> <p>5º <i>La Mandolinata</i>, canción, por la señorita Milanta, Paladilhe.</p>

	<p>6º Lectura de poesías.</p> <p>7º Fantasía para piano sobre motivo de la <i>Lucrecia</i>, ejecutada por el señor Heredia, Thalberg.</p> <p>8º Lectura de poesías.</p> <p>9º Dúo de <i>Fausto</i>, por la señorita Abella y el señor Martín Peña, Gounod.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º Variaciones a dos pianos sobre un tema de Mozart, por los señores Heredia y Tragó, primeros premios de la Escuela nacional de música, clase del señor Compta.</p> <p>2º Romanza por el señor Longoni.</p> <p>3º Lectura de poesías.</p> <p>4º Fantasía sobre motivos de la <i>Favorita</i>, ejecutada al piano por el señor Tragó, Gottschalk.</p> <p>5º Dúo de <i>Norma</i>, por la señora de Villalobos y la señorita Abella, Bellini</p> <p>6º Lectura de poesías.</p> <p>7º Romanza, por el señor Palet.</p> <p>8º Galop para piano, compuesto y ejecutado por el señor Power.</p> <p>9º Lectura de poesías.</p> <p>10º Cuarteto de Rigoletto, por las señoritas Abella y Milanta y los señores Palet y Martín Peña, Verdi.</p>
--	---

<b>CONCIERTO EN LA SOCIEDAD LA FILARMÓNICA DE MADRID.</b> <b>Duodécimo de la temporada</b> <b>Concierto 5 junio 1873. Salón del Conservatorio</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Bogaraya, Marqués de (flauta)  Espino, Casimiro (violín)  Gerner, Sr. (violoncello)  Martorell, Marqués de (violoncello)  Tragó, José (piano)  Urrutia, Pedro (violín)  Miembros de la orquesta</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Blasco, Justo (bajo)  Buzón, Elena  Espín y Colbrand, Ernestina (mezzosoprano)  Mantilla, María (soprano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º <i>Andante melódico</i> para orquesta, compuesto expresamente para la Sociedad, Brocca.</p> <p>2º L'Abbandono, dúo para violoncellos, por los señores Gerner y marqués de Martorell, Pezze.</p> <p>3º Cavatina de la ópera <i>Semiramide</i>, por la señorita doña Elena Buzon, Rossini.</p> <p>4º <i>Gran polonesa</i> para piano, obra 22, por el Sr. Tragó, Chopin. (piano y orquesta)</p>

	<p>5º <i>L' Ardita</i>, vals con orquesta, cantado por la señorita doña Ernestina Espín y Colbrand, Arditi.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º <i>Chanson indienne</i>, romanza con orquesta, cantada por la señorita doña Ernestina Espín y Colbrand, princesa Trubetzkoï.</p> <p>2º <i>Dúo</i> original para dos violines, por los Sres. Espino y Urrutia, Monasterio.</p> <p>3º <i>Non é ver</i>, romanza, por el Sr. Blasco, Fito Matei.</p> <p>4º <i>Hommage á Tulou</i>, por el marqués de Bogaraya, con acompañamiento de orquesta, Demersmann.</p> <p>5º <i>Serenata</i>, duetto de soprano y contralto, por las señoritas Mantilla y Espín Colbrand, Espín.</p> <p>6º Overture de la ópera <i>Cenerentola</i>, Rossini.</p>
--	--

**CONCIERTO EN LA ESCUELA DE MÚSICA ORGANIZADO POR SALVADORA ABELLA.  
Concierto 6 febrero 1874. Escuela Nacional de Música.**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u> Tragó, José (piano) González, Francisco (flauta) Heredia, Domingo (piano) Mirecki, Víctor (violoncello)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u> Abella, Salvadora (soprano) Ahumada, Dolores Mantui Peña, Sr. Pavon, Obdulia de Ronda, Sr. Vidal, Sr.</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º Trío para piano, flauta y violoncello, por los señores Tragó, González y Mirecki, Verroust.</p> <p>2º <i>Le Moine</i>, melodía, por el señor Vidal; Meyerber.</p> <p>3º <i>Miserere del Trovador</i>, transcripción para piano, por el señor Heredia; Gottschalk.</p> <p>4º Wals de <i>Julieta y Romeo</i>, por la señorita doña Salvadora de Abella, Gounod.</p> <p>5º Fantasía de <i>Lucía</i> para flauta, por el señor González; Galli.</p> <p>6º <i>Rontornó</i>, romanza, por la señorita Obdulia de Pavon; Fito Maley.</p> <p>7º Dúo a dos pianos sobre motivos del <i>Don Juan</i>, por los señores Heredia y Tragó; Mozart.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º <i>Povero fiore</i> romanza, por la señorita Dolores Ahumada; Fancioni.</p> <p>2º Fantasía sobre motivos de la <i>Figlia del Regimiento</i>, por el señor Mirecki, Serrais.</p> <p>3º <i>María e Rizgio</i>, dúo, por las señoritas doña Salvadora de Abella y su discípula señorita Pavon Campano.</p>

	<p>4º Introducción y variaciones sobre la barcarola de <i>Elixir d'amore</i>, por el señor Tragó; Thalberg.</p> <p>5º Canción española; por la señorita doña Salvadora Abella; Álvarez.</p> <p>6º Terceto de <i>Hernani</i>, por la señorita de Abella, y los señores Ronda y Mantui Peña</p>
--	---

**CONCIERTO TEATRO DE LOS SEÑORES ÁLVAREZ GOICOERROTEA**  
**Concierto 9 marzo 1874.**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Beck (piano)  Mirecki, Víctor (violoncello)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Pavon, Obdulia de (canto)</p> <p><u>Declamación:</u>  Sra. de Neda, Srtas. Rey y Escobar. Sres. Riesgo, Zamora, Viscosillas, y hermanos Tavira. (Teatro)</p>
Programa	<p>Parte musical no se especifica  Parte de declamación: Comedias <i>Los Crepúsculos</i> y <i>No matéis al alcalde</i>.</p>

**CONCIERTO A BENEFICIO DE LOS HERIDOS DE LOS EJÉRCITOS DEL NORTE**  
**Concierto 23 abril 1874. Teatro del Circo**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Nombela, Dolores (canto)  Nombela, Rafaela (canto)</p> <p><u>Declamación:</u>  Sra. Francisca Carbonell, Stas. Ángela Aranaz, Concepción Aranaz.  Sres. Eduardo Leante, José Luis León Marín, Herminio Cuartero, M. Coronado, José Martín Santiago, Emilio Piorno, Valeriano Valero.  Srtas. Joaquina Balmaceda, Blanca Gassó Sres. Grilo, Félix León y Vicente Rubio.</p>
Programa	<p>1º Sinfonía</p> <p>2º El drama, en tres actos y en verso de Juan Palou y Coll, titulado <i>La campana de la Almudaina</i>, ejecutado por la señora doña Francisca Carbonell, las señoritas Ángela Aranaz y Concepción Aranaz, y los señores don Eduardo Leante, don José Luis León y Marín, don Herminio Cuartero, don M. Coronado, don José Martín y Santiago, don Emilio Piorno, y don Valeriano Valero.</p> <p>3º Aria de <i>El Barbero</i>, por la señorita de Nombela (doña Rafaela).</p> <p>4º Lectura de poesías, por las señoritas doña Joaquina Balmaceda, doña Blanca Gassó, y los señores Grilo, don Félix León y don Vicente Rubio.</p> <p>5º Gran fantasía sobre motivos de <i>Favorita</i> Gottschalk, por el señor Tragó.  6º Aria de <i>La Favorita</i>, por la señora Nombela (doña Dolores)</p>

<b>CONCIERTO A BENEFICIO DE DOMINGO HEREDIA</b> <b>Salón del Conservatorio. Concierto 25 abril 1874.</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Arche, Vicente (director de orquesta)  Heredia, Domingo (piano)  Espino, Casimiro (violín)  Gerner (Violoncello)  González (hijo) (flautín)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Abella, Salvadora (soprano)  Pavón, Obdulia de (canto)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º Sinfonía</p> <p>2º Scherzo en <i>si b menor</i> para piano (op. 31), por el Sr. Heredia, Chopin.</p> <p>3º Vals en la ópera <i>Romeo y Guilietta</i>, por la señorita Abella, Gounod.</p> <p>4º Romanza para violoncello, por el Sr. Gerner, Mendelssohn.</p> <p>5º Adagio religioso del 4º concierto, sinfónico, para piano y orquesta, (op. 102), por el Sr. Heredia, Litolff.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º Gran concierto en <i>re mayor</i>, para piano, con acompañamiento de orquesta (op. 70), por el Sr. Heredia:  <i>Allegro maestoso, Larghetto, Allegro Marcia</i>, Mayer.</p> <p>2º Serenata, por las señoritas Abella y Pabon, Campano.</p> <p>3º Fantasía para flautín sobre motivos de <i>Les Hugonotes</i>, por el Sr. González (hijo), Meyerbeer.</p> <p>4º <i>No me dejes</i>, romanza, cantada por la señorita Abella, con acompañamiento de violoncello y piano por los señores Gerner y Heredia, Heredia.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>1º Elegía para violín, por el Sr. Espino, Bengoechea.</p> <p>2º <i>Alla stella confidente</i>, romanza por la señorita Pabon, con acompañamiento de violoncello por el Sr. Gerner, Robaudi.</p> <p>3º Paráfrasis de concierto sobre el <i>Miserere</i> del <i>El Trovador</i>, por el Sr. Heredia, Gottschalk.</p> <p>4º <i>Morir por ti</i>, melodía, por la señorita Abella, Heredia.</p> <p>5º Fantasía a dos pianos sobre motivos de <i>Don Juan</i>, por los señores Tragó y Heredia, Lysberg.</p>
<b>CONCIERTO EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID</b> <b>Salón del Conservatorio. Concierto 12 mayo 1874.</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Bogaraya, Marqués de (flauta)  González, Francisco (flauta)</p>



	<p>Lucientes, Sr. (fagot)  Martorell, Marqués de (violoncello)  Tragó, José (piano)  Zubiaurre, Valentín (director de orquesta)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Espín y Colbrand, Ernestina (mezzosoprano)  Gamir, Lorinda (canto)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p><i>Overtura</i> de la ópera <i>Martha</i>, Flotow</p> <p><i>Une larme</i>, melodía, para violoncello por el señor marqués de Martorell, Dunkler</p> <p><i>Romanza</i> de la ópera <i>Il Giuramento</i>, por la señorita doña Lorinda Gamir, Mercadante</p> <p><i>Variaciones</i> para fagot sobre un tema de la <i>Sonámbula</i>, por el Sr. Lucientes, Melliez</p> <p><i>Fantasia</i> sobre motivos de la ópera <i>Otello</i>, arreglada por el Sr. González, Rossini</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p><i>La Mendicante</i>, romanza para orquesta, Espino</p> <p><i>Fantasia triunfal</i> para piano, por el Sr. Tragó, Gottschalk</p> <p><i>Dúo</i> de la ópera <i>Saffo</i>, por las señoritas doña Lorinda Gamir y doña Ernestina Espín, Paccini</p> <p><i>Trémolo</i>, aire variado para flauta, por el señor marqués de Bogaraya, Demersmann</p> <p><i>Overtura</i> de la ópera <i>La Gazza ladra</i>, Rossini</p>
<p><b>CONCIERTO A BENEFICIO DE ESMERALDA CERVANTES</b>  <b>Concierto 12 mayo 1875. Teatro Español</b></p>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Cervantes, Esmeralda (arpa)  Inzenga, José (pianista acompañante)  Matas, Sr. (violín)  Power, Teobaldo (piano)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Castro, Sr.  O'Campo, Eloisa  Pineda, Sra.</p> <p><u>Declamación:</u>  Catalina, Manuel  Díez, Matilde</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º Sinfonía</p> <p>2º La pieza en un acto <i>Asirse de un cabello</i>, de Manuel Camprodón, por la señora doña Matilde Díez y el señor Catalina</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º Sinfonía</p> <p>2º <i>La danza de las Sílfiges</i>, por la señorita Cervantes.</p>

	<p>3° Aria de <i>Don Carlos</i>, por el señor de Castro.</p> <p>4° Fantasía de <i>La favorita</i>, Gottschalk, op. 68, por el señor Tragó</p> <p>5° Dúo de <i>La mutta</i>, por la señorita Cervantes y el señor Matas.</p> <p>6° Cavatina de <i>La sonámbula</i>, por la señorita O'Campo.</p> <p>7° Gran fantasía sobre motivos de <i>Moisés</i>, por la señorita Cervantes.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>1° Sinfonía</p> <p>2° Dúo de arpa y piano, por la señorita Esmeralda Cervantes y el señor Power.</p> <p>3° Rondó de <i>Los puritanos</i>, por la señora de Pineda.</p> <p>4° Fantasía sobre motivos de <i>Marta</i>, por la señorita Cervantes.</p> <p>5° Rondó en <i>mi bemol</i>, de Chopin, por el señor Power.</p> <p>6° Cavatina de <i>Hernán</i>, por el señor Castro.</p> <p>7° Sólo de violín, por el señor Matas.</p> <p>8° Meditación <i>La paz</i>, por la señorita Cervantes.</p>
--	--

<p><b>CONCIERTO EN EL LICEO PIQUER</b>  <b>Concierto 21 mayo 1875.</b></p>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Galiana, Sr. (acompañamiento instrumental)  Monasterio, Jesús de (violín)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Burillo, Srta.  Mangiagalli, Carlo Franco  Pavon, Obdulia de</p> <p><u>Declamación:</u>  Srtas. Marchand y Bustos, y Sres. Cuenca, Santa María, Jiménez, Flores y Torres.</p>
Programa	<p>Piezas musicales interpretadas por la Srta. Pavon y Sr. Tragó.</p> <p><i>Melodía</i>, letra de Srta. Villamartín, música de Bizcarri, dedicada a la poetisa Srta. Balmaseda, ejecutada por Srta. Burillo, acompañada por el Sr. Galiana.</p> <p>Monasterio, discípulos de Monasterio y Mangiagalli, obra de Monasterio.</p> <p><i>El anzuelo</i>, comedia, ejecutada por Srtas. Marchand y Bustos, y Sres. Cuenca, Santa María, Jiménez, Flores y Torres.</p>
Otros aspectos a comentar	<p>La prensa no indica detalles más precisos sobre las obras interpretadas</p>

<p><b>CONCIERTO PARA REDIMIR LA SUERTE DE SOLDADO A UN JOVEN PERIODISTA.</b>  <b>Concierto 25 mayo 1875. Salón del Conservatorio</b></p>
--

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Gerner (violoncello) Taboada, Rafael Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Blasco, Justo (bajo) Longoni, Eugenio (barítono)  <u>Declamación:</u> Teodora Lamadrid y Sres. Retes, Echevarria, Grilo y Laso de la Vega (declamación de poesías)  Srtas. María Carrillo de Alborno, Irene Palenzuela. Sres. Avellán, Mondejar. (No se especifica en la prensa su participación)
Programa	Concierto vocal-instrumental en el que también se realiza lectura de poesías. No se especifica en la prensa

**CONCIERTO EN CASA DE LOS SEÑORES DE MALPICA**  
**Concierto 30 de mayo de 1875**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Power, Teobaldo (piano) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Blasco, Justo (bajo) Burillo, Srta. Mangiagalli, Carlo Franco O'Campo, Eloisa Pavon, Obdulia de  <u>Declamación:</u> Srtas Balmaceda y Gassó, y Sres. Viñas y Paso. (recitado de poesías)  <u>Otros intérpretes participantes:</u> Srtas: Navarro, Izquierdo, Galofro y Powo. Sras. Ayguals y Mir Sres. Ronda, Navarro, Mir, Difranco y Galiana
Programa	El programa combinaba la ejecución de obras vocales e instrumentales No se especifica en la prensa

**Concierto en el Teatro de la Comedia de Madrid. 13 de Enero de 1878**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Bernis, Dolores (arpa) Chapí, Ruperto (director de orquesta) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Blasco, Justo (bajo)
Programa	PRIMERA PARTE
	1.º Overture de <i>Raymond</i> , de Thomas.  2.º Marcha y final del <i>Konzertstück</i> , piano y orquesta, de Weber.  3.º <i>La Melancolie</i> , estudio característico para arpa, por la señorita Bernis, de Godefroid.  4.º a. Melodía para piano, de Rubinstein.- b. Allegro de la sonata en <i>sol</i> menor, [op.

	<p>22] para id., de Schumann. (Tragó)</p> <p>5.º Canto del <i>Trapense</i>, para bajo, por el señor Blasco, de Meyerbeer.</p> <p>6.º Romanza y rondo final del concierto en <i>mi</i> menor, para piano y orquesta, de Chopin. (Tragó)</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1.º Gran concierto en <i>do</i> menor, para piano y orquesta, Allegro con brío.- Largo rondó, de Beethoven. (Tragó)</p> <p>2.º <i>Medjé</i>, canción árabe, para bajo, por el señor Blasco, de Gounod.</p> <p>3.º a. <i>¿Pourquoi?</i> Para piano, de Schumann.- b. Nocturno en <i>Re bemol mayor</i> op. 27, nº 2, para id., de Chopin.- c. <i>Papillons et fleurs</i>, de Mathias. (Tragó)</p> <p>4.º <i>Marcha triomphale du roi David</i>, para arpa, por la señorita Bernis, de Godefroid.</p> <p>5.º <i>Grande rhapsodie Hongroise</i>, para piano, de Liszt. (Tragó)</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Rhapsodie hongroise n.º 6 de Liszt, (Tragó)</p> <p>Galop <i>Los Correos</i> de Théodore Ritter (Tragó)</p>
Otros aspectos a comentar	<p>Es el primer concierto en Madrid tras su regreso de París.</p> <p>Piano Érard</p>

<p><b>CONCIERTO ORGANIZADO POR EL VIOLINISTA CUBANO RAFAEL DÍAZ ALBERTINI</b>  <b>Teatro de la Comedia de Madrid. 22 de marzo 1878.</b></p>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Díaz Albertini, Rafael (violín)  Inzenga, José (pianista acompañante)  Sos, Antonio (pianista acompañante)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Reynel, Emilia (soprano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º Dúo de piano y violín sobre temas de los Hugonotes de Thalberg y Beriot, por los Sres. Tragó y Albertini.</p> <p>2º Aria de Rigoletto, Verdi, por la señorita Reynel.</p> <p>3º Fausto, Fantasía para violín de Alard, por el Sr. Albertini</p> <p>4º Nocturno en <i>Re bemol mayor</i> op. 27, nº 2 de Chopin  <i>Pasquinade</i> (capricho) de Gottschak, por el Sr. Tragó.</p> <p>5º Recuerdos de Baden, Leonard, por el Sr. Albertini.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º Dúo de piano y violín sobre motivos de las Bodas de Figaro, Wolf y Viextemps, por los Sres. Tragó y Albertini.</p> <p>2º Aria de la Traviata, Verdi, por la señorita Reynel.</p> <p>3º Leyenda de Vieniawsky. Tamboril (1745) de Leclair, por el Sr. Albertini.</p> <p>4º Gran rapsodia húngara, nº 2 en <i>do sostenido menor</i>, Liszt, por el Sr. Tragó.</p> <p>5º Gran balada y polonesa de concierto, Vieuxtemps, por el Sr. Albertini.</p>

Otros aspectos a comentar	Piano Pleyel
<b>CONCIERTO CON LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID</b> <b>Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. 31 marzo 1878.</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Tragó, José (piano) Vázquez, Mariano (director)
Programa	PRIMERA PARTE 1º <i>Lorelei</i> , overtura, Wallace. 2º Entreacto de <i>Lorelei</i> . Nesvadba. 3º <i>Roger de Flor</i> , overtura (1.ª vez). Chapí.  SEGUNDA PARTE Concierto en do menor, nº 3, op. 37 de Beethoven, ejecutado al piano por José Tragó, con acompañamiento de orquesta (1ª vez). 1º <i>Allegro con brío</i> - 2º <i>Largo</i> - 3º <i>Rondó</i> .  TERCERA PARTE 1º <i>Carnaval de Venecia</i> , overtura, Thomas. 2º <i>Larghetto</i> (en la) del Quinteto (obra 581) de Mozart para instrumentos de cuerda y clarinete. 3º Marcha de las bodas de <i>Lohengrin</i> , Wagner.
Obras añadidas fuera de programa	<i>Pasquinade Caprice en re bemol mayor</i> op. 59 de Gottschalk (Tragó)
Otros aspectos a comentar	Piano Érard
<b>CONCIERTO A BENEFICIO DE LAS VÍCTIMAS DE LA GALERNA DEL SÁBADO DE GLORIA</b> <b>Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. 30 abril 1878.</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Arín, Valentín (piano acompañamiento) Cervantes, Esmeralda (arpa) Díaz Albertini, Rafael (violín) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Arambarri, Sr. Franco de Salas, Dolores (soprano) Sáez (barítono)  Estudiantina Española
Programa	PRIMERA PARTE <i>La cuchara</i> , pasodoble, Belderrain, por la Estudiantina española  Romanza, <i>Eri tú</i> de <i>Un ballo in maschera</i> , Verdi, por Sáez, acompañado por Arín.  Fantasía para violín sobre motivos de la ópera Fausto, Gounod, por el Sr. Albertini.  <i>La Matanzera</i> (guaracha), F. Caballero, Señora Franco de Salas.

	<p><i>Jota coreada</i>, Estudiantina española.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p><i>Gran Rapsodia húngara</i>, Liszt, Tragó.</p> <p><i>La realidad</i>, melodía, Chapí, letra del Sr. Campo Arana.</p> <p><i>En la playa</i>, cantinela del Sr. Ramos Carrión, Chapí, por el Sr. Arambarri, acompañado por el Sr. Arín.</p> <p>Gran fantasía para arpa sobre motivos de la ópera <i>Moisés</i> de Rossini, Alvais, por Esmeralda Cervantes.</p> <p><i>El grintero celoso</i> (guaracha), F. Caballero, señora Franco de Salas.</p> <p><i>Recuerdos de París</i>, habanera, S. Belderrain, por la estudiantina española.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>¡<i>Adios!</i> Zortzico, Iparraguirre, cantado por un estudiante.</p> <p><i>El Carnaval de Venecia</i>, Paganini, arreglado para arpa por la Señorita Cervantes.</p> <p>Dúo <i>Il rival salvar tu dei</i>, de <i>Il Puritani</i>, Bellini, por los Sres. Sáez y Arambarri.</p> <p>Fantasia para violín sobre motivos de la ópera <i>Il Trovatore</i>, de Verdi, Alard, ejecutada por un estudiante.</p> <p>Ichasora itennaiz (<i>He subido al mar</i>), letra de Emparan, música de Olazábal, por la Estudiantina española.</p>
--	---

<b>Concierto Teatro de la Comedia. 27 mayo 1878.</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Amato, Luís (violín)  Chapí, Ruperto (director de orquesta)  González, Francisco (flauta)  Rey, Alejandro (piano acompañante)  Tragó, José (piano)  Orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos.</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Blasco, Justo (bajo)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p><i>Overtura</i>, por la orquesta.</p> <p><i>Allegro scherzando</i>, del concierto en <i>sol</i> menor para piano y orquesta (primera audición), C. Saint-Saëns, Tragó.</p> <p><i>Andante sostenuto</i> y <i>Allegro con gusto</i>, de la sonata para flauta, op. 69, Kuhlau, por el señor González.</p> <p><i>a.</i> Estudio para piano, Henselt, Tragó.  <i>b.</i> <i>Nocturno</i> en <i>fa</i> sostenido, idem, Chopin, Tragó.  <i>c.</i> <i>Le Baranier</i>, capricho, idem, Gottschalk, Tragó.</p> <p><i>Jesús de Nazaret</i>, canto evangélico para bajo, Gounod, por Blasco.</p> <p><i>Adagio</i> y <i>Allegro</i>, de la sonata patética para piano, Beethoven, Tragó.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p>

	<p><i>Gran concierto en mi menor</i>, para piano y orquesta.- Allegro.- Romanza.- Rondó final, Chopin, Tragó.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p><i>Fantasia capricho</i>, para violín, Vieuxtemps, por Amato.</p> <p><i>a. Mazurca</i>, para piano, A. Quesada, Tragó.  <i>b. Serenata española</i>, idem. Ketten, Tragó.  <i>c. Chant du Braconier</i>, idem, Ritter, Tragó.</p> <p><i>Despedida</i>, melodía, Chapí, por el señor Blasco.</p> <p><i>Gran fantasía húngara</i>, para piano y orquesta, (primera audición), Liszt, Tragó.  [S. 123 ESTRENO EN MADRID]</p>
--	---

<b>Concierto Palacio de Castilla. 21 de marzo de 1879.</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Bonnehée, Marc (barítono)  Lagrange, Anne de (soprano)</p>
Programa	La prensa no lo especifica
Otros aspectos a comentar	Organizado por la reina Isabel II

<b>Concierto en la Sala Pleyel (París). 10 mayo 1879.</b>																	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental:</u>  Loeb, Sr. (violonchelo)  Rabeau, Sr. (piano)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal:</u>  Abella, Salvadora (soprano)  Bonnehée, Marc (barítono)</p>																
Programa	<table border="1"> <tr> <td style="width: 20%;">Arditi</td> <td>L'Estasi, vals, por Abella.</td> </tr> <tr> <td>Ferri</td> <td><i>Marianina</i> melodía, Marc Bonnehée.</td> </tr> <tr> <td>Liszt</td> <td>Trascripción sobre "El coro de las hilanderas" del Buque Fantasma de Wagner S. 440, Liszt, Tragó</td> </tr> <tr> <td>Oudrid</td> <td><i>La salerosa</i>, canción para canto y piano de Cristóbal Oudrid. Abella</td> </tr> <tr> <td>Saint- Saëns</td> <td><i>Variations sur un thème de Beethoven</i> op. 25, para dos pianos, Tragó y Rabeau.</td> </tr> <tr> <td>Strauss, J./ Tausig. C.</td> <td>"Man lebt nur einmal", <i>Vals caprice</i> nº 2 en <i>do mayor</i>, arreglo Tausig, Tragó</td> </tr> <tr> <td>Rubinstein</td> <td>Sonata nº 1 en <i>re mayor</i> op. 18, para piano y violoncello, Tragó y Loeb.</td> </tr> <tr> <td>Verdi</td> <td>Dúo de Rigoletto, por Boneehée y Abella</td> </tr> </table>	Arditi	L'Estasi, vals, por Abella.	Ferri	<i>Marianina</i> melodía, Marc Bonnehée.	Liszt	Trascripción sobre "El coro de las hilanderas" del Buque Fantasma de Wagner S. 440, Liszt, Tragó	Oudrid	<i>La salerosa</i> , canción para canto y piano de Cristóbal Oudrid. Abella	Saint- Saëns	<i>Variations sur un thème de Beethoven</i> op. 25, para dos pianos, Tragó y Rabeau.	Strauss, J./ Tausig. C.	"Man lebt nur einmal", <i>Vals caprice</i> nº 2 en <i>do mayor</i> , arreglo Tausig, Tragó	Rubinstein	Sonata nº 1 en <i>re mayor</i> op. 18, para piano y violoncello, Tragó y Loeb.	Verdi	Dúo de Rigoletto, por Boneehée y Abella
Arditi	L'Estasi, vals, por Abella.																
Ferri	<i>Marianina</i> melodía, Marc Bonnehée.																
Liszt	Trascripción sobre "El coro de las hilanderas" del Buque Fantasma de Wagner S. 440, Liszt, Tragó																
Oudrid	<i>La salerosa</i> , canción para canto y piano de Cristóbal Oudrid. Abella																
Saint- Saëns	<i>Variations sur un thème de Beethoven</i> op. 25, para dos pianos, Tragó y Rabeau.																
Strauss, J./ Tausig. C.	"Man lebt nur einmal", <i>Vals caprice</i> nº 2 en <i>do mayor</i> , arreglo Tausig, Tragó																
Rubinstein	Sonata nº 1 en <i>re mayor</i> op. 18, para piano y violoncello, Tragó y Loeb.																
Verdi	Dúo de Rigoletto, por Boneehée y Abella																
Otros aspectos a comentar	Rabeau era discípulo de Mathias (primer premio con Tragó en el Concurso de 1877 del Conservatorio de París)																

<b>CONCIERTO A BENEFICIO DE LA CASA DE MISERCORDIA DE SAN MAMÉS</b> <b>Salón de actos del Instituto Vizcaíno (Bilbao). 1 de septiembre de 1879</b>	
Intérpretes	Tragó, José (piano)
Programa	Chapí/ Tragó <i>Serenata Morisca</i> , arreglo para piano, Tragó.  Liszt <i>Gran Rapsodia Húngara</i>
Obras añadidas fuera de programa	Gottschalk <i>Pasquinade Caprice en re bemol mayor</i> op. 59, Tragó.  Chopin <i>Nocturno</i> , Tragó.
Otros aspectos a comentar	No poseemos más datos sobre el programa.

<b>CONCIERTO A BENEFICIO DE LOS DAMNIFICADOS POR LAS INUNDACIONES DE MURCIA E INDIGENTES DE PARÍS</b> <b>Hotel Continental de París. 30 de enero 1880</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Desgranges (director de orquesta) Guion, Edmond (piano) Godefroid, Félix (arpa) Lalliet, Sr. (oboe) Martín, Josefina (piano) Sivori, Camilo (violín) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Bonnehée, Marc (barítono) Giraldoni, Eugenio (barítono) Lamarche (tenor) Penco, Rosina (soprano) Sanz, Elena (contralto)
Programa	Thomas, A. Canción de Mignon, Elena Sanz  Mozart Aria de Don Juan, Rosina Penco
Otros aspectos a comentar	Patrocinado por la reina Isabel II. Según la prensa el programa constaba de 15 números musicales. También se incluía una sesión de prestidigitación por el profesor Herrmann.

<b>Concierto en la Sala Pleyel (París). 4 de mayo de 1880</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental:</u> Mariotti (violonchelo) Rémi (violín) Torrent (piano) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal:</u> Abella, Salvadora (soprano) Pagans, Llorenç (barítono)
Programa	Chopin <i>Gran vals en la bemol mayor</i> op. 42, Tragó.  Gottschalk <i>Tarantela en re menor</i> op. 67 a dos pianos, Tragó y Torrent.  Rossini <i>Tarantela</i> , Pagans.  Rubinstein <i>Trio en si bemol mayor</i> op. 52 para piano, violín y violonchelo, Rémi, Mariotti, Tragó.



	<p>Schubert</p> <p>Verdi</p>	<p>Fantasia en <i>do</i> mayor op. 15 (D. 760) "Wanderer-fantasia", arreglo para piano de Liszt (S 565 a), Tragó.</p> <p>Aria de <i>Aida</i>, Abella.</p> <p><i>Dúo español</i>, Pagans y Abella.</p>
Otros aspectos a comentar	Patrocinado por Isabel II.	

**CONCIERTO ORGANIZADO POR SALVADORA ABELLA  
Sala Herz (París). 29 mayo 1880**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u> Rey-Balla (violín) Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u> Abella, Salvadora (soprano) Bonnehée, Marc (baritono) Pagans, Llorenç (baritono)</p>	
Programa	<p>Bellini</p> <p>Donizetti</p> <p>Ferri</p> <p>Inzenga</p> <p>Meyerbeer</p>	<p>Aria de <i>Los Puritanos</i>, Abella.</p> <p>Aria de <i>María de Rudenz</i>, Bonnehée.</p> <p><i>Marianina</i>, Bonnehée.</p> <p><i>La Moza de Temple</i>, Abella.</p> <p>Aria de <i>La Africana</i>, Abella</p> <p><i>Aires Españoles</i>, por Llorenç Pagans [sin determinar] <i>Gran trémolo para piano</i>, por Tragó [sin determinar]</p>

**VELADA PRIVADA EN EL DOMICILIO DE TRAGÓ  
Junio 1880**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u> Rey, Alejandro (piano) Rubio, Agustín (violonchelo) Tragó, José (piano)</p>	
Programa	<p>Chapí</p> <p>Gottschalk</p> <p>Schubert</p> <p>Rubinstein</p>	<p><i>Fantasia morisca</i>, Chapí, arreglada para piano, Tragó.</p> <p><i>Tarantela en re menor</i> op. 67, Tragó.</p> <p>Fantasia en <i>do</i> mayor op. 15 (D. 760) "Wanderer-fantasia", arreglada para dos pianos por Liszt, Tragó y Rey.</p> <p><i>Sonata n° 1 en re mayor</i> op. 18 para piano y violonchelo, Tragó y Rubio.</p>
Otros aspectos a comentar	Asisten entre otros Emilio Arrieta, Ruperto Chapí y Rafael Ferraz.	

**CONCIERTO CON LA ORQUESTA DE JULES PASDELOUP  
Conciertos Populares de Música Clásica. Circo de Invierno (París)  
9 enero 1881**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Padeloup, Jules (director de orquesta) Tragó, José (piano) Orquesta de los Conciertos Populares  <u>Repertorio vocal</u> Faure, Jean Baptiste (barítono)	
Programa	Adam	<i>Cantique de Noël</i> , Faure.
	Beethoven	Sinfonía nº 6 en <i>fa mayor</i> “ <i>Pastoral</i> ” op. 68, orquesta.
	Liszt	“Marcha de los Reyes Magos”, <i>Weihnachtsbaum</i> (Árbol de Navidad” nº 4, S. 186, Tragó.
	Mendelssohn	Concierto nº 2, en <i>re menor</i> op. 40, Tragó.
	Sacchini	Aria de <i>Aedipe à Colonne</i> , Sacchini, Faure.
	Schumann	<i>Rêverie</i> , Faure.
	Weber, C. M.	<i>Overture de Jubel</i> op. 59, orquesta.
Obras añadidas fuera de programa	Gounod	<i>Le Printemps</i> , Faure

**CONCIERTO CON LA ORQUESTA DE JULES PASDELOUP  
Sala Érard (París). 26 abril 1881.**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Padeloup, Jules (director de orquesta) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Abella, Salvadora (soprano)	
Programa	1º Concierto en <i>re menor</i> nº 4, <i>allegro, andante, allegro finale</i> , piano y orquesta, Anton Rubinstein.  2º Gran aria de <i>Fausto</i> , Gounod, Abella.  3º Gran Fantasía para piano y orquesta (Fantasía Wanderer) op. 15, Schubert, Tragó.  4º Bolero de <i>I Vespri Siciliani</i> , Verdi, Abella.  5º <i>a-</i> Nocturno en <i>fa sostenido mayor</i> nº 2, op. 15, Chopin, Tragó. <i>b-</i> Variaciones sobre un tema vasco, Tragó.  6º <i>Fantasía húngara</i> para piano y orquesta op. 458, Liszt, Tragó.	

**CONCIERTO A BENEFICIO DE SALVADORA ABELLA  
Sala Herz (París). 10 mayo 1881.**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Rey Balla (violín) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Abella, Salvadora (soprano) Pagans, Llorenç (barítono)	
Programa	Leonard	<i>Souvenir d'Haydn</i> , Leonard, Rey Balla.

	Reyer, Ernes Verdi	Obras musicales [sin determinar] Rey Balla. Gran aria de <i>Aida</i> , Abella. Dúo <i>Los duques españoles</i> , Abella y Pagans.
Otros aspectos a comentar	La prensa no hace ninguna referencia al repertorio interpretado por Tragó.	

**CONCIERTO CONMEMORATIVO DEL SEGUNDO CENTENARIO DE CALDERÓN DE LA BARCA**

**Teatro Real de Madrid. 22 de mayo de 1881**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Goldschmidt, Otto (piano acompañante) Sarasate, Pablo (violín) Tragó, José (piano) Vázquez, Mariano (director) Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid
Programa	<p align="center">PRIMERA PARTE</p> <p>Marcha nupcial, Marqués, orquesta.</p> <p>Polonesa para piano en <i>La bemol mayor</i> op. 53, Chopin, Tragó.</p> <p><i>Fantasia morisca</i>, Chapí, orquesta.</p> <p align="center">SEGUNDA PARTE</p> <p><i>Dolora primera</i>, andante en <i>mi bemol</i>, Espín y Guillén, orquesta.</p> <p>Lectura de poesías.</p> <p><i>Andante y tema con variaciones</i> de la tercera sinfonía, Marqués, orquesta.</p> <p>Fantasia sobre <i>Fausto</i> de Gounod op. 13, compuesta y ejecutada por Sarasate.</p> <p align="center">TERCERA PARTE</p> <p>Serenata <i>Al pie de la reja</i>, Carreras, orquesta.</p> <p><i>La Vélocité</i>, estudio, Mathias, Tragó.</p> <p><i>Serenata española</i>, Ketten, Tragó</p> <p>Variaciones sobre <i>Iru-damatxo</i> (tema vasco), Tragó.</p> <p>Nocturno, Chopin, Sarasate.</p> <p><i>Danza de las brujas</i>, Bazzini, ejecutada con acompañamiento de piano por Sarasate;</p> <p>Marcha de las bodas de <i>El sueño de una noche de verano</i>, Mendelssohn, orquesta.</p>
Obras añadidas fuera de programa	Zapateado op. 23, nº 2, Sarasate.
Otros aspectos a comentar	Organizada por la Comisión Ejecutiva del Centenario.

**VELADA LITERARIO MUSICAL DEL SEGUNDO CENTENARIO DE CALDERÓN DE LA BARCA**

**Teatro Real de Madrid. 30 de mayo de 1881**

Intérpretes	Arche, (José Vicente Bermejo) (director de orquesta) Sarasate, Pablo (violín) Tragó, José (piano)
Programa	1º Sinfonía a gran orquesta.  2º <i>Antaño</i> , cuadro primero del apropósito escrito por el Sr. Coello.  3º Intermedio musical, en que tomarán parte Sarasate y Tragó.  4º <i>Hogaño</i> , cuadro segundo del apropósito citado anteriormente, y que termina con la <i>cantata</i> de García Gutiérrez y Chapí.  5º Distribución de premios a los autores de las poesías que lo han obtenido en el certamen abierto por la Asociación.  6º Himno a Calderón, letra de García Gutiérrez, música Fernández Caballero, ejecutado por trescientas voces y varias bandas militares reunidas.
Otros aspectos a comentar	Ofrecida por la <i>Asociación de Escritores y Artistas</i> . La prensa no especifica las composiciones ejecutadas por Sarasate y Tragó.

**VELADA LITERARIO MUSICAL EN EL CÍRCULO NACIONAL DE LA JUVENTUD  
Madrid, sede de la sociedad. 30 de octubre de 1881**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> López Almagro, Antonio (piano) Navas, Ventura (piano) Ruiz de Tejada, Alejandro (violoncello) Tragó, José (piano) <u>Declamación</u> Martos Jiménez, Solsona, José Valero
Programa	Beethoven <i>Adagio del septeto en mi b</i> , Sres. López Almagro, Navas, Tragó y Ruiz de Tejada, [arreglo para pianos y violoncello]  Hernández, Isidoro <i>Zambra morisca</i> ,  Meyerbeer <i>Fantasia sobre motivos del Pardon de Ploërmel</i> .  Saint-Saëns <i>Serenata de la suite para violoncello y piano op. 16</i>  <i>Capricho español</i> [sin determinar]  <u>Declamación</u> Martos Jiménez, <i>A España después de la revolución de marzo</i> , oda de Quintana Solsona <i>Una corrida de vacas</i> , poesía de Juan Bautista Arriaza Letrilla, de Bretón de los Herreros. José Valero, lectura del capítulo del <i>Quijote</i> , <i>La Venta</i> , Cervantes. Recitado de escenas de <i>Edipo</i> , Martínez de la Rosa.
Otros aspectos a comentar	El concierto se celebró en el local que la sociedad tenía en la madrileña Calle del Lobo, actualmente calle Echegaray

**CONCIERTO CON ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS  
Establecimiento musical de Miguel Navas (Barcelona). 21 mayo 1882.**

Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Tragó, José (piano)
Otros aspectos a comentar	Audición privada de la que no se tiene información sobre el programa. Piano Ronisch

**CONCIERTO CON ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS  
Teatro del Liceo (Barcelona). 27 mayo 1882.**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Fernández Arbós, Enrique (violín) Goula, Joan (director de orquesta) Tragó, José (piano)
	<u>Repertorio vocal</u> Treves, Eva (soprano)
Programa	1º Sinfonía <i>Mignon</i> , de Thomas, por la orquesta.  2º Fantasía húngara para piano y orquesta op. 458, Liszt, Tragó.  3º <i>La Serenata</i> , (Legende Valaque), Braga, por la Sra. Treves.  4º (a) <i>Adiós a la Alhambra</i> (morisca) op. 12, Monasterio, por el Sr. Arbós (b) <i>Tarantela</i> , Vieuxtemps, Sr. Arbós.  5º Menuet <i>Burgois</i> (para instrumentos de cuerda), de Lully, por la orquesta.  6º (a) <i>Nocturno</i> (para violín), de Chopin, arreglado por Sarasate. (b) <i>Danza húngara</i> , Joachim, por el señor Arbós.  7º Rondó de la ópera <i>La Italiana en Argel</i> , Rossini, Sra. Treves.  8º (a) <i>Capricho</i> nº 3 en <i>mi bemol mayor</i> op. 21 para piano, Rubinstein, Tragó. (b) <i>Serenata morisca</i> , para piano, Chapí, Tragó.  9º Primer preludio de la ópera <i>Lohengrin</i> , Wagner, por la orquesta.  10º (a) <i>Wals en la bemol</i> , para piano, Chopin, Tragó. (b) <i>Nocturno</i> de Chopin, Tragó. (c) <i>Pasquinade</i> op. 59, Gottschalk, Tragó.  11º <i>Gran fantasía Capricho</i> para violín y orquesta, Vieuxtemps, por el Sr. Arbós.
Obras añadidas fuera de programa	Estudio de Mathias, Tragó. Serenata española, Ketten, Tragó.
Otros aspectos a comentar	Piano Ronisch

**CONCIERTO CON ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS**  
**Teatro Principal (Barcelona). 30 de mayo 1882**

Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Goula, Joan (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> Obertura de la ópera <i>Le Pardon de Ploërmel</i> , Meyerbeer, por la orquesta.  <i>Fantasía</i> , por violín y orquesta, Beriot, Arbós.  Concierto en <i>re menor</i> nº 2, op. 40, para piano y orquesta, Mendelssohn, Tragó.  <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> Sinfonía <i>La Euterpense</i> , Nicolás Manent, por la orquesta.  <i>La Velocité</i> , Mathias, Tragó.  <i>Scherzo</i> , Mendelssohn, Tragó.  Polonesa en <i>la bemol mayor</i> op. 53, Chopin, Tragó.

	<p><i>Nocturno</i> de Chopin, arreglado por Sarasate, Arbós.</p> <p><i>Danza española</i>, Sarasate, Arbós.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Marcha fúnebre de la ópera <i>Hamlet</i>, Thomas, por la orquesta.</p> <p><i>Impromptu vals a la tirolesa</i> op. 29, Raff, Tragó.</p> <p>Nocturno en <i>re bemol mayor</i> nº 2 op. 27, Chopin, Tragó.</p> <p><i>Rapsodia húngara</i>, Liszt, Tragó.</p> <p><i>Introducción y Rondó caprichoso</i> op. 28, para violín y orquesta, Saint-Saëns, violín Sr. Arbós</p>
--	---

<b>CONCIERTO CON ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS</b> <b>Teatro de la Villa (“Teatro Viejo”) (Bilbao). 10 de junio 1882</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º Rondó brillante para piano y violín en <i>si menor</i> op. 70, Schubert, Tragó y Arbós.</p> <p>2º Fantasía capricho para violín con acompañamiento de piano, Vieuxtemps, Tragó y Arbós.</p> <p>3º <i>a</i> Nocturno, Chopin, Tragó. <i>b</i> Polonesa, en <i>la bemol mayor</i> op. 53, Chopin, Tragó.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º Andante con variaciones de la gran sonata en <i>la</i> para piano y violín nº 9, “Kreutzer” op. 47, Beethoven, Tragó y Arbós.</p> <p>2º <i>a</i> Impromptu Vals a la tirolesa op. 29, Raff, Tragó. <i>b</i> Serenata española, Ketten, Tragó. <i>c</i> Rapsodia húngara, Liszt, Tragó.</p> <p>3º, Rondó caprichoso para violín con acompañamiento de piano, Saint-Saëns, Tragó y Arbós.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>1º <i>a</i> Capricho en <i>mi bemol</i> nº 3, Rubinstein, Tragó. <i>b</i> Serenata morisca. Chapi, Tragó. 2º <i>Adiós a la Alhambra</i>, para violín con acompañamiento de piano, Monasterio, Arbós. 3º Gran dúo sobre motivos de <i>Los Hugonotes</i>, para piano y violín, Thalberg y Beriot, Tragó y Arbós.</p>
Otros aspectos a comentar	Piano Ronisch

<b>CONCIERTO CON ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS</b> <b>Teatro de la Villa (“Teatro Viejo”) (Bilbao). 11 de junio 1882</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Tragó, José (piano)
Otros aspectos a comentar	La prensa no aporta datos sobre las obras ejecutadas en el programa.

<b>INAUGURACIÓN DE LA SALA ZOZAYA</b>
---------------------------------------

<b>Sala Zozaya (Madrid). 16 abril 1883</b>		
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Inzenga, José (piano acompañante) Lébano, Félix (arpa) Mirecki, Víctor (violoncello) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Costa, Mario (tenor) Fons, Luisa (soprano) Sanz, Elena (contralto)	
Programa	Bellini	Romanza de <i>I Capulleti i Montecchi</i> , Bellini, Luisa Fons
	Campana, F.	Duetto <i>Guarda che bianca luna</i> , Luisa Fons y Elena Sanz
	Chopin	Nocturno [sin especificar]
	Chopin	Polonesa en <i>la bemol mayor</i> op. 53, Tragó
	Costa, Mario	<i>Serenata Napolitana</i> , Mario Costa
	Costa, Mario	<i>Nanni</i> , Mario Costa
	Goltermann	Cantilena del concierto para violonchelo en <i>la menor</i> , Mirecki
	Händel	<i>Variaciones</i> para arpa, Lébano
	Inzenga	<i>La moza de temple</i> , Elena Sanz
	Ketterer	Composición para arpa, Lébano
	Lebano, Félix	<i>A media noche</i> , Lébano
	Mathias	<i>La Vélocité</i> , Tragó
	Mercadante	<i>El Sogno</i> , Elena Sanz acompañada por Mirecki e Inzenga
	Liszt	<i>Rapsodia húngara</i> , [sin determinar] Tragó
	Paladilhe	<i>Serenata napolitana</i> , Paladilhe, Elena Sanz
	Thomas, A.	Polaca de <i>Mignon</i> , Luisa Fons, acompañada al piano por José Inzenga
	Vieuxtemps	<i>Réverie</i> nº 3, op. 22, Vieuxtemps, Mirecki
Obras añadidas fuera de programa	Scuderi	<i>Dormi pure</i> , Elena Sanz. <i>Malagueñas</i> , Elena Sanz.
Otros aspectos a comentar	Piano Érard	

<b>CONCIERTO CON CHAPÍ</b>	
<b>Teatro de la Comedia (Madrid). 12 mayo 1884.</b>	
Intérpretes	Chapí, Ruperto (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	PRIMERA PARTE 1º Overture por la orquesta  2º Gran fantasía <i>Wanderer fantasie</i> op. 15 para piano y orquesta, Schubert, arreglada e instrumentada por Liszt, Tragó y la orquesta

	<p>3° a Estudio Rubinstein, Tragó b Nocturno Chopin, Tragó c <i>La Campanella</i>, Caprice de concert Liszt, Tragó</p> <p>SEGUNDA PARTE Gran concierto en <i>re menor</i> n° 4 op. 70 para piano y orquesta. Rubinstein. <i>Allegro, Andante, Allegro assai</i>, Tragó y la orquesta.</p> <p>TERCERA PARTE 1° a <i>Romanza sin palabras</i> Mendelssohn, Tragó. b <i>Serenata española</i> Ketten, Tragó c <i>Pasquinade</i>, Caprice Gottschalk, Tragó</p> <p>2° Célebre fantasía húngara para piano y orquesta op. 458 Liszt, Tragó y orquesta.</p>
Obras añadidas fuera de programa	<i>Serenata morisca (La marcha al torneo)</i> Chapí, arreglo para piano, Tragó.
Otros aspectos a comentar	Piano Steinway

**CONCIERTO A BENEFICIO DE LAS ARPISTAS TERESA Y VICENTA TORMO  
Salón Romero (Madrid). 17 mayo 1886**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u> Mirecki, Víctor (violonchelo) Tormo, Teresa (arpa) Tormo, Vicenta (arpa) Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u> Paoli (soprano) Pérez (soprano) Villamar (tenor)</p>
Programa	<p>PRIMERA PARTE Dúo de arpas sobre motivos de <i>Rigoletto</i>, Verdi, Zamara, Vicenta y Teresa Tormo Cavatina de <i>La Traviata</i>, Srta. Paoli <i>Danse des Fees</i> op. 76, Alvars, Teresa Tormo Duetto de <i>Lucía de Lammermoor</i> Donizetti, Srta. Pérez y Sr. Villamar Nocturno de Chopin, Tragó <i>Serenata Española</i>, Ketten, Tragó Polonesa en <i>la bemol mayor</i>, op. 53, Chopin, Tragó</p> <p>SEGUNDA PARTE Romanza de <i>La Favorita</i>, Donizetti, señor Villamar <i>Marcha triunfal del rey David</i>, op. 194, Godefroid, Vicenta Tormo <i>Aria de las joyas</i> de <i>Fausto</i>, Gounod, señora Pérez Melodía de Rubinstein, Víctor Mirecki Mazurca n° 4, Popper, Víctor Mirecki <i>L'Estasi</i>, Arditi, Srta. Paoli</p>



	Dúo de arpas sobre motivos de <i>Luisa Miller</i> , Verdi, Vicenta y Teresa Tormo.								
<b>Concierto en la Sociedad Euskalerría (Bilbao). Agosto 1886</b>									
Intérpretes	Tragó, José (piano) Tragó, Nicolás (violín)								
Otros aspectos a comentar	El concierto se celebra a mediados del mes de agosto. No tenemos información sobre las obras ejecutadas en el programa.								
<b>Concierto en la Sociedad <i>El Sitio</i> (Bilbao). 15 agosto 1886</b>									
Intérpretes	Tragó, José (piano)								
Programa	<table border="0"> <tr> <td>Ketten</td> <td><i>Serenata española</i></td> </tr> <tr> <td>Liszt</td> <td><i>La Campanella</i></td> </tr> <tr> <td>Schubert</td> <td>Fantasia en <i>do mayor</i> op. 15 (D. 760) "Wanderer fantasie"</td> </tr> <tr> <td>Rubinstein</td> <td><i>Estudio</i> [sin determinar]</td> </tr> </table>	Ketten	<i>Serenata española</i>	Liszt	<i>La Campanella</i>	Schubert	Fantasia en <i>do mayor</i> op. 15 (D. 760) "Wanderer fantasie"	Rubinstein	<i>Estudio</i> [sin determinar]
Ketten	<i>Serenata española</i>								
Liszt	<i>La Campanella</i>								
Schubert	Fantasia en <i>do mayor</i> op. 15 (D. 760) "Wanderer fantasie"								
Rubinstein	<i>Estudio</i> [sin determinar]								
Otros aspectos a comentar	Piano Pleyel No tenemos más información sobre el programa de este concierto								
<b>CONCIERTO CON SARASATE Teatro Gayarre (Bilbao). 22 agosto 1886</b>									
Intérpretes	Goldschmidt, Otto (piano acompañante) Sarasate, Pablo (violín) Tragó, José (piano)								
Programa	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>1º <i>Andante y variaciones</i> de la sonata en <i>la mayor</i> nº 9 op. 47 "Kreutzer" para piano y violín de Beethoven, Sarasate y Tragó.</p> <p>2º <i>a. Estudio</i> Rubinstein, Tragó. <i>b. Nocturno</i> Chopin, Tragó. <i>c. Polonesa en la bemol mayor</i> op. 53 Chopin, Tragó.</p> <p>3º Concierto para violín en <i>mi mayor</i> nº 2, op. 64 de Mendelssohn.- <i>Allegro-Andante-Finale</i>, Sarasate.</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p>4º <i>Canto del ruiseñor</i> op. 29, compuesto y ejecutado por Sarasate.</p> <p>5º <i>a. Serenata española</i> Ketten, Tragó. <i>b. Campanella</i>, Liszt, Tragó.</p> <p>6º <i>a Nocturno en mi bemol</i> Chopin, arreglado y ejecutado por Sarasate <i>b Baile de las brujas</i> Bazzini, Sarasate.</p>								
Obras añadidas fuera de programa	<i>Zortzico</i> , Sarasate acompañado por el pianista Goldschmidt <i>Habanera</i> , Sarasate <i>Jota</i> , Sarasate								
Otros aspectos a comentar	Piano Érard								
<b>CONCIERTO CON SARASATE Teatro Gayarre (Bilbao). 24 agosto 1886</b>									
Intérpretes	Goldschmidt, Otto (piano acompañante)								

	Sarasate, Pablo (violín) Tragó, José (piano)
Programa	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>1º Primer tiempo del concierto para violín en <i>re menor</i> op. 61 de Beethoven, Sarasate</p> <p>2º <i>a</i>. Capricho Mendelssohn, Tragó <i>b</i> <i>Berceuse</i> en <i>re bemol mayor</i> op. 57 de Chopin, Tragó <i>c</i> <i>Serenata morisca</i> Chapí, Tragó</p> <p>3º Concierto para violín nº 2 en <i>re menor</i> op. 22, Wieniawski.- <i>Allegro- Romance- Allegro a la Cingara</i>, Sarasate</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p>4º <i>Aires bohemios</i>, compuesta y ejecutada por Sarasate</p> <p>5º <i>a</i> Estudio Chopin, Tragó. <i>b</i>. Marcha húngara <i>Salut a Pesth</i> de Kowalski, Tragó</p> <p>6º <i>Capricho vascongado</i> op. 24, compuesto y ejecutado por Sarasate</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p><i>Serenata Española</i>, Ketten, Tragó</p> <p><i>Mazurca</i>, Godard, Tragó</p> <p><i>Mazurca</i>, Sarasate</p> <p><i>Habanera</i>, Sarasate</p> <p><i>Zapateado</i>, Sarasate</p>
Otros aspectos a comentar	Piano Érard

**INAUGURACIÓN DEL CÍRCULO ARTÍSTICO LITERARIO DE MADRID**  
**Sede de la sociedad. Calle Alcalá nº 10. 28 octubre 1886**

Intérpretes	Cantó (piano) Oller (piano) Tragó, José (piano)
Programa	Liszt Campanella, Tragó Sinfonía a cuatro manos, Cantó y Oller
Otros aspectos a comentar	La prensa no especifica el programa Piano Érard

**CONCIERTO CON EL ORFEÓN MATRITENSE**  
**Salón Romero (Madrid). 17 febrero 1888**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u></p> <p>Arín, Valentín (piano) Calvo, Manuel (violonchelo) Castro (contrabajo) Grau (timbal) Ondategui, Catta (armonium) Pinilla, José (piano) Solís (trompa) Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u></p> <p>Hornero, Rafael (director del Orfeón Matritense) Sánchez (soprano) Orfeón Matritense</p>
Programa	<p align="center">PRIMERA PARTE</p> <p>1º <i>Alerta</i> coro a voces solas, Rillé, por el Orfeón</p> <p>2º <i>¡Patria!</i> Impromptu a dos pianos, de Letamendi, Arín y Pinilla</p>

	<p>3º <i>Il sogno di Cenerentola</i> romanza de tiple de Gordigiani, Srta. Sánchez</p> <p>4º <i>a Le Bandinaje</i>, para armonium, de Mailly, Srta. Ondategui  <i>b</i> Romanza sin palabras, para armonium, de Almagro, Srta. Ondategui  <i>c</i> Vals brillante para armonium de Almagro, Srta. Ondategui</p> <p>5º <i>La Aurora</i>, Rillé, por el Orfeón.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º <i>a</i> Serenata española, Ketten, Tragó  <i>b</i> Polaca en <i>la bemol mayor</i> op. 53, Chopin, Tragó</p> <p>2º <i>Dies irae</i> para tenor, con acompañamiento de armonium, piano, violoncello, contrabajo, trompa y timbal (reducción expresa para salón), Letamendi, interpretado por Srta. Ondategui, Sres. Arín, Calvo, Castro, Solís y Grau y los tenores del Orfeón</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>1º <i>Los mártires</i>, coro a voces solas: <i>I Introducción; II Plegaria; III Cántico final</i>, de Gounod, por el Orfeón</p> <p>2º <i>Adagio</i> de concierto para violoncello, compuesto y ejecutado por Calvo</p> <p>3º Cavatina de <i>Linda di Chamounix</i>, Donizetti, Srta. Sánchez</p> <p>4º <i>a Bluette</i> para armonium con celesta, Guilmant, Srta. Ondategui  <i>b Romance sans paroles</i> para armonium con celesta, Lemmens, Srta. Ondategui  <i>c Scene pastorale</i> para armonium con celesta, Le Beau, Srta. Ondategui</p> <p>5º <i>La Aurora</i>, serenata, coro a voces solas, Reventós, por el Orfeón</p>
Otros aspectos a comentar	Primera presentación del Orfeón Matritense en Madrid

<b>CONCIERTO PARA LA INAUGURACIÓN DE LAS OBRAS DEL PUERTO EXTERIOR DE BILBAO Y LA ADJUDICACIÓN DE TRES CRUCEROS DE COMBATE</b> <b>Teatro Goyarre (Bilbao). 22 septiembre 1888</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u>  Bretón, Tomás (director de orquesta)  Lizarralde, Emeterio (violín)  Olivares (piano acompañante)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u>  Arando, Felipe (bajo)  Verger, Napoleón (barítono)  Zabala, Cleto (director del Orfeón Bilbaíno)  Orfeón Bilbaíno</p>
Programa	<b>PRIMERA PARTE</b>
	<p>1º Overture Mignon, Thomas, por la orquesta</p> <p>2º Aria de bajo de <i>Don Carlos</i>, Verdi, con acompañamiento de piano, Arando y Olivares</p> <p>3º <i>a. La Vélocité</i>, Mathias, Tragó  <i>b.</i> Serenata española Ketten, Tragó  <i>c.</i> Polonesa en <i>la bemol mayor</i> op. 53 Chopin, Tragó</p> <p>4º Cavatina de barítono de <i>Puritanos</i>, Bellini, con acompañamiento de orquesta,</p>

	<p>Verger</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sinfonía en <i>re menor</i>, J. C. Arriaga <i>Adagio-allegro, Andante, Minueto, Allegro</i>, por la orquesta.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>1º <i>En el Bosque</i> coro para orfeón, Kücken, Orfeón Bilbaíno</p> <p>2º <i>a Serenata morisca</i>, Chapí, Tragó  <i>b Berceuse en re bemol mayor</i> op. 57 de Chopin, Tragó  <i>c Pasquinade</i> Gottschalk, Tragó</p> <p>3º <i>Fantasia militar</i> para violín, Leonard con acompañamiento de orquesta, Lizarralde</p> <p>4º <i>a Ti-Rapirei</i>, Tosti, Verger  <i>b La Danza</i>, Rossini, con acompañamiento de piano, Verger y Olivares</p> <p>5º Marcha de <i>Tannhäuser</i>, Wagner, por la orquesta</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p><i>Mazurca</i> Godard, Tragó.  <i>Zortzico Ume eder bat</i>, José Antonio Santesteban, Orfeón Bilbaíno  <i>Guernicaco Arbola</i>, José María Iparaguirre, Orfeón Bilbaíno.  <i>Agur nere biotzeco</i> (Adiós), zortzico de Iparaguirre, Verger  <i>Jota</i> de Sarasate, Lizarralde</p>
Otros aspectos a comentar	<p>La orquesta estaba formada por profesores de Bilbao, miembros de la Orquesta del Teatro Real de Madrid, de la Sociedad de Conciertos de Pamplona y de la orquesta del Gran Casino de San Sebastián</p>

**VELADA PRIVADA CON EL MOTIVO DEL ESTRENO DEL PIANO STEINWAY  
ADQUIRIDO POR TRAGÓ  
Domicilio de Tragó (Madrid). 9 mayo 1889**

Intérpretes	<p>Fernández Arbós, Enrique (violín)  González, Francisco (flauta)  Rubio, Agustín (violonchelo)  Tragó, José (piano)</p>
Otros aspectos a comentar	<p>Piano Steinway.  La prensa no ofrece información sobre las obras ejecutadas en el concierto.</p>

**MISA EN PORTUGALETE  
Iglesia de Portugalete (Vizcaya). 15 de agosto 1889**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u>  Arisqueta, Javier (piano)  Lizárraga, Pedro (órgano)  Lozano, Vicente (órgano)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u>  Alaña, Cleto (director del coro)</p>
Programa	<p><i>Misa breve</i>, Gounod, por el coro y Lizárraga</p> <p><i>Sonata</i> al órgano, tocada en el <i>Ofertorio</i> por Vicente Lozano</p> <p><i>Credo</i> de la <i>Misa de Santa Cecilia</i> de Gounod, por el coro, acompañado de piano a cuatro manos, Tragó y Arisqueta</p>

**CONCIERTO CON LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
Teatro del Príncipe Alfonso (Madrid). 9 marzo 1890**

Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano) Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid
Programa	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>1º Overture de <i>La Gazza Ladra</i>, Rossini, por la orquesta</p> <p>2º <i>a Serenata</i> obligada de violones <i>b Ángelus</i>. Escenas Pintorescas Massenet, por la orquesta</p> <p>3º <i>Danze Macabre</i> Saint-Saëns, por la orquesta</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p>4º Quinto concierto en <i>mi bemol</i> obra 73 para piano de Beethoven “El Emperador” <i>Allegro-Adagio un poco mosso Rondo - Allegro ma non troppo</i>, por Tragó acompañado por la orquesta</p> <p>TERCERA PARTE</p> <p>5º Overture de <i>La Estrella del Norte</i>, Meyerbeer, por la orquesta</p> <p>6º Fantasía sobre la Tarantela de <i>La Muette di Portici</i>, Auber, Liszt, ejecutada por Tragó</p> <p>7º <i>Cuarta Polonesa</i> Marqués, por la orquesta</p>
Obras añadidas fuera de programa	Serenata española de Ketten (Tragó) Mazurca de Godard (Tragó) Nocturno de Chopin (Tragó)
Otros aspectos a comentar	Es el sexto concierto instrumental de la temporada.

<b>CONCIERTO EXTRAORDINARIO CON LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS Teatro del Príncipe Alfonso (Madrid). 13 abril 1890</b>	
Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano) Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid
Programa	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>1º Overture de <i>Los Mosqueteros de la Reina</i>, Halevy, por la orquesta</p> <p>2º <i>Canzonetta</i> para instrumentos de arco, Mendelssohn, por la orquesta</p> <p>3º <i>Orestes</i>, poema sinfónico (1ª vez), M. de Lara, por la orquesta</p> <p>4º Danza de <i>Sansón y Dalila</i>, Saint-Saëns, por la orquesta</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p>5º Concierto en <i>Re menor</i> nº 4, obra 70 para piano, Rubinstein <i>Moderato assai</i>. <i>Allegro- Andante – Allegro</i> por Tragó con acompañamiento de orquesta</p> <p>TERCERA PARTE</p> <p>6º Final de <i>Las Valkirias</i>, Wagner, por la orquesta</p> <p>7º <i>a Melodía húngara</i>, Liszt, Tragó <i>b La Campanella</i>, capricho, Liszt, Tragó</p> <p>8º Marcha de <i>El Profeta</i>, Meyerbeer, por la orquesta</p>
Obras añadidas fuera de programa	Habanera de Ritter (Tragó) Pasquinade de Gottschalk (Tragó) Zortzico compuesto por Tragó (Tragó)
Otros aspectos a	Piano Érard <i>Gran Cola</i>

comentar	
<b>Concierto en el Teatro de la Comedia (Madrid). 25 abril 1890</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Fernández Arbós, Enrique (violín y dirección de orquesta) Tragó, José (piano) Sección de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid  <u>Repertorio vocal</u> Baldelli, Antonio (bajo-bufo) Peña Ruanova (soprano) Verger, Napoleón (barítono)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> 1º Overture de <i>Mignon</i> , A. Thomas, por la orquesta  2º Dúo de <i>Amleto</i> , A. Thomas, por la señora Peña Ruanova y el Sr. Verger  3º <i>Melodía</i> , Rubinstein, Tragó <i>Polaca 8ª</i> , Chopin, Tragó (polonesa op. 40, nº 1 en <i>la mayor</i> )  4º Aria de <i>Matilde di Shabran</i> , Rossini, Baldelli  5º Polonesa en <i>la mayor</i> , Wieniawski, Arbós, acompañado al piano por Tragó  6º <i>La Martire Cristiana</i> , (escena dramática), Bottesini, instrumentada por Arbós, (1ª audición en Madrid), Verger  <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> 1º <i>Ángelus</i> de las Escenas dramáticas, Massenet, por la orquesta <i>Bolero</i> , (1ª vez); Arbós, por la orquesta  2º Dúo <i>I Pescatori</i> , Manzocchi, por Verger y Baldelli  3º <i>Berceuse en re bemol mayor</i> op. 57 de Chopin, Tragó <i>La Campanella</i> , Liszt, Tragó  4º <i>Parla</i> , vals, Arditi, Sra. Peña Ruanova  5º Aria cómica <i>Don Checco</i> , Giosa, por Baldelli  6º <i>Cavatina</i> Raff <i>Aires bohemios</i> , Sarasate, Arbós  7º Dúo de <i>Cenerentola</i> , Rossini, Verger y Baldelli.
Obras añadidas fuera de programa	<i>Serenata española</i> de Ketten, (Tragó) <i>Merza é oro</i> (Baldelli) <i>Pasegiatta</i> (Baldelli)
Otros aspectos a comentar	Aplazado del lunes 21 de abril al viernes 25 de abril por enfermedad de Tragó Primera vez en que Arbós dirige una orquesta
<b>CONCIERTO EN LA EMBAJADA FRANCESA Calle de Olózaga nº 9. Madrid. 27 febrero 1891</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u>

	Mancinelli, Luigi (piano acompañante) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano solista y acompañante)	
	<u>Repertorio vocal</u> Baldelli, Antonio (bajo-bufo) Verger, Napoleón (barítono)	
Programa	Chopin	Rêverie op. 74, Tragó
	Donizetti	Dúo de <i>Don Pasquale</i> , Verger y Baldelli, acompañados al piano por Mancinelli
	Godard	Mazurca de Godard, Tragó
	Liszt	Rapsodia de Liszt, Tragó
	Mendelssohn	Romanza sin palabras “Les fileuses” nº 4 op. 67, Tragó
	Popper	Dos obras para violoncello, Rubio, acompañado por Tragó
	Schumann	Rêverie, Rubio, acompañado al piano por Tragó
	Roger	Obras musicales [sin determinar], Verger y Baldelli
	Rossini	Dúo de <i>La Cenerentola</i> , Verger y Baldelli, acompañados al piano por Mancinelli
	Tosti	Obras musicales [sin determinar], Verger y Baldelli
Obras añadidas fuera de programa	Composiciones de Baldelli, interpretadas por el autor.	

<b>CONCIERTO EN EL ATENEO</b> <b>Madrid. 7 junio 1891</b>	
Intérpretes	Torregrosa, Srta. (piano) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> Andante y allegro de la sonata en <i>do</i> mayor (K. 521) (a cuatro manos) Mozart, por la Srta. Torregrosa y el señor Tragó  Minuetto (3er. tiempo) de la sonata en <i>si bemol mayor</i> op. 22, Beethoven, Torregrosa  <i>Berceuse en re bemol mayor</i> op. 57 de Chopin, Torregrosa  Polaca en <i>mi bemol menor</i> op. 26 nº 2, Chopin, Torregrosa  La Velocité, Mathias, Tragó  Barcarola en <i>fa menor</i> op. 30, Rubinstein, Tragó  Rapsodia húngara número 11 en <i>la menor</i> , Liszt, Tragó  <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <i>Réponds-moi</i> y <i>Les yeux créoles</i> , danzas cubanas (a cuatro manos) Gottschalk, por la Srta. Torregrosa y el Sr. Tragó  Pastoral variada, Mozart, Torregrosa  Romanza sin palabras, Mendelssohn, Torregrosa

	<p>Estudio <i>La Fileuse</i> en <i>fa sostenido</i> op. 157 nº 2, Raff, Torregrosa</p> <p>Tarantela, Rubinstein, Torregrosa</p> <p>Estudio en <i>do sostenido menor</i>, Chopin, Tragó</p> <p><i>Vals cromático</i> para piano op. 88, Godard, Tragó</p>
--	--

<b>CONCIERTO CON LA SOCIEDAD CORAL DE BILBAO</b> <b>Nuevo Teatro (Bilbao). 12 agosto 1891</b>	
--	--

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u>  Azurmendi (piano)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u>  Basterrechea  Losada  Rasche  Valle, Aureliano (director de la Sociedad Coral de Bilbao)  Sociedad Coral de Bilbao</p>
-------------	--

Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>1º <i>Los hebreos cautivos</i>, gran escena coral, Leon Paliard, solos cantados por Rasche</p> <p>2º <i>Cantos vascongados</i>, arreglados para Orfeón, Aureliano Valle</p> <p>3º <i>Música prohibita</i>, melodía para tenor y piano Gastaldón (Basterrechea, canto, Azurmendi, piano)</p> <p>4º     <i>a- Estudio</i>, para piano Chopin, Tragó            <i>b- Barcarola</i>, para piano, Rubinstein, Tragó            <i>c- Rapsodia húngara</i> nº 11 en <i>la menor</i> Liszt, Tragó</p> <p>5º <i>La Retreta</i>, escena coral Laurent de Rillé</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1º <i>Escenas Tártaras</i>, Laurent de Rillé</p> <p>2º <i>T'amo ancora</i>, melodía para barítono y piano, Tosti, (Losada, canto, Azurmendi, piano)</p> <p>3º     <i>a- Vals Cromático</i>, para piano op. 88, Godard, Tragó            <i>b- Campanella</i>, (Capricho), Liszt, Tragó</p> <p>4º <i>God save the queen</i>, himno nacional inglés, Anónimo, por el Orfeón</p> <p>5º <i>Saltarello</i>, capricho coral, Saint-Saëns, Orfeón</p>
----------	---

Obras añadidas fuera de programa	<p><i>Habanera</i>, (Tragó)  <i>Mazurca</i>, Godard, (Tragó)</p>
----------------------------------	--

Otros aspectos a comentar	<p>Piano de cola Érard  Concierto aplazado un día para que Tragó pudiese tomar parte en el mismo.</p>
---------------------------	---

<b>CONCIERTO CON LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS</b> <b>Teatro del Príncipe Alfonso (Madrid) 9º concierto. 13 marzo 1892</b>	
---	--

Intérpretes	<p>Mancinelli, Luigi (director de orquesta)</p>
-------------	---



	Tragó, José (piano) Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Overtura de <i>Struensee</i> de Meyerbeer. Orquesta</p> <p><i>Rheingold. La entrada de los dioses en el Walhalla</i> de Wagner. Orquesta</p> <p><i>Preludio de Parsifal</i>, Wagner. Orquesta</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p><i>Concierto en do menor</i> op. 37 nº 3 para piano y orquesta de Beethoven, 1º <i>Allegro con brio</i>, 2º <i>Largo</i>, 3º <i>Rondó. Allegro</i>. Tragó acompañado por la orquesta.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p><i>Zambra</i>, capricho sinfónico, José María Benaiges.</p> <p><i>Rapsodia Húngara nº 9 El Carnaval de Pesth</i> en <i>mi bemol mayor</i>, Liszt, Tragó.</p> <p><i>Marcha de las Bodas</i>, Mendelssohn</p>
Obras añadidas fuera de programa	Nocturno de Chopin (Tragó) Vals de Godard (Tragó) Estudio de Mathias (Tragó)

**CONCIERTO EN EL PALACIO REAL DE MADRID  
VISITA DE LOS REYES DE PORTUGAL. 11 noviembre 1892**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u> Campanini, Cleofonte (piano acompañante) [director de orquesta] Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u> Baldelli, Antonio (bajo-bufo) De Marchi, Emilio (tenor) Tetrazzini, Eva (soprano) Verger, Napoleón (barítono)</p>
Programa	<p>1 a <i>Ideale</i>, melodía..... Tosti. b <i>A suon de baci</i>..... Baldelli Sr. Verger.</p> <p>2 Plegaria de <i>Tannhauser</i> .....Wagner Señora Tetrazzini</p> <p>3 a <i>Nocturno</i> .....Chopin b Vals cromático..... Godard Sr. Tragó</p> <p>4 Andante con variaciones de la sonata Kreutzer..... Beethoven Sres. Monasterio y Tragó</p> <p>5 a <i>Fier che langue</i>..... Rottoli b <i>Pevera mamma</i> ..... Tosti Sr. De Marchi.</p> <p>6 a <i>Apri amor mio</i>, serenata ..... Tosti b <i>Passegiata</i>..... Cortesi Sr. Baldelli.</p>

	<p>7 a <i>Rondó</i>..... Monasterio  b <i>Leyenda</i>..... Wieniawski  Sr. Monasterio</p> <p>8. <i>Vals brillante</i>..... Matiozzi  Señora Tetrzzini</p> <p>9. <i>Rapsodia húngara</i>..... Liszt  Sr. Tragó</p> <p>10. Dúo de <i>La Favorita</i>..... Donizetti  Señora Tetrzzini y  Sr. De Marchi</p>
Obras añadidas fuera de programa	Ave María de <i>Otello</i> , Verdi, Sra. Tetrzzini.

<b>SESIÓN DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO Nº 1</b> <b>Sesión Beethoven</b> <b>Salón Romero (Madrid). 23 febrero 1894</b>	
Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	<b>Todas las obras son de Beethoven</b> PRIMERA PARTE Rondó en <i>sol mayor</i> op. 51, nº 2 Sonata en <i>do menor</i> op. 111 <i>Allegro - Arietta</i> SEGUNDA PARTE Concierto nº 3 en <i>do menor</i> op. 37 con acompañamiento de orquesta.- <i>Allegro con brío - Largo - Rondo</i> TERCERA PARTE Final de la sonata en <i>la mayor</i> op. 2, nº 2- a <i>Largo e maestoso</i> – b <i>Menuetto</i> Sonata en <i>re mayor</i> op. 10, nº. 3 Rondo <i>a capriccio</i> op. 129
Obras añadidas fuera de programa	Rondó en <i>la menor</i> Mozart

<b>SESIÓN DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO Nº 2</b> <b>Sesión Schumann</b> <b>Salón Romero (Madrid). 2 marzo 1894</b>	
Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	<b>Todas las obras son de Schumann</b> PRIMERA PARTE Gran sonata (concierto sin orquesta) en <i>fa menor</i> op. 14. 1º <i>Allegro- Scherzo II</i> (molto comodo).- 2º <i>Quasi variazione- Andantino</i> de Clara Wieck.- 3º <i>Prestísimo</i> SEGUNDA PARTE Gran concierto en <i>la menor</i> op. 54 para piano y orquesta 1º <i>Allegro affectuoso</i> .- 2º <i>Intermezzo (Andantino grazioso)</i> .- 3º <i>Allegro vivace</i> TERCERA PARTE Arabesca en <i>do mayor</i> op. 18

	<p>“Novelette” en <i>si menor</i> nº 9 de <i>Bunte Blätter</i> (Hojas multicolores) op. 99</p> <p>2ª Romanza en <i>fa sostenido mayor</i> op. 28</p> <p>“El pájaro profeta”, nº 7 de las <i>Escenas del Bosque</i>, op. 82</p> <p>“Presque trop sérieux” (Casi demasiado serio) nº 10 de las <i>Escenas Infantiles</i> op. 15</p> <p>Tocata en <i>do mayor</i> op. 7</p>
Obras añadidas fuera de programa	Berceuse (Schumann)

<b>SESIÓN DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO Nº 3</b> <b>Sesión Chopin</b> <b>Salón Romero (Madrid). 9 marzo 1894</b>	
Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	<p><b>Todas las obras del programa son de Chopin</b></p> <p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Gran sonata en <i>Si bemol menor</i> op. 35. 1º Grave.- 2º Scherzo.- 3º Marcha fúnebre.- 4º Finale presto.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Concierto número 1 para piano y orquesta en <i>Mi menor</i> op. 11. 1º Allegro maestoso.- 2º Romanza. Larghetto.- 3º Rondo vivace. [arreglo de Carl Tausig]</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Tercera balada en <i>La bemol mayor</i> op. 47</p> <p>Preludio número 15 en <i>Re bemol mayor</i> op. 28</p> <p>Nocturno número 1 en <i>Si bemol menor</i> op. 9</p> <p>Estudio número 7, en <i>Do sostenido menor</i> op. 25</p> <p>Estudio número 10, en <i>Si menor</i> op. 25</p>
Otros aspectos a comentar	Piano Érard Orquesta compuesta por profesores de la Sociedad de Conciertos

<b>SESIÓN DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO Nº 4</b> <b>Salón Romero (Madrid). 30 marzo 1894</b>	
Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Sonata nº 2 en <i>La bemol mayor</i> op. 39. C. M. Weber 1º Allegro moderato.- 2º Andante.- 3º Menuetto.- 4º Rondo</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Segundo concierto en <i>Re menor</i> op. 40, Mendelssohn 1º Allegro appassionato.- 2º Adagio molto sostenuto.- 3º Finale. Presto</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Gran fantasía (Wanderer-Fantasía) en <i>Do mayor</i>, D. 760, op. 15, Schubert [arreglo de Liszt para piano y orquesta]</p>
Obras añadidas fuera de programa	Estudio nº 7, op. 25 en <i>Do sostenido menor</i> , Chopin Rapsodia húngara, nº 11 en <i>La menor</i> , Liszt
Otros aspectos a comentar	El piano utilizado fue un Érard propiedad de Tragó.

<b>SESIÓN EXTRAORDINARIA DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO</b> <b>Salón Romero (Madrid). 9 abril 1894</b>	
Intérpretes	Arín, Valentín (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	PRIMERA PARTE Gran sonata en <i>Si bemol menor</i> op. 35. Chopin 1º Grave.- 2º Scherzo.- 3º Marcha fúnebre.- 4º Finale presto.  SEGUNDA PARTE Concierto número 1 para piano y orquesta en <i>Mi menor</i> op. 11. Chopin 1º Allegro maestoso.- 2º Romanza. Larghetto.- 3º Rondo vivace. [arreglo de Carl Tausig]  TERCERA PARTE Arabesca en <i>Do mayor</i> op. 18. Schumann  Novelette en <i>Si menor</i> nº 9 del op. 99 <i>Bunte Blätter</i> (Hojas multicolores) Schumann  Berceuse en <i>Sol mayor</i> nº 6 del op. 124 <i>Albumblätter</i> (Hojas de álbum) Schumann  <i>El pájaro profeta</i> nº 7 de las <i>Escenas del bosque</i> op. 82. Schumann  <i>Rapsodia húngara</i> nº 11 en <i>La menor</i> . Liszt
Obras añadidas fuera de programa	<i>Nocturno en Fa sostenido mayor</i> op. 15, nº 2. Chopin. <i>Serenata española</i> . Henry Ketten. <i>Vals cromático</i> para piano op. 88. Benjamín Godard
<b>CONCIERTO EN EL CASINO MILITAR DE MADRID</b> <b>Madrid. Plaza de Santa Ana. 4 febrero 1895</b>	
Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Keller, Gloria (arpa) Tragó, José (piano) Urrutia (acompañamiento de piano)  <u>Repertorio vocal</u> Baldelli, Antonio (Bajo-bufo) De- Lucía, Fernando (tenor) Leonardo, Emma (mezzosoprano) Méndez Brandon (Barítono) Tetrazzini, Eva (soprano)
Programa	PRIMERA PARTE 1) <i>Si tu m'aimais</i> , Luigi Denza, Méndez Brandon 2) Arpa.-Gran estudio de concierto, Godefroid, Gloria Keller 3) (a) <i>Aprile</i> , Tosti, Eva Tetrazzini (b)Canción española, Eva Tetrazzini 4) <i>Apri amor mio la porta</i> (serenata), Tosti, Antonio Baldelli 5) (a) <i>Serenata española</i> , Ketten, Tragó (b) <i>Wals</i> , Godard, Tragó 6) <i>Il Dopo</i> , Tosti, Emma Leonardi 7) <i>Siciliana de Caballería rusticana</i> , Mascagni, Fernando De-Lucia, acompañado

	<p>al arpa por Gloria Keller</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1) Aria de Fausto, Gounod, Méndez Brandon</p> <p>2) Arpa.- <i>Danse des Silphes</i>, Godefruid, Gloria Keller</p> <p>3) A Chitarella, O Di-Chiara, Emma Leonardi</p> <p>4) (a) <i>Nocturno</i>, Chopin, Tragó (b) <i>Rapsodia húngara</i> (núm.11), Liszt, Tragó</p> <p>5) Dúo de <i>I mulattieri</i>, Masini, Fernando De-Lucia y Antonio Baldelli</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Berceuse, Schumann, Tragó</p> <p>Aria del <i>Matrimonio secreto</i>, Cimarosa, Antonio Baldelli</p> <p><i>Dolce peccato</i>, Emma Leonardi</p> <p><i>Schetete</i>, P. Mario Costa, Emma Leonardi</p> <p><i>Los consejos</i>, Álvarez, Méndez Brandon</p> <p><i>A noite</i>, canción gallega, Méndez Brandon</p> <p><i>Cuor de donna</i>, romanza, Eva Tetrzzini</p> <p><i>Paletot</i>, canción española, Eva Tetrzzini</p>

**SEGUNDA SERIE DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO. SESIÓN Nº 1**  
**Salón Romero (Madrid). 22 marzo 1895**

Intérpretes	<p>Bretón, Tomás (director de orquesta)</p> <p>Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Fantasia cromática y fuga en <i>Re menor</i> (BWV 903) J. S. Bach</p> <p>Gavota variada, Jean-Philippe Rameau</p> <p>Fantasia en <i>Fa menor</i> op. 49. Chopin</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Concierto nº 2 en <i>Sol menor</i> op. 22, Saint-Saëns</p> <p>1º Andante sostenuto.-2º Allegro scherzando.- 3º Presto</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>1º Andante con variaciones Haydn</p> <p>2º Primer impromptu op. 29 en <i>La bemol mayor</i>. Chopin</p> <p>3º Nocturno op. 27, nº 2 en <i>Re bemol mayor</i>. Chopin</p> <p>4º Polonesa op. 26 nº 1 en <i>Do sostenido menor</i>. Chopin</p> <p>5º Vals op. 34 nº 1 en <i>La bemol mayor</i>. Chopin</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Rapsodia húngara nº 11 en <i>La menor</i>. Liszt</p>

**SEGUNDA SERIE DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO. SESIÓN Nº 2**  
**Salón Romero (Madrid). 29 marzo 1895**

Intérpretes	<p>Bretón, Tomás (director de orquesta)</p> <p>Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Fantasia en <i>do</i> [<i>menor</i> K 475] Mozart</p> <p><i>La llamada de los pájaros</i>, pieza nº 5 de la segunda colección de piezas de</p>

	<p>clavecín. Jean-Philippe Rameau</p> <p>Variaciones serias op. 54. Mendelssohn</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Gran concierto en <i>la menor</i> op. 54 para piano y orquesta. Schumann 1º Allegro affectuoso.- 2º Intermezzo (Andantino grazioso).- 3º Allegro vivace</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p><i>En los bosques</i>, estudio. Liszt</p> <p><i>Canto de amor de Segismundo</i> (Walkirias) Wagner-Tausig</p> <p>Barcarola en <i>Fa menor</i> op. 30. Antón Rubinstein</p> <p><i>La Campanella</i> (transcripción de Liszt)</p>
Obras añadidas fuera de programa	Estudio, Chopin

**SEGUNDA SERIE DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO. SESIÓN Nº 3**  
**Salón Romero (Madrid). 6 abril 1895**

Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Sonata nº 2 en <i>La bemol mayor</i> op. 39. Weber. 2º Andante.- 3º Minuetto</p> <p>Burlesca. Domenico Scarlatti</p> <p>Giga. Domenico Scarlatti</p> <p>Estudio sobre Freischütz op. 127 de Weber. Stephen Heller</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Concierto número 1 para piano y orquesta en <i>Mi menor</i> op. 11. Chopin 1º Allegro maestoso.- 2º Romanza. Larghetto.- 3º Rondo vivace. [arreglo de Carl Tausig]</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Minuetto. Grieg</p> <p>Berceuse. Grieg</p> <p>Hoja de álbum. Grieg</p> <p>Andantino. Grieg</p> <p>Vals. Grieg</p> <p>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35. Brahms</p>
Obras añadidas fuera de programa	Nocturno. Chopin

**SEGUNDA SERIE DE MÚSICA CLÁSICA DE PIANO. SESIÓN Nº 4**  
**Salón Romero (Madrid). 15 abril 1895**

Intérpretes	Tragó, José (piano)
-------------	---------------------

Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Carnaval de Viena, op. 26. Schumann. Allegro.- Romanza.- Scherzino.- Intermezzo.-Finale</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata en <i>Si bemol mayor</i> nº 29, op. 106 “Hammerklavier”. Beethoven 1º Allegro.- 2º Scherzo (Assai vivace).- 3º Adagio sostenuto.- 4º Largo. Allegro risoluto</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p><i>Les Myrtilles</i> (Poème sylvestre). Théodore Dubois</p> <p>Nocturno en <i>Si bemol menor</i>, op. 9, nº 1. Chopin</p> <p>Mazurca en <i>La bemol mayor</i>. Chopin</p> <p>“Le Coucou”, Rondó en <i>Sol mayor</i>. Louis-Claude Daquin</p> <p>Danza húngara. Brahms</p>
	<p>Obras añadidas fuera de programa</p> <p>Zamacueca. Ritter Serenata Española. Ketten</p>

<p><b>CONCIERTO CON LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS</b>  <b>A beneficio de las víctimas del naufragio del crucero Reina Regente</b>  <b>Teatro del Príncipe Alfonso (Madrid). 21 abril 1895</b></p>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u>  Giménez, Gerónimo (director de orquesta)  Tragó, José (piano)  Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid</p> <p><u>Repertorio vocal</u>  Baldelli, Antonio (Bajo-bufo)  Uetam, Francisco (bajo)  Verger, Napoleón (barítono)</p>
Programa	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>Overtura de Tannhäuser, Wagner (orquesta)</p> <p><i>Le Rouet d’Omphale</i>, Poema sinfónico, op. 31, Saint-Saëns (orquesta)</p> <p>Rapsodia húngara, Franz Liszt, (orquesta)</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Séptima sinfonía en <i>La mayor</i>, op. 92, Beethoven  1º Poco sostenuto-Vivace.- 2º Allegretto.- 3º Presto.- 4º Allegro con brío</p> <p>TERCERA PARTE</p> <p><i>La velocidad</i>, estudio, Mathias, Tragó</p> <p><i>Marcha fúnebre</i> de la Gran sonata en <i>si bemol menor</i> op. 35, Tragó</p> <p><i>Campanella</i>, Liszt, Tragó</p> <p><i>Lacrime d’un padre</i>, Antonio de la Cruz, Uetam</p> <p>Aria de <i>I Puritani</i>, Bellini, Verger</p> <p>Aria de Leporello de <i>Don Juan</i>, Mozart, Baldelli</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Danza húngara, Brahms, Tragó  Nocturno, Chopin, Tragó</p>

	Marechiare, Baldelli Brindis de <i>La Estrella del Norte</i> , Meyerbeer, Uetam La mia bandiera, Verger
--	---

<b>CONCIERTO EN EL PALACIO REAL DE MADRID</b> <b>9 de mayo de 1895</b>	
---	--

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Mirecki, Víctor (violoncello) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Nevada, Emma (soprano) Uetam, Francisco (bajo)
Programa	Introducción y Polonesa brillante para piano y violoncello en <i>Do mayor</i> , op. 3. Chopin. Tragó y Mirecki  Barcarola, <i>Addio fanciulla</i> , Antonio de la Cruz, Uetam  Nocturno, Chopin, Tragó  Danza húngara, Brahms, Tragó  Canción del Mysoli. Félicien David. Nevada  <i>Chant d'amour</i> , Georg Goltermann, Mirecki  Corrigane, Charles Marie Widor, Mirecki  Romanza de <i>La Estrella del Norte</i> , Meyerbeer, Uetam  Rapsodia húngara nº 11 en <i>la menor</i> , Liszt, Tragó  Vals de la Sombra de <i>Dinorah</i> , Meyerbeer, Nevada  Canción napolitana, Campi, Mirecki

<b>PRIMERA VELADA LITERARIA Y MUSICAL A BENEFICIO DE LA ASOCIACIÓN DE LA PRENSA</b> <b>Salones de la Asociación de la Prensa (Madrid). 10 mayo 1896</b>	
--	--

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Arín, Valentín (piano) Peña y Goñi, Antonio (piano) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Alvira (director del Orfeón Madrileño) Baldelli, Antonio (bajo bufo) Tabuyo, Ignacio (barítono) Orfeón Madrileño  <u>Declamación</u> Vital Aza, Ramos Carrión, Felipe Pérez (literato)						
Programa	<table border="0"> <tr> <td style="padding-right: 20px;">Chopin</td> <td>Balada [sin determinar], Tragó</td> </tr> <tr> <td>Chopin</td> <td>Sonata [sin determinar], Tragó</td> </tr> <tr> <td>Liszt</td> <td>Rapsodia [sin determinar], Tragó</td> </tr> </table>	Chopin	Balada [sin determinar], Tragó	Chopin	Sonata [sin determinar], Tragó	Liszt	Rapsodia [sin determinar], Tragó
Chopin	Balada [sin determinar], Tragó						
Chopin	Sonata [sin determinar], Tragó						
Liszt	Rapsodia [sin determinar], Tragó						



	Peña y Goñi	<i>Sinfonía sobre motivos de zarzuelas de Barbieri</i> , versión para piano a cuatro manos interpretada por Peña y Goñi y Arín
	Tabuyo	<i>La del pañuelo rojo</i> , zortzico, interpretado por el autor acompañado por Peña y Goñi al piano
	Tosti	Canción, Tabuyo
		Obra vocal sin determinar, Orfeón Madrileño dirigido por Alvira
	Declamación	Quintillas, Vital Aza Cuento, Ramos Carrión Revista Cómica, Felipe Pérez
Otros aspectos a comentar	No se conserva el programa de esta sesión	

**Concierto con el clarinetista Miguel Yuste  
Salón Romero (Madrid). 13 mayo 1896**

Intérpretes	Tragó, José (piano) Yuste, Miguel (clarinete)	
Programa	<p align="center">PRIMERA PARTE</p> <p>Sonata nº 1 en <i>fa sostenido menor</i> op. 11. Schumann, Tragó 1º Introducción (Adagio). Allegro vivace.- 2º Aria.- 3º Scherzo e intermezzo.- 4º Finale</p> <p align="center">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata para clarinete y piano en <i>fa menor</i>, nº 1, op. 120, Brahms, Yuste y Tragó 1º Allegro appassionato.- 2º Andante un poco adagio.- 3º Allegretto grazioso.- 4º Allegro vivace</p> <p align="center">TERCERA PARTE</p> <p>Tercera balada en <i>La bemol mayor</i>, op. 47, Chopin, Tragó</p> <p>Nocturno en <i>Re bemol mayor</i> nº 2, op. 27, Chopin, Tragó</p> <p>Burlesca, Domenico Scarlatti, Tragó</p> <p>Giga, Domenico Scarlatti, Tragó</p> <p>Rapsodia húngara nº 11 en <i>La menor</i>, Liszt, Tragó</p>	
Obras añadidas fuera de programa	Danza húngara, Brahms, Tragó Nocturno en <i>Fa sostenido menor</i> , Chopin, Tragó	

**Concierto con la arpista Tormo y los cantantes Tabuyo, Gomis y Galván  
Salón Romero (Madrid). 27 mayo 1896**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Tormo, Srta. (arpa) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Galván (soprano) Gomis (tenor) Tabuyo, Ignacio (barítono)	
Programa	Godefroid	Les Adieux, Srta. Tormo
	Godefroid	<i>Marcha triunfal del Rey David</i> , op. 194, Srta. Tormo
	Godefroid	Souvenir de Freischütz, Srta. Tormo.

	Leoncavallo	Prólogo de <i>Pagliacci</i> , Tabuyo
	Meyerbeer	<i>Oh Paradiso</i> , La Africana, Sr. Gomis
	Verdi	Aria de <i>La Traviata</i> , Verdi, Srta. Galván
	Verdi	<i>Caro nome</i> , Rigoletto, Verdi, Srta. Galván
	Verdi	Cavatina de Aida, Verdi, Sr. Gomis
		Dos zortzicos, Tabuyo
Otros aspectos a comentar	No se ha localizado el programa de la velada y la prensa no comenta las obras interpretadas por Tragó Tampoco se especifica si la arpista era Vicenta Tormo o sus hermanas Teresa y Petra	

**Concierto con motivo de la Quinta Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid.  
Palacio de Cristal del Retiro. 1 junio 1896**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Aguirre, Julián (piano acompañante) Guervós, José (piano acompañante) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Fons, Elena (mezzosoprano) Tabuyo, Ignacio (barítono)	
Programa	Bizet	Habanera de <i>Carmen</i> , Elena Fons, acompañamiento de piano José Guervós
	Chopin	Balada nº 3 en <i>la bemol mayor</i> op. 47, Chopin, Tragó
	Leoncavallo	Prólogo de <i>Pagliacci</i> , Ignacio Tabuyo, acompañamiento de piano Julián Aguirre
	Liszt	La Campanella, Liszt, Tragó
	Rubinstein	Barcarola en <i>fa menor</i> op. 30, Tragó
	Verdi	Aria del último acto de la ópera <i>Don Carlo</i> , Elena Fons Zortzico, Tabuyo.
Otros aspectos a comentar	En el concierto estaba programada la actuación de la soprano Dolores Escalona acompañada al piano por Arturo Saco del Valle, y del bajo Antonio Baldelli, acompañado al piano por Saturnino del Fresno. Ambos cantantes no intervinieron en la sesión debido a una indisposición.	

**SEGUNDA VELADA LITERARIA Y MUSICAL A BENEFICIO DE LA ASOCIACIÓN DE LA  
PRENSA**

**Salones de la Asociación de la Prensa (Madrid). 8 julio 1896**

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Peña y Goñi, Antonio (piano acompañante) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Baldelli, Antonio (bajo bufo)  <u>Declamación</u> Lectura de poesías por los siguientes autores: Manuel del Palacio, Ricardo de la Vega, Sinesio Delgado, José López Silva, Rafael Solís, Javier de Burgos, Juan Pérez Zúñiga,	
-------------	---	--

	José Jackson Veyán, Tomás Luceño y Felipe Pérez y González.	
Programa	Baldelli	<i>Sul margine d'un rio</i> , Baldelli y Peña y Goñi
	Liszt	Campanella, Tragó
	Rubinstein	Barcarola en <i>fa menor</i> op. 30, Tragó
	Rubinstein	Vals <i>Capricho</i> , Tragó
	Schumann	<i>Aria</i> de la sonata nº 1 en <i>fa sostenido menor</i> op. 11, Tragó <i>Lo Zampognaro</i> , canción popular, Baldelli y Peña y Goñi <i>Marechiare</i> , canción popular, Baldelli y Peña y Goñi

**CONCIERTO EN EL GRAN CASINO DE SAN SEBASTIÁN**  
**10 agosto 1896**

Intérpretes	Goñi (director de orquesta) Tragó, José (piano)	
Programa	Chopin	Balada nº 3 en <i>La bemol mayor</i> op. 47, Chopin
	Chopin	Nocturno en <i>Fa sostenido menor</i> op. 48, nº 2, Chopin
	Chopin	Vals en <i>La bemol</i> , Chopin
	Liszt	<i>Campanella</i> , Tragó
	Saint-Saëns	Concierto nº 2 en <i>Sol menor</i> op. 22 <i>El pájaro profeta</i> , nº 7 de las <i>Escenas del Bosque</i> op. 82
	Schumann	<i>Invitación al vals</i> , op. 65, por la orquesta
	Weber, A.	
Obras añadidas fuera de programa	Ketten	<i>Serenata española</i> , Tragó
	Rubinstein	Vals, Tragó
Otros aspectos a comentar	No se conserva el programa del concierto Piano Érard, cedido por Emilia Brunet de Balbas	

**CONCIERTO EN EL PALACIO REAL DE MIRAMAR EN SAN SEBASTIÁN**  
**22 agosto 1896**

Intérpretes	Tragó, José (piano)	
Programa	Chopin	Tercera Balada en <i>la bemol mayor</i> op. 47, Chopin
	Chopin	<i>Nocturno</i> [sin determinar] Tragó
	Chopin	<i>Marcha fúnebre</i> , tercer tiempo de la Gran sonata en <i>si bemol menor</i> op. 35, Tragó
	Liszt	<i>Campanella</i> , Tragó
	Liszt	Rapsodia nº 12 en <i>do sostenido menor</i> , Tragó
	Raff	Estudio <i>La fileuse</i> , en <i>Fa sostenido</i> op. 157, nº 2, Tragó
	Rubinstein	<i>Barcarola</i> , Tragó
	Rubinstein	Vals <i>Capricho</i> , Tragó

	Schumann	<i>Aria de la sonata nº 1 en fa sostenido menor</i> op. 11, Tragó
	Schumann	<i>El pájaro profeta</i> , nº 7 de las <i>Escenas del Bosque</i> op. 82, Tragó
Otros aspectos a comentar	Piano Steinway	

<b>CONCIERTO EN EL GRAN CASINO DE BIARRITZ</b> <b>25 agosto 1896</b>		
Intérpretes	Steck (director de orquesta) José Tragó (piano)	
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Obertura de <i>Mignon</i>, Ambroise Thomas (orquesta)</p> <p>Danza de Anitra (fragmento de Peer-Gynt), Grieg (orquesta)</p> <p>Saltarello de la sinfonía nº 4 en <i>la mayor</i> op. 90, “Italiana”, Mendelssohn (orquesta)</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Concierto nº 2 en <i>Sol menor</i> op. 22, Saint-Saëns para piano y orquesta 1º Andante sostenuto.-2º Allegro scherzando.- 3º Presto</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Tercera balada en <i>La bemol mayor</i> op. 47, Chopin, (Tragó)</p> <p>Nocturno en <i>fa sostenido menor</i>, op. 48, nº 2, Chopin, (Tragó)</p> <p>Vals en <i>la bemol</i>, Chopin, (Tragó)</p> <p>Barcarola, Rubinstein, (Tragó)</p> <p>Rapsodia, Liszt, (Tragó)</p> <p>Marcha de <i>El Profeta</i>, Meyerbeer, (orquesta)</p>	
Obras añadidas fuera de programa	Serenata española, Ketten (Tragó) Vals Capricho, Rubinstein (Tragó) Zamacueca, Ritter (Tragó)	

<b>CONCIERTO PARA LA RECEPCIÓN DE LOS MIEMBROS DEL INSTITUTO DEL HIERRO Y EL ACERO DE LONDRES</b> <b>Salones del Ayuntamiento de Bilbao. 1 septiembre 1896</b>		
Intérpretes	Ibarguren (violín) Tragó, José (piano)	
Programa	Liszt	Rapsodia [sin especificar] Tragó
	Rubinstein	Barcarola [sin especificar] Tragó
Obras añadidas fuera de programa	Chopin	Estudio [sin especificar], Tragó
	Schumann	Sonata [sin especificar], Tragó
	Saint-Saëns	Concierto nº 2 en <i>Sol menor</i> op. 22, para piano y orquesta
Otros aspectos a comentar	No tenemos constancia de las obras interpretadas por el violinista Ibarguren	

<b>CONCIERTO A BENEFICIO DE LOS SOLDADOS HERIDOS Y ENFERMOS EN EL CONFLICTO DE CUBA Y FILIPINAS</b> <b>Salón Romero. 28 diciembre 1896</b>		
---	--	--

Intérpretes	<u>Repertorio instrumental</u> Figuerido, César (violín) Tragó, José (piano)  <u>Repertorio vocal</u> Baldelli, Antonio (bajo) Fons, Elena (soprano) Tabuyo, Ignacio (barítono)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> 1º Trémolo sobre un tema de Beethoven, Beriot (Por el Sr. Figuerido) 2º Romanza de <i>Caballería rusticana</i> . Mascagni (Por la señorita Fons) 3º A tanto amor, <i>Favorita</i> , Donizetti. (Por el Sr. Tabuyo) 4º Costumbres zíngaras, Sarasate. (Por el Sr. Figuerido)  <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> 1º Tercera Balada en <i>la bemol mayor</i> op. 47, Chopin 2º La Fileuse, en <i>fa sostenido</i> , op. 157, nº 2, Raff 3º Rapsodia 12 en <i>do sostenido menor</i> , Liszt (por el Sr. Tragó)  <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> 1º Aria “Il maestro di Capella”, Paez (Por el Sr. Baldelli) 2º Habanera de <i>Carmen</i> , Bizet. (Por la señorita Fons) 3º (a) Andante de la sinfonía española, Lalo. (b) Danza de las brujas, Bazzini. (Por el señor Figuerido)

<b>CONCIERTO DEDICADO A LA PRENSA SEVILLANA</b> <b>Sala Piazza (Sevilla). 17 abril 1897</b>	
Intérpretes	Tragó, José (piano)
Programa	Sonata en <i>fa sostenido menor</i> , de Schumann [nº 1 op. 11] Balada en <i>la bemol</i> , de Chopin [nº 3 op. 47] Nocturno en <i>re bemol</i> de Chopin [op. 27, nº 2] Danza húngara, de Brahms Rapsodia II, de Liszt [en <i>do sostenido menor</i> ]
Obras añadidas fuera de programa	Zamacueca, Ritter  Vals [sin especificar], Rubinstein
Otros aspectos a comentar	Presentamos el programa de este concierto como aparece escrito en <i>El Diario de Sevilla</i> ; única referencia que hemos localizado sobre el programa.

<b>CONCIERTO EN EL TEATRO SAN FERNANDO DE SEVILLA</b> <b>20 abril 1897</b>	
Intérpretes	Tragó, José (piano)
Programa	“Balada en <i>la bemol</i> , “Chopin”. [Balada nº 3 en <i>la bemol mayor</i> op. 47]  Nocturno id. [en <i>la bemol mayor</i> , op. 32, nº 2]  Serenata española “Ketten”.  Rapsodia húngara “Liszt”.

	Danza húngara “Brahms”. Barcarola “Rubinstein”. Minuetto “Paderewski”. [en <i>sol mayor</i> , op. 14] Campanella “Liszt”.
Obras añadidas fuera de programa	Zamacueca, Ritter Vals, Rubinstein Mazurca, Godard
Otros aspectos a comentar	Presentamos el programa de este concierto como aparece escrito en el diario <i>El Español de Sevilla</i> ; única referencia que hemos localizado sobre el programa.

### PRIMER CONCIERTO EN EL TEATRO ESPAÑOL

Madrid. 21 mayo 1900

Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano) Orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos
Programa	PRIMERA PARTE <i>Gran Fantasía</i> de Schubert ( <i>Fantasía Wanderer</i> , op. 15), arreglada por Liszt, con acompañamiento de orquesta. 1º Allegro con fuoco - 2º Adagio - 3º Presto - 4º Allegro.  SEGUNDA PARTE Concierto nº 2 en <i>Sol menor</i> op. 22, Saint-Saëns 1º Andante sostenuto.-2º Allegro scherzando.- 3º Presto  TERCERA PARTE Cuarta balada en <i>Fa menor</i> , op. 52, Chopin  Mazurca, op. 50, Chopin  Nocturno en <i>Sol</i> , op. 37, Chopin  Gran vals en <i>La bemol mayor</i> op. 42, Chopin  Segunda polonesa en <i>Mi mayor</i> , Liszt
Obras añadidas fuera de programa	Estudio, Chopin  Vals Capricho, Rubinstein  Nocturno en <i>fa sostenido</i> , Chopin
Otros aspectos a comentar	Piano Érard

### SEGUNDO CONCIERTO EN EL TEATRO ESPAÑOL

Madrid. 29 mayo 1900

Intérpretes	Bretón, Tomás (director de orquesta) Tragó, José (piano) Orquesta de profesores de la Sociedad de Conciertos
Programa	PRIMERA PARTE Preludio y fuga cromática, Bach  <i>Fantasia</i> en <i>Fa sostenido menor</i> , op. 28, Mendelssohn  SEGUNDA PARTE Concierto para piano y orquesta, nº 2, en <i>Fa menor</i> , op. 21, Chopin 1º Maestoso - 2º Larghetto – 3º Allegro vivace

	<p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p><i>Rondó</i> (cuarto tiempo) de la sonata nº 2 en <i>La mayor</i>, op. 2, nº 2, Beethoven</p> <p>Barcarola, Rubinstein</p> <p>“Le Coucou”, Rondó en <i>Sol mayor</i>. Louis-Claude Daquin</p> <p><i>Cántico de amor</i>, nº 10 de <i>Armonías poéticas y religiosas</i>, Liszt</p> <p>Rapsodia nº 12 en <i>Do sostenido menor</i>, Liszt</p>
Obras añadidas fuera de programa	Nocturno en <i>Fa sostenido</i> , Chopin Vals capricho, Rubinstein
Otros aspectos a comentar	Aplazado del lunes al martes ya que coincidía con el fenómeno de un eclipse solar. Piano Érard

**PRIMER CONCIERTO EN EL TEATRO DE LA COMEDIA  
Madrid. 6 abril 1908**

Intérpretes	Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Gran Fantasía y fuga en <i>Sol menor</i>, Bach, transcrita por Liszt</p> <p>Sonata nº 21 en <i>do mayor</i> “Waldstein” o “Aurora”, op. 53, Beethoven 1º Allegro con brío – 2º Adagio molto – Allegretto moderato</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Estudios sinfónicos op. 13, Schumann</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Barcarola en <i>Fa sostenido mayor</i>, op. 60, Chopin</p> <p>Estudio en <i>La menor</i>, op. 25, Chopin</p> <p>Canto polonés <i>Meine freuden</i>, op. 74, Chopin</p> <p>Mazurca en <i>Fa sostenido menor</i>, op. 59, nº 3, Chopin</p> <p>Polonesa en <i>La bemol mayor</i>, op. 53, Chopin</p>
Obras añadidas fuera de programa	Nocturno de Chopin
Otros aspectos a comentar	Piano Érard

**SEGUNDO CONCIERTO EN EL TEATRO DE LA COMEDIA  
Madrid. 18 abril 1908**

Intérpretes	Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Rondó en <i>La menor</i>, Mozart Preludio, Coral y Fuga, César Franck</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata en <i>Si menor</i>, op. 58, Chopin. 1º Allegro maestoso – 2º Scherzo. Molto vivace – 3º Largo – 4º Presto ma non tanto.</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Scherzo del Sueño de una noche de verano, Mendelssohn- transcrito por Saint-Saëns.</p>

	<p>Estudio de concierto en <i>Fa menor</i>, Liszt</p> <p><i>Evocación</i>, nº 1 del primer cuaderno de <i>Iberia</i>, Albéniz</p> <p><i>Almería</i>, nº 2 del segundo cuaderno de <i>Iberia</i>, Albéniz</p> <p><i>Vals capricho</i> en <i>Do mayor</i> de Strauss, Tausig</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Estudio nº 7, op. 25, en <i>Do sostenido menor</i>, Chopin</p> <p>Rapsodia nº 2 en <i>Do sostenido menor</i>, Liszt</p> <p>Nocturno en <i>Fa sostenido</i>, Chopin</p>
Otros aspectos a comentar	<p>La fecha inicial del concierto era el 11 de abril, aplazado hasta el día 18 del mismo mes</p>



## 5.2. Programas de la sociedad de cuartetos en los que participó José Tragó

Los programas que se exponen a continuación pertenecen a las Actas de la *Sociedad de Cuartetos*, que se encuentran en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Los tiempos de las obras que aparecen subrayados son los que la *Sociedad de Cuartetos* tenía previsto repetir en las sesiones. También se muestran las notas al programa que incluían algunos de ellos.

AÑO XXIII.- 1886 -----

<p style="text-align: center;">SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS AÑO XXIII.- 1886 3.ª SESIÓN Viernes 5 de Febrero a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p>1º Cuarteto en <i>re menor</i> (obra 76) para instrumentos de cuerda. Haydn. <i>Allegro.</i>- <u><i>Andante e piu tosto Allegretto.</i></u>- <i>Minueto.</i>- <i>Finale vivace assai.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º Sonata <i>quasi una fantasia en do sostenido menor</i> (obra 27) para piano. Beethoven. <i>Adagio sostenuto.</i>- <i>Allegretto.</i>- <i>Presto agitato.</i> Por el Sr. Tragó.</p> <p>3º Cuarteto en <i>mi menor</i> (obra 44) para instrumentos de cuerda. Mendessohn. <i>Allegro assai appassionato.</i>- <u><i>Scherzo.</i></u>- <i>Andante.</i>-<i>Presto agitato.</i> Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p>
<p style="text-align: center;">SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS AÑO XXIII.- 1886 6.ª SESIÓN. (ÚLTIMA DE ABONO) Viernes 26 de Febrero a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín) Vidal (viola)</p>
Programa	<p>1º Cuarteto en <i>sol</i> ( obra 77) para instrumentos de cuerda. Haydn. <i>Allegro moderato.</i>- <i>Adagio.</i>- <i>Minueto.</i>- <i>Finale Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º Sonata en <i>re</i> (obra 18) para piano y violoncello. Rubinstein. <i>Allegro moderato.</i>- <u><i>Moderato assai.</i></u>- <i>Moderato.</i> Por los Sres. Tragó y Mirecki.</p> <p>3º Quinteto en <i>si bemol</i> (obra 87) para dos violines, dos violas y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro vivace.</i> <u><i>Andante scherzando.</i></u>- <i>Adagio e lento.</i>- <i>Allegro molto e vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirecki.</p> <p>.....</p>

	<p>El viernes 5 de marzo tendrá lugar una SESIÓN EXTRAORDINARIA, consagrada a BEETHOVEN, en la que sólo se ejecutarán obras selectas de tal inmortal <i>maestro</i>, figurando entre ellas su célebre SEPTETO en <i>mi bemol</i> (obra 20) para violín, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo.</p> <p>Los señores abonados a la última serie de <i>Sesiones</i>, tendrán reservadas sus respectivas localidades hasta el jueves 4 de marzo.</p>
--	--

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS. AÑO XXIII.- 1886 SESIÓN EXTRAORDINARIA CONSAGRADA A BEETHOVEN Viernes 5 de Marzo a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Fischer, Federico (clarinete) Font, Luis (trompa) Lestán, Tomás (viola) Lucientes, Manuel (fagot) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de Monasterio (violín) Muñoz, Manuel (contrabajo) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1º Cuarteto en <i>mi bemol</i> (obra 16) para piano, violín, viola y violoncello: Beethoven. <i>Grave.-Allegro ma non troppo.-Andante cantabile.- Rondo. Allegro ma non troppo.</i> Ejecutado por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º Septeto en <i>mi bemol</i> (obra 20) para violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo: (*) Beethoven. <i>Adagio. Allegro con brio.- Adagio Cantabile.- Tempo de Menuetto</i></p> <p>3º <i>Andante con Variazioni. – Scherzo. Allegro molto e vivace.-Andante con moto alla marcia.- Presto.</i> Por los Sres. Monasterio, Lestán, Fischer (D. Federico), Font, Lucientes (D. Manuel), Mirecki, y Muñoz.</p> <p>..... (* Siendo este SEPTETO una obra de grandes dimensiones, se dividirá en dos partes, terminando la primera con el <i>Tempo di Menuetto</i>.</p>

<p>SALÓN ROMERO. SOCIEDAD DE CUARTETOS. AÑO XXIII.1886 Accediendo, con el mayor gusto, esta Sociedad al deseo que le fue manifestado por una comisión compuesta de distinguidos aficionados a la música clásica, ha acordado celebrar la siguiente y última SESIÓN EXTRAORDINARIA EN HONOR DE MOZART Viernes 12 de Marzo a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín) Vidal (viola)</p>
Programa	<p>1º Cuarteto en <i>si bemol</i> (obra 458) para instrumentos de arco: Mozart. <i>Allegro vivo assai.- Minueto moderato.- Adagio.- Allegro assai.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º Sonata en <i>si bemol</i> (obra 454) para piano y violín: Mozart. <i>Largo. Allegro.- Andante.- Allegretto.</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p>

	<p>3º Quinteto en <i>sol menor</i> (obra 516) para instrumentos de arco: Mozart.  <i>Allegro.- Minueto Allegretto.- Adagio ma non troppo (con sordini). Adagio. Allegro.</i>          Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirecki.</p>
--	---

AÑO XXIV.- 1886 A 1887.-----

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CONCIERTOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXIV.- 1886 A 1887          1.ª SESIÓN          Viernes 3 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Tragó, José (piano)          Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p>1º Cuarteto en <i>mi</i> (obra 81) para instrumentos de arco. Mendelssohn  <i>Andante sostenuto- Scherzo. Allegro leggiero- Capriccio. Andante con moto. Allegro Fugato, assai vivace.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º Sonata en <i>la menor</i> ( obra 19) para piano y violín. Rubinstein.  <i>Allegro con moto.- Scherzo. Allegro.- Adagio non troppo.- Allegro molto.</i>          Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3º Trío en <i>do menor</i> ( obra 9 ) para violín, viola y violoncello. Beethoven.  <i>Allegro con spirito.- Adagio con espressione.-Scherzo. Allegro molto e vivace.-</i>  <i>Finale Presto.</i>          Por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....          La 2.ª Sesión tendrá lugar el viernes 10 de Diciembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXIV. 1886 A 1887          2.ª SESIÓN          Viernes 10 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Gálvez, Rafael (viola)          Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Tragó, José (piano)          Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p>1º Cuarteto en <i>fa</i> ( obra 41) para instrumentos de arco. Schumann.  <i>Allegro vivace.- Andante quasi variazioni.- Scherzo.- Allegro molto vivace.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º Trío en <i>si bemol</i> (obra 99) para piano, violín y violoncello. Schubert.  <i>Allegro moderato.- Andante un poco mosso.- Scherzo.- Rondo. Allegro vivace.</i>          Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>3º Quinteto en <i>sol menor</i> (obra 516) para dos violines, dos violas y violoncello.          Mozart.</p>

	<p><i>Allegro.- Minueto.- Adagio ma non troppo, con sordini.- Adagio. Allegro.</i>  Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán, Gálvez y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 3.ª sesión tendrá lugar el viernes 17 de Diciembre.</p>
--	---

**SALÓN ROMERO**  
**SOCIEDAD DE CUARTETOS**  
**DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO**  
**AÑO XXIV. 1886 A 1887**  
**3.ª SESIÓN**  
**Viernes 17 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.**

Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
-------------	--

Programa	<p>1º Cuarteto en <i>re</i> (obra 192) para instrumentos de arco, titulado La bella Molinera. Raff. (1)  1. <i>Allegretto</i>, EL JOVEN. 2. <i>Allegro</i>, EL MOLINO. 3. <i>Andante quasi adagietto</i>, LA MOLINERA. 4. <i>Allegro</i>, INQUIETUD. 5. <i>Andantino quasi allegretto</i>.  <u>DECLARACIÓN</u>. 6. <i>Vivace</i>, FIESTA DE LAS BODAS.  Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2º. Sonata en <i>re</i> (obra 18) para piano y violoncello. Rubinstein.  <i>Allegro moderato- Moderato assai- Moderato</i>  Por los Sres. Tragó y Mirecki.</p> <p>3º. Cuarteto en <i>re menor</i> para instrumentos de arco. Arriaga  Allegro- adagio con expresione.- Minueto.- Adagio. Allegro.  Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>JOSÉ JOAQUÍN RAFF, uno de los más distinguidos compositores de la Alemania moderna, nació en Lachen (Suiza) el 22 de Mayo de 1823. Fue un artista muy instruido y cultivó todos los ramos de la composición, tanto vocal como instrumental, sobresaliendo en el género sinfónico y en el instrumental de cámara. Se nota gran desigualdad entre las obras de este autor, siendo algunas muy bellas y otras desprovistas de inspiración e interés, lo cual debe atribuirse en gran parte, al descuido y precipitación con que componía, pues pasan de 300, las obras que este célebre y fecundísimo Maestro ha dejado escritas. Entre ellas, es una de las más apreciadas y populares en su género, el CUARTETO que figura en este programa. Raff, ocupaba últimamente el puesto de Director del Conservatorio de Francfort, en cuya ciudad falleció el 25 de junio de 1882.</p> <p>.....</p> <p>La 4.ª Sesión tendrá lugar el viernes 31 de Diciembre.</p>
----------	--

**SALÓN ROMERO**  
**SOCIEDAD DE CUARTETOS**  
**DIRIGIDA POR EL**  
**SEÑOR MONASTERIO**  
**AÑO XXIV.- 1886 A 1887**  
**4.ª SESIÓN**  
**Viernes 31 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.**

Intérpretes	Agudo, José (violín) Cuenca, Feliciano (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Ruiz de Tejada, Alejandro (violoncello)
-------------	---

	Sancho, Manuel (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>re menor</i> (obra 75) para instrumentos de arco. Haydn. <i>Allegro.- Andante e piu tosto Allegretto.- Minuetto.- Finale vivace assai.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata <i>Appassionata en fa menor</i> (obra 57) para piano. Beethoven <i>Allegro assai.- Andante con moto.- Allegro ma non troppo.</i> Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Octeto en <i>la</i> (obra 3) para cuatro violines, dos violas y dos violoncellos. Svendsen. (1) <i>Allegro risoluto ben marcato.- Molto allegro scherzoso.- Andante sostenuto.-</i> <i>Finale.</i> <i>Moderato.</i> Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Sancho, Agudo, Lestán, Cuenca, Mirecki y Tejada.</p> <p>.....</p> <p>(1) JUAN SEVERINO SVENDSEN nació en Cristinia, el 30 de Setiembre de 1840, y desde la niñez mostró singular aptitud para la música. Enseñole su padre a tocar el violín, y a la edad de 15 años ingresó en un batallón de cazadores, formando parte de la banda de música, donde alternativamente tocaba el clarinete y la flauta, sin descuidar el estudio del violín y más tarde el de la viola, en cuyo instrumento ha llegado a ser notable concertista. Pensionado por el Rey Carlos XV, terminó en 1867 sus estudios de composición en el Conservatorio de Leipzig, recorriendo después gran parte de Europa y América. Las cualidades más características de SVENDSEN son, originalidad, estilo propio y gran maestría en el arte de instrumentar. Entre sus obras, sobresalen cuatro <i>Rapsodias Húngaras</i>, dos <i>Sinfonías</i>, un <i>Quinteto</i> para instrumentos de arco y especialmente el bellissimo <i>Octeto</i> que figura en este programa, obra llena de inspiración, delicadeza y poesía.</p> <p>.....</p> <p>La 5.ª Sesión tendrá lugar el viernes 7 de Enero de 1887</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXIV.- 1886 A 1887 5.ª SESIÓN Viernes 7 de Enero, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>re menor</i> (obra 421) para instrumentos de arco. Mozart. <i>Allegro moderato.- Andante.- Minuetto. Allegretto.- Allegretto ma non troppo.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Cuarteto en <i>fa menor</i> (obra 2) para piano, violín, viola y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro molto.- Adagio.- Intermezzo- Allegro molto vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>3.º Trío en <i>si bemol</i> (obra 99) para piano, violín y violoncello. Schubert. <i>Allegro moderato.- Andante un poco mosso.- Scherzo.- Rondo. Allegro vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p>

<p>.....</p> <p>La 6.ª y última Sesión tendrá lugar el viernes 14 de Enero.</p>	
<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXIV.- 1886 A 1887          6.ª Y ÚLTIMA SESIÓN DE ABONO          Viernes 14 de Enero, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Tragó, José (piano)          Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>do</i> (obra 76) para instrumentos de arco. Haydn.  <i>Allegro.- Poco adagio cantabile (1)- Minuetto allegro.- Finale presto.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Sonata en <i>la</i> (obra 47) para piano y violín. Beethoven.  <i>Adagio sostenuto. Presto.- Andante con variazioni.- Finale presto.</i>          Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Gran Trío en <i>do menor</i> ( obra 66) para piano, violín y violoncello.          Mendelssohn.  <i>Allegro enérgico con fuoco.- Andante espressivo.- Molto allegro quasi presto-          Allegro Appassionato.</i>          Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>(1) El hermoso tema de este bellissimo <i>Adagio</i>, fue adoptado para HIMNO NACIONAL DE AUSTRIA, a poco de ser compuesto por HAYDN, y viviendo aún este inmortal <i>Maestro</i>.</p>
<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXIV.- 1886 A 1887          1.ª SESIÓN EXTRAORDINARIA          Viernes 21 de Enero, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Agudo, José (violín)          Cuenca, Feliciano (viola)          Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Ruiz de Tejada, Alejandro (violoncello)          Sancho, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)          Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>mi b.</i> (1) para instrumentos de arco. Arriaga.  <i>Allegro.- PASTORALE Andantino.- Minuetto allegro.- Presto agitato.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Fantasía en <i>do</i> (obra 15) para piano. Schubert.          Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Octeto en <i>la</i> (obra 3) para cuatro violines, dos violas y dos violoncellos.          Svendsen.</p>

	<p><i>Allegro risoluto ben marcato.- Molto allegro scherzoso.- Andante sostenuto.- Finale. Moderato.</i></p> <p>Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Sancho, Agudo, Lestán, Cuenca, Mirecki y Tejada.</p> <p>.....</p> <p>Este hermoso CUARTETO es el último de los tres únicos que nuestro inmortal y malogrado compatriota ARRIAGA publicó en París en 1824, cuando a penas contaba con 18 años de edad.</p> <p>.....</p> <p>La 2.ª Sesión extraordinaria tendrá lugar el viernes 28.</p>
--	---

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXIV.- 1886 A 1887 2.ª SESIÓN EXTRAORDINARIA Viernes 28 de Enero, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p>1.º Trío de <i>do menor</i> (obra 9 ) para violín, viola y violoncello. Beethoven. <i>Allegro con spirito.- Adagio con espressione.- Scherzo. Allegro molto e vivace.- Finale Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Cuarteto en <i>sol menor</i> (obra 25) para piano, violín, viola y violoncello. Brahms. (1) <i>Allegro.- INTERMEZZO. Allegro ma non troppo.- Andante con moto.- RONDO ALLA ZINGARESE. Presto.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>re menor</i> ( obra 421) para instrumentos de arco. Mozart. <i>Allegro moderato.- Andante.- Minuetto. Allegretto.- Allegretto ma non troppo.</i> Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>JUAN BRAHMS, nació el 7 de Marzo de 1833 en Hamburgo, y tan rápidos fueron sus progresos en el estudio de la música y del piano, que a los 14 años daba conciertos, interpretando en este instrumento, con rara perfección, las obras más difíciles. Muy poco después reveló ya sus extraordinarias disposiciones para la composiciones. Dotado de una poderosa individualidad, imprime en sus obras tal sello de grandeza y atrevimiento de concepción, que bien pudiera llamársele <i>El Beethoven moderno</i>. BRAHMS ha cultivado casi todos los géneros, menos el teatral, y su música, aunque de estilo elevado siempre, a veces adolece de cierta oscuridad, que hace difícil su interpretación y comprensión. Entre sus numerosas obras <i>di camera</i>, merecen especialísima mención dos <i>Sextetos</i> para instrumentos de arco y el <i>Cuarteto</i> que forma parte de este programa. Sus <i>Lieder</i>, se distinguen por la inspiración y el sentimiento. Finalmente, en el género religioso, descuella su célebre <i>Réquiem</i>, que es, hasta ahora, a juicio de los críticos, <i>la obra maestra</i> de este insigne compositor. BRAHMS ocupa actualmente el puesto de Maestro de la Capilla Imperial de Viena, y es considerado como el más notable representante del arte alemán contemporáneo.</p> <p>.....</p> <p>El viernes 11 de febrero, tendrá lugar una SESIÓN EXTRAORDINARIA y <i>definitivamente última</i>, a beneficio de la SOCIEDAD ARTÍSTICO – MUSICAL DE SOCORROS MUTUOS.</p>

<p>SALÓN ROMERO  SOCIEDAD DE CUARTETOS  DIRIGIDA POR EL  SEÑOR MONASTERIO  AÑO XXIV.- 1886 A 1887  SESIÓN EXTRAORDINARIA  Definitivamente última de la presente temporada  hoy jueves 10 de febrero a las nueve de la noche.  A BENEFICIO DE LA  SOCIEDAD ARTÍSTICO- MUSICAL DE SOCORROS MUTUOS.</p>	
Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	1.º Cuarteto en <i>re menor</i> para instrumentos de arco. Arriaga. <i>Allegro.- Adagio con espressione.- Minuetto.- Adagio. Allegro.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.  2.º 1.º <u>Nocturno en <i>fa sostenido</i></u> y Polonesa en la bemol para piano. Chopin. Por el Sr. Tragó. 2.º 2.º <i>Vivace</i> y <u><i>Andante</i></u> de la Sonata en <i>re</i> (obra 183) para piano y violoncello. Raff. Por los Sres. Tragó y Mirecki. 2.º 3.º <u><i>Romanze</i> en <i>re</i></u> (obra 26) para violín, con acompañamiento de piano. Svendsen. Por los Sres. Tragó y Monasterio.  3.º Cuarteto en <i>fa menor</i> (obra 2) para piano, violín, viola y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro molto- Adagio- Intermezzo- Allegro molto vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.
AÑO XXV. 1887-1888-----	
<p>SALÓN ROMERO  SOCIEDAD DE CUARTETOS.  DIRIGIDA POR EL  SEÑOR MONASTERIO  AÑO XXV.- 1887  2.ª SESIÓN  Viernes 18 de Noviembre, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano)
Programa	1.º Trío en <i>sol</i> (obra 9) para violín, viola y violoncello. Beethoven. <i>Allegro.- Andante.- Minuetto.- Allegretto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.  2.º Sonata en <i>re</i> (obra 58 ) para piano y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro assai vivace.- Allegretto scherzando.- Adagio.- Molto Allegro vivace.</i> Por los Sres. Tragó y Mirecki.  3.º Cuarteto en <i>sol menor</i> (obra 25) para piano, violín, viola y violoncello. Brahms. (1) <i>Allegro.- INTERMEZZO. Allegro ma non troppo.- Andante con moto.-</i> <u>RONDO ALLA ZINGARESE. Presto.</u> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.



	<p>.....</p> <p>(1) JUAN BRAHMS, uno de los más grandes compositores de la Alemania contemporánea, nació el 7 de Marzo de 1833 en Hamburgo. Dedicando desde su infancia al estudio de la música y del piano, hizo tan rápidos progresos, que a los 14 años daba conciertos, interpretando en este instrumento, con rara perfección, las obras más difíciles. Muy poco después reveló ya sus extraordinarias disposiciones para la composición. Dotado de una poderosa individualidad, imprime en sus obras tal sello de grandeza y atrevimiento de concepción, que, en estas cualidades, es tal vez el Maestro que más se asemeja al inmortal BEETHOVEN.</p> <p>Brahms ha cultivado casi todos los géneros, menos el teatral, y su música, aunque de estilo elevado siempre, a veces adolece de cierta oscuridad, que hace difícil su interpretación y comprensión.</p> <p>Entre sus numerosas obras <i>di camera</i>, merecen especialísima mención dos <i>Sextetos</i> para instrumentos de arco y el <i>Cuarteto</i> que forma parte de este programa. Sus <i>Lieder</i>, se distinguen por la inspiración y el sentimiento. Finalmente, en el género religioso, descuella su célebre <i>Requiem</i>, que es, hasta ahora, a juicio de los críticos, la obra maestra de este insigne compositor.</p> <p>BRAHMS ocupa actualmente el puesto de Maestro de la Capilla Imperial de Viena.</p> <p>.....</p> <p>La 3.ª Sesión tendrá lugar el viernes 25 de Noviembre.</p>
--	--

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXV.- 1887 4.ª SESIÓN</p> <p>Viernes 2 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>mi menor</i> (obra 59) para instrumentos de arco. Beethoven. <i>Allegro.- Molto Adagio.- Allegretto.- Finale Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>fa menor</i> (obra 49) para piano y viola. Rubinstein. <i>Allegro appassionato.- Andante.- Allegro non troppo- Allegro non troppo ma molto con fuoco.</i> Por los Sres. Tragó y Lestán.</p> <p>3.º Cuarteto en re (obra 44) para instrumentos de arco. Mendelssohn. <i>Molto allegro vivace.- Minuetto.- Andante.-Finale Presto.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 5.ª Sesión tendrá lugar el viernes 9 de Diciembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXV.- 1887 6.ª SESIÓN</p> <p>Viernes 16 de diciembre, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín)</p>

	Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>mi b.</i> (1) para instrumentos de arco. Arriaga. <i>Allegro.</i>- PASTORALE, <i>Andantino.</i>- <i>Minuetto allegro.</i>- <i>Presto agitato.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>la menor</i> (obra 19) para piano y violín. Rubinstein. <i>Allegro con moto.</i>- <i>Scherzo Allegro.</i>- <i>Adagio non troppo.</i>- <i>Allegro molto.</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>mi bemol</i> (obra 16) para piano, violín, viola y violoncello. Beethoven. <i>Grave. Allegro ma non troppo.</i>- <i>Andante cantabile.</i>- <i>Rondo. Allegro ma non troppo.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>(1) Este hermoso Cuarteto es el último de los tres únicos que nuestro malogrado compatriota ARRIAGA publicó en París en 1824, cuando apenas contaba 18 años de Edad.</p> <p>.....</p> <p>La 7.ª y última Sesión tendrá lugar el viernes 23.</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXV.- 1887 A 1888 7.ª Y ÚLTIMA SESIÓN Viernes 27 de Enero, a las nueve en punto de la noche.(1)</p>	
Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, J. (violín) enfermedad. Sustituido por Manuel Pérez (violín) Tragó, José (piano)
Programa	<p>(Monasterio anula en el programa el <i>Cuarteto en re menor</i> (obra 421) para instrumentos de arco de Mozart. En su lugar pone otro cuarteto de Mozart. )</p> <p>1.º Cuarteto en <i>sol menor</i> (ob. 478) para piano, violín, viola y violoncello. Mozart.</p> <p>2.º Sonata en <i>si bemol menor</i> (obra 35) para piano. Chopin. <i>Grave.</i>- <i>Scherzo.</i>- <i>Marcha fúnebre.</i>- <i>Finale.</i>- <i>Presto.</i> Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Sonata en <i>re</i> (obra 18) para piano y violoncello. Rubinstein. <i>Allegro con moto.</i>- <i>Moderato assai.</i>- <i>Allegro molto.</i> Por los Sres. Tragó y Mirecki.</p>

AÑO XXVI. 1888-1889 -----

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXVI.- 1888 1.ª SESIÓN Viernes 23 de Noviembre, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
Programa	1.º Cuarteto en <i>sol</i> ( obra 77) para instrumentos de arco. Haydn.

	<p><i>Allegro moderato.- Adagio.- Minuetto. Presto.- Finale Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Trío en <i>re</i> (obra 70) para piano, violín y violoncello. Beethoven. <i>Allegro vivace e con brio.- Largo assai e espressivo.- Presto.</i> Por los Sres. Tragó Monasterio y Mirecki.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>mi b.</i> (obra 12) para instrumentos de arco. Mendelsshon <i>Adagio non troppo. Allegro.- CANZONETTA. Allegretto.- Andante espressivo.- Molto Allegro vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 2.ª Sesión tendrá lugar el viernes 30 de Noviembre.</p>
--	---

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXVI.- 1888 2.ª SESIÓN Viernes 30 de Noviembre, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>re menor</i> para instrumentos de arco. Arriaga <i>Allegro.- Adagio con espressione.- Minuetto.- Adagio. Allegretto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Cuarteto en <i>si b.</i> (obra 41) para piano, violín, viola y violoncello. Saint-Saëns. (1) <i>Allegretto.- Andante maestoso ma con motto.- Poco allegro piú tosto moderato.- Allegro.</i> Por los Sres. Tragó Monasterio Lestán y Mirecki.</p> <p>3.º Trío en <i>do menor</i> (obra 9) para violín, viola y violoncello. Beethoven. <i>Allegro con spirito.- Adagio con espressione.- Scherzo. Allegro molto e vivace.- Finale Presto.</i> Por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>(1) <i>Carlos Camilo Saint- Saëns</i>, ventajosamente conocido de nuestro público madrileño, nació en París el 9 de Octubre de 1835. Músico laborioso y de una instrucción tan extensa como sólida, pianista y organista extraordinario, compositor fecundo y de pasmosa habilidad técnica, ha conquistado en Francia y en el extranjero, merecida celebridad en cuantos ramos del arte ha cultivado. En el ya largo catálogo de sus obras, vése que ha abordado, muchas veces con buen éxito, todos los géneros de música, y por lo que concierne al de <i>cámara</i>, el Cuarteto que figura en este programa, es una de las producciones más reputadas e interesantes entre las varias que lleva escritas en tal delicado como difícil género. Las composiciones del insigne y aún joven Maestro que nos ocupa, no brillan por la profundidad del pensamiento, ni por la inspiración de sus melodías, pero muchas de ellas revelan gran talento, originalidad, viveza de imaginación y completo dominio de los recursos del Arte.</p> <p>.....</p> <p>La 3.ª Sesión tendrá lugar el viernes 7 de Diciembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXVI.- 1888          3.ª SESIÓN          Viernes 7 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Larrocha, Alfredo (violoncello)          Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Pérez, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PROGRAMA.</p> <p>1.º Cuarteto en <i>sol</i> (obra 18) para instrumentos de arco . Beethoven.  <i>Allegro- Adagio cantabile- Scherzo. Allegro- Allegro molto, quasi Presto.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>re</i> ( obra 58) para piano y violoncello. Mendelssohn.  <i>Allegro assai vivace.- Allegretto scherzando.- Adagio.- Molto Allegro vivace.</i>          Por los Sres. Tragó y Mirecki.</p> <p>3.º Quinteto en <i>do</i> (obra 163) para dos violines, viola y dos violoncellos. Schubert.  <i>Allegro ma non troppo.- Adagio.- Scherzo.- Allegretto.</i>          Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirecki y Larrocha.</p> <p>.....          La 4.ª sesión tendrá lugar el viernes 14 de Diciembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXVI.- 1888          4.ª SESIÓN          Viernes 14 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Gálvez, Rafael (viola)          Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Pérez, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>re</i> (obra 499) para instrumentos de arco. Mozart.  <i>Allegretto.- Minuetto.- Adagio.- Allegro.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Sonata <i>Appassionata</i> en <i>fa menor</i> (obra 57) para piano. Beethoven.  <i>Allegro assai.- Andante con moto.- Allegro ma non troppo.</i>          Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Quinteto en <i>si b</i> (obra 87) para dos violines, dos violas y violoncello.          Mendelssohn.  <i>Allegro vivace.- Andante scherzando.- Adagio e lento.- Allegro molto e vivace.</i>          Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán Gálvez y Mirecki.</p> <p>.....          La 5.ª Sesión, última de la primera serie, tendrá lugar el viernes 21 de Diciembre.</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Nocturno de Chopin [sin determinar], Tragó          Estudio de Chopin [sin determinar], Tragó</p>

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXXVI.- 1888          5.ª SESIÓN          ( ÚLTIMA DE LA PRIMERA SERIE)          Viernes 21 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Pérez, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>sol</i> (obra 77) para instrumentos de arco. Haydn.  <i>Allegro moderato.- Adagio.- Minuetto Presto.- Finale Presto.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>la menor</i> (obra 19) para piano y violín. Rubinstein.  <i>Allegro con moto.- Scherzo Allegro.- Adagio non troppo.- Allegro molto.</i>          Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>mi b</i> (obra 16) para piano, violín, viola y violoncello. Beethoven.  <i>Grave. Allegro ma non troppo.- Andante cantabile.- Rondo Allegro ma non troppo.</i>          Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....          La 1.ª Sesión de la Segunda Serie, tendrá lugar el viernes 28 de Diciembre.</p>

AÑO XXVI. 1888-1889. (SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS)-----

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXVI.- 1888 A 1889          2.ª SERIE.- 1.ª SESIÓN          Viernes 28 de Diciembre, a las nueve en punto de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Gálvez, Rafael (viola)          Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Pérez, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Trío en <i>do menor</i> (obra 9) para violín, viola y violoncello. Beethoven.  <i>Allegro con spíritu.- Adagio con espressione.- Scherzo. Allegro molto e vivace.-</i>  <i>Finale Presto.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º CARNAVAL. <i>Scénes mignonnes sur quatre notes</i> (obra 9) para piano.          Schumann.  <i>1 Prémambule. 2 Pierrot. 3 Arlequin. 4 Valse noble. 5 Eusebius. 6 Florestan. 7</i>  <i>Coquette. 8 Réplique. 9 Papillons. 10. Lettres dansantes. 11 Chiarina. 12 Chopin.</i>  <i>13 Estrella. 14. Reconnaissance. 15 Pantalon et Colombine. 16 Valse allemande.-</i>  <i>Intermezzo. Paganini- Tempo primo. 17 Aveu. 18 Promenade. 19 Pause. 20.</i>  <i>Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins.</i>          Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Quinteto en <i>do</i> (obra 5) para instrumentos de arco. Svendsen.  <i>Andante. Allegro.- Tema con variazioni.- Finale Allegro.</i></p>

	<p>Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán Gálvez y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 2.ª Sesión tendrá lugar el viernes 4 de Enero de 1889</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Scherzo de Mendelssohn [sin determinar] Tragó</p> <p><i>Albumblätter</i> n° 6 “Berceuse” en <i>sol mayor</i> op. 124, Tragó, Schumann</p>
<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXVI. 1888 A 1889 2.ª SERIE.- 2.ª SESIÓN Viernes 4 de Enero de 1889 a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Gálvez, Rafael (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>re menor</i> (obra 76) para instrumentos de arco. Haydn. <i>Allegro.- Andante e piú tosto Allegretto.- Minuetto.- Finale vivace assai.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Cuarteto en <i>si b.</i> (obra 41) para piano, violín, viola y violoncello. Saint- Saëns. <i>Allegretto.- Andante maestoso ma con moto.- Poco allegro piú tosto moderato.- Allegro.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>3.º Quinteto en <i>sol menor</i> (obra 516) para instrumentos de arco. Mozart. <i>Allegro- Minuetto Allegretto- Adagio ma non troppo (con sordini).- Adagio.</i> <i>Allegro.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 3.ª Sesión tendrá lugar el viernes 11 de Enero.</p>
<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXVI.- 1888 A 1889 2.ª SERIE.- 3.ª SESIÓN CONSAGRADA A AUTORES ESPAÑOLES Viernes 11 de Enero, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Sonata en <i>re</i> para violín y piano. Allú. (*) <i>Allegro risoluto.- Andante.- Scherzo a la Wals.- Rondó. Allegro marziale.</i> Ejecutada por los Sres. Monasterio y Tragó.</p> <p>2.º Trio en <i>mi</i> para piano, violín y violoncello. Bretón. (*) <i>Allegro cómodo.- Andante.- Scherzo. Allegro molto.- final. Allegro enérgico.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>re menor</i> para instrumentos de arco. Arriaga. (*)</p>

	<p><i>Allegro.- Adagio con espressione- Minuetto- Adagio. Allegretto.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>(*) Véase la 3.ª plana.</p> <p>.....</p> <p>La 4.ª y última Sesión tendrá lugar el viernes 18 de Enero.</p> <p>Martín Sánchez Allú.- Nació este distinguido pianista y compositor, en Salamanca, el 14 de Septiembre de 1825. Huérfano de padre, en edad bien temprana, dedicó, su madre a la música, que aprendió en el Colegio de niño de coro de la Catedral Salmantina, haciéndole bien pronto notar allí por su claro talento e ingenio, así como por su decidida vocación al divino arte. Cuando sólo contaba 18 años de edad, vino a Madrid, donde escribió la ópera Blanca de Messina, y algunas obras para piano, que llamaron la atención de los inteligentes.</p> <p>Director, luego, del Liceo y Escuela de Bellas Artes de Salamanca, y más tarde, del Liceo de Valladolid, donde escribió su segunda ópera LE DONCELLE EROICHE, fijó, por último, su residencia en Madrid, y en 1857, fue nombrado Profesor supernumerario de piano en el Conservatorio, después de renunciar a la plaza de organista primero de la Catedral de Salamanca, que ganó por oposición, y no llegó a ocupar un solo día.</p> <p>El continuo trabajo a que se hallaba entregado, y la adversa fortuna que siempre le persiguió, fueron minando su existencia, hasta que por fin, falleció el 31 de Agosto de 1858, cuando sólo contaba 35 años de edad, y siendo tal su pobreza, que el modesto entierro que se le hizo, fue costado por alguno de sus buenos amigos.</p> <p>Sánchez Allú, que en su corta vida escribió cerca de doscientas obras, distinguióse principalmente en las composiciones para piano. En ellas brilla más su personalidad artística, a la vez que su poética y melancólica inspiración, y son, por decirlo así, el eco fiel de las secretas amarguras y de las pasajeras alegrías de una alma casi siempre lacerada por el dolor.</p> <p>La <i>Sonata</i> para violín y piano que hoy interpreta esta SOCIEDAD, y que su autor llama modestamente <i>ensayo</i>, en el original que dedicó y regaló al Sr. Monasterio, se distingue por la sencillez, elegancia y espontaneidad de sus melodías. Fue escrita el año 1854, y es muy de notar que su autor abordase ya entonces un género bien poco cultivado en España en aquella época en que, ni la afición, ni el estudio de la música clásica, estaban tan difundidos entre nosotros como al presente.</p> <p>Tomás Bretón.- Conocido y apreciado del público este distinguido Maestro, creemos innecesario dar detalles de su vida artística. El <i>Trio</i> que figura en este programa, interesante por más de un concepto, es la primera y, hasta ahora, única obra en el género de música de cámara ha escrito su joven y laborioso autor.</p> <p>Juan Crisóstomo Arriaga.- Ya en el programa de la Sesión celebrada en 23 de Enero de 1885, se han dado noticias detalladas de este insigne y malogrado compositor, que nació en Bilbao en 1806, y murió en 1826.</p> <p>El <i>Cuarteto</i> que en esta Sesión se interpreta, es el 1.º de los <i>tres</i> publicados en París en 1824, y cuando su autor apenas contaba 18 años de edad.</p>
--	--

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXVI.- 1888 A 1889. 2.ª SERIE.- 4.ª SESIÓN ÚLTIMA DE LA TEMPORADA Viernes 18 de Enero, a las nueve en punto de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Agudo, José (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>

Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>sol</i> (obra 18) para instrumentos de arco. Beethoven. <i>Allegro- Adagio cantabile- Scherzo Allegro- Allegro molto, quasi Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Trío en <i>si bemol</i> (obra 99) para piano, violín y violoncello. Schubert. <i>Allegro moderato.- Andante un poco mosso.- Scherzo.- Rondo Allegro vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>3.º Quinteto en <i>si bemol</i> (obra 87) para instrumentos de arco. Mendelssohn. <i>Allegro vivace.- Andante scherzando.- Adagio e lento.- Allegro molto y vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Agudo y Mirecki.</p>
----------	---

AÑO XXIX.- 1891. -----

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXIX.- 1891 1.ª SESIÓN Viernes 6 de Noviembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Fa</i> (obra 18) para instrumentos de arco. Beethoven. <i>Allegro con brio.- Adagio. Affettuoso ed appassionato.- Scherzo. Allegro molto.</i> <i>Allegro.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Sonata en <i>Re menor</i> (obra 121) para piano y violín. (1.ª vez.) Schumann. <i>I. Ziemlich langsam (Bastante lento) Lebhaft (Animado)</i> <i>II. Sehr lebhaft (Muy animado)</i> <i>III. Leise, einfach (Canción, dulce y sencilla)</i> <i>IV. Bewegt (Agitado)</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Trío en <i>Si bemol</i> (obra 99) para piano, violín y violoncello. Schubert. <i>Allegro moderato.- Andante un poco mosso.- Scherzo. Allegro.- Rondo. Allegro vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>..... La 2.ª Sesión el viernes 13 de Noviembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR SR. MONASTERIO AÑO XXIX.- 1891 2.ª SESIÓN Viernes 13 de Noviembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto el <i>La menor</i> (obra 41) para instrumentos de arco. Schumann. INTRODUCCION. <i>Andante espressivo. Allegro.- SCHERZO. Presto.-</i></p>



	<p><u>Adagio</u>.- <u>Presto</u>. Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Trío en <i>Do menor</i> (obra 101) para piano, violín y violoncello. (1.ª vez) Brahms. <u>Allegro enérgico</u>.- <u>Presto non assai</u>.- <u>Andante gracioso</u>.- <u>Allegro molto</u>. Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>Re menor</i> (obra 421) para instrumentos de arco. Mozart. <u>Allegro moderato</u>.- <u>Andante</u>.- <u>MINUETTO</u>. <u>Allegretto</u>.- <u>Allegretto ma non troppo</u>. Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>..... La 3.ª Sesión el viernes 20 de Noviembre.</p>
--	---

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXIX.- 1891 3.ª SESIÓN Viernes 20 de Noviembre, a las nueve de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Re</i> (obra 44) par instrumentos de arco. Mendelssohn. <u>Molto Allegro vivace</u>.- <u>MENUETTO</u>. <u>Un poco Allegretto</u>.- <u>Andante espressivo con motto</u>.- <u>Presto con brio</u>. Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>Do menor</i> (obra 32) para piano y violoncello. (1.ª vez). Saint-Saëns. <u>Allegro</u>.- <u>Andante tranquillo e sostenuto</u>.- <u>Allegro moderato</u>. Por los Sres. Tragó y Mirecki.</p> <p>3.º Trío en <i>Do menor</i> (obra 101) para piano, violín y violoncello. Brahms. <u>Allegro enérgico</u>.- <u>Presto non assai</u>.- <u>Andante grazioso</u>.- <u>Allegro molto</u>. Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>..... La 4.ª Sesión el viernes 27 de Noviembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXIX.- 1891 4.ª SESIÓN Viernes 27 de Noviembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>La menor</i> (obra 41) para instrumentos de arco. Schumann. INTRODUCCIONE. <u>Andante espressivo</u>. <u>Allegro</u>.- <u>SCHERZO</u>.- <u>Presto</u>.- <u>Adagio</u>.- <u>Presto</u>.</p>

	<p>Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>Do menor</i> (obra 111) para piano. Beethoven. <i>Maestoso. Allegro con brio ed appassionato.</i>- ARIETA. <i>Adagio molto semplice e cantabile.</i> Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Quinteto en <i>Si bemol</i> (obra 87) para dos violines, dos violas y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro vivace.- Andante scherzando.- Adagio e lento.- Allegretto molto vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>Vivamente deseosa la SOCIEDAD DE CUARTETOS, de conmemorar el primer centenario de la muerte de Mozart, había proyectado organizar, con tal objeto, una Sesión extraordinaria, pero no siéndole posible, por causas ajenas a su voluntad, celebrarla el 5 de Diciembre, fecha de su fallecimiento, lo efectuará la víspera, consagrando al más prodigioso de los músicos conocidos, la Sesión de abono del próximo viernes. En ella se interpretarán obras selectas y muy interesantes del inmortal autor de Don Giovanni, algunas, nunca ejecutadas ante nuestro distinguido público.</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Estudio “La Fileuse” op. 157 nº 2, Raff. Tragó</p> <p>Nocturno de Chopin [sin determinar], Tragó</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXIX.- 1891 5.ª SESIÓN Viernes 4 de diciembre, a las nueve de la noche <i>Consagrada a Mozart</i> EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE</p>	
Intérpretes	<p>Cuenca, Feliciano (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Si bemol</i> (obra 458) para instrumentos de arco. <i>Allegro vivace assai.</i>- MENUETTO. <i>Moderato.- Adagio.- Allegro assai.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º a <i>Allegro molto</i> y <i>Adagio</i> de la Sonata en <i>Re</i> (obra 1.ª núm. 2, según el catálogo del autor) para clave y violín.= <i>Menuetto</i> y <i>Allegro molto</i> de la Sonata en <i>Do</i> (obra 1.ª núm. 1, del mismo catálogo) para clave y violín. Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>b Rondo en <i>La menor</i> (obra 511) para piano. Por el Sr. Tragó.</p> <p>c Sonata en <i>La</i> (obra 526) para piano y violín. <i>Allegro molto.- Andante.- Presto.</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Quinteto en <i>Sol menor</i> (obra 516) par dos violines, dos violas y violoncello. <i>Allegro.- MENUETTO. Allegretto.- Adagio ma non troppo, (con sordini).- Adagio. Allegro.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki.</p>

<p>SALÓN ROMERO  SOCIEDAD DE CUARTETOS  DIRIGIDA POR EL  SR. MONASTERIO  AÑO XXIX.- 1891.  6.ª Y ÚLTIMA SESIÓN  Viernes 11 de diciembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Torres, Raimundo (contrabajo) Tragó, José (piano)
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Sol</i> (obra 65) para instrumentos de arco. Haydn.  <i>Allegro con brio</i>. MENUETTO <i>Allegretto</i>- ADAGIO. <i>Cantabile e sostenuto</i>.- FINALE. <i>Presto</i>.  Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Sonata en <i>Re menor</i> (obra 121) para piano y violín. Schumann.  I. <i>Ziemlich langsam (bastante lento.) Lebhaft (Animado)</i>  II. <i>Schr lebhaft (Muy animado)</i>  III. <i>Leise, einfach (Canción, dulce y sencilla.)</i>  IV. <i>Bewegt (Agitado)</i>  Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Gran Quinteto en <i>La</i> (llamado de <i>la Trucha</i>) obra 114, para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo. Schubert.  <i>Allegro vivace</i>.- <i>Andante</i>.- SCHERZO. <i>Presto</i>.- <i>Tema con variazioni</i>.- FINALE. <i>Allegro giusto</i>.  Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán, Mirecki y Torres.</p>
<p>SALÓN ROMERO  SOCIEDAD DE CUARTETOS  DIRIGIDA POR EL  SR. MONASTERIO  AÑO XXIX.- 1891  SESIÓN EXTRAORDINARIA  Y DEFINITIVAMENTE ÚLTIMA  Viernes 18 de Diciembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	Cuenca, Feliciano (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
Programa	<p>1.º Trío en <i>Do menor</i> (obra 9) para violín, viola y violoncello. Beethoven.  <i>Allegro con spirito</i>. <i>Adagio con espressione</i>.- SCHERZO <i>Alllegro molto e vivace</i>- FINALE <i>Presto</i>.  Ejecutado por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º <i>Allegretto con moto</i> y <i>Andantino</i> de la Sonata en <i>Sol</i> (obra 39) para piano y violoncello. (1.ª vez) Rubinstein.  Por los Sres. Tragó y Mirecki.  a. <i>Elevation</i>. 1.ª vez. Piezas románticas. Schumann.  b. <i>L'Oiseau prophète</i>, 1.ª vez. Piezas románticas.  c. <i>Allegro</i> de la Sonata en <i>Sol menor</i> (obra 22) para piano.- Schumann.  Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Quinteto en <i>Si bemol</i> (obra 78) para dos violines, dos violas y violoncello.-</p>

	<p>Mendelssohn.  <i>Allegro vivace.- Andante scherzando.- Adagio e lento.- Allegro molto vivace.</i>          Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>NOTA.- Los Sres. Abonados tendrán reservadas sus localidades hasta el miércoles próximo inclusive. Aún quedaban alientos al público para pedir nuevas repeticiones, y al oír el bello quinteto en <i>sol bemol</i>, de Mendelssohn, exigió y consiguió escuchar dos veces los tiempos segundo y tercero: es decir, la mitad de la obra, tocada toda con primor por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki.</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p><i>Albumblätter</i> n° 6 "Berceuse" en <i>sol mayor</i> op. 124 de Schumann, Tragó          Barcarola Rubinstein, [sin determinar] Tragó          Nocturno en <i>si bemol mayor</i> op. 9 n° 3 de Chopin, Tragó</p>

AÑO XXX.- 1892. -----

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SEÑOR MONASTERIO          AÑO XXX.- 1892          1.ª SESIÓN          Viernes 4 de Noviembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Pérez, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p>1.º Cuarteto en <i>Do</i> (obra 465) para instrumentos de arco. Mozart.  <i>Adagio. Allegro.- Andante cantabile.- Menuetto. Allegretto.- Molto Allegro.</i>          Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>Do menor</i> (obra 30) para piano y violín. Beethoven.  <i>Allegro con brio.- Adagio cantabile.- Scherzo.- Allegro.- Finale. Allegro.</i>          Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Quinteto en <i>Mi bemol</i> (obra 44) para piano, dos violines, viola y violoncello.          Schumann.  <i>Allegro brillante.- In modo d'una Marcia. Un poco largamente.- Scherzo. Molto vivace.- Allegro ma non troppo.</i>          Por los Sres. Tragó, Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 2.ª Sesión el viernes 11 de Noviembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO          SOCIEDAD DE CUARTETOS          DIRIGIDA POR EL          SR. MONASTERIO          AÑO XXX.- 1892          2.ª SESIÓN          Viernes 18 de Noviembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola)          Mirecki, Víctor (violoncello)          Monasterio, Jesús de (violín)          Pérez, Manuel (violín)          Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Re</i> (obra 18) para instrumentos de arco. Beethoven.  <i>Allegro.- Andante con moto-Allegro-Presto.</i>          Ejecutado por los Sres., Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p>

	<p>2.º Trío en <i>Fa</i> (obra 18) para piano, violín y violoncello. Saint-Saëns. <i>Allegro vivace.- Andante.- Scherzo. Presto.- Allegro.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>Mi bemol</i> (obra 12) para instrumentos de arco. Mendelssohn. <i>Adagio non troppo. Allegro non tardante.- CANZONETTA. Allegretto.- molto Allegro e vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 3.ª Sesión el viernes 25 de Noviembre.</p>
--	---

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SEÑOR MONASTERIO AÑO XXX.- 1892 3.ª SESIÓN Viernes 25 de Noviembre, a las nueve de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p>1.º Trío en <i>Sol</i> (obra 9) para violín, viola y violoncello. Beethoven. <i>Adagio. Allegro con brio.- Adagio ma non tanto e cantabile.- Scherzo.- Allegro.- Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>Re menor</i> (obra 104) para piano y violoncello. Godard. <i>Moderato.- Adagio non troppo.- Vivace ma non troppo.</i> Por los Sres. Tragó y Mirecki.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>Fa menor</i> (obra 2) para piano, violín, viola y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro molto.- Adagio.- Intermezzo. Allegro moderato.- Allegro molto vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 4.ª Sesión el viernes 2 de Diciembre</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXX.- 1892 4.ª SESIÓN Viernes 2 de Diciembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Sol</i> (obra 65) para instrumentos de arco. Haydn. <i>Allegro con brio.- Menuetto. Allegretto.- Adagio cantabile e sostenuto.- Finale. Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Sonata en <i>Mi bemol</i> (obra 47) para piano y violín (1.ª vez) Weber.</p>

	<p><i>Allegro con fuoco.- Andante con moto.- Rondo. Allegro.</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Trío en <i>Do menor</i> (obra 101) para piano, violín y violoncello. Brahms. <i>Allegro enérgico.- Presto non assai.- Andante grazioso.- Allegro molto.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 5.ª Sesión el viernes 9 de Diciembre.</p>
--	---

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXX.- 1892 5.ª SESIÓN Viernes 9 de diciembre, a las nueve de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Cuenca, Feliciano (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>La menor</i> (obra 41) para instrumentos de arco. Schumann. INTRODUZIONE. <i>Andante espressivo. Allegro.- Scherzo. Presto.- Adagio.- Presto.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Sonata (<i>appassionata</i>) en <i>Fa menor</i> (obra 57) para piano. Beethoven. <i>Allegro assai.- Andante con moto. Allegro, ma non troppo.</i> Por el Sr. Tragó.</p> <p>3.º Quinteto en <i>Si bemol</i> (obra 87) para dos violines, dos violas y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro vivace.- Andante scherzando.- Adagio e lento.- Allegro molto vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>La 6.ª y última Sesión el viernes 16 de Diciembre.</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Minuetto. Tercer tiempo de la <i>Sonata n° 20 en sol mayor op. 78 D. 894 "Fantasía"</i> de Schubert, Tragó <i>Nocturno en mi bemol mayor op. 9 n° 2</i> de Chopin, Tragó <i>Novette op. 21</i> de Schumann [sin especificar], Tragó</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXX.- 1892 6.ª Y ÚLTIMA SESIÓN Viernes 16 de Diciembre, a las nueve de la noche.</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Torres, Raimundo (contrabajo) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Do</i> (obra 465) para instrumentos de arco. Mozart. <i>Adagio. Allegro.- Andante cantabile.- Menuetto. Allegretto.- Molto Allegro.</i> Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p>

	<p>2.º Trío en <i>Mi</i> para piano, violín y violoncello. Bretón. <i>Allegro comodo.- Andante.- SCHERZO. Allegro molto.- Allegro enérgico.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>3.º Gran Quinteto en <i>La</i> (llamado de <i>la trucha</i>) obra 114, para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo. Schubert. <i>Allegro vivace.- Andante.- SCHERZO. Presto.- Tema con variazioni.- FINALE. Allegro giusto.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio, Lestán, Mirecki y Torres.</p>
--	--

AÑO XXXI. 1893-1894 -----

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXXI.- 1893 1.ª SESIÓN Lunes 4 de Diciembre, a las nueve de la noche</p>	
Intérpretes	<p>Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Si bemol</i> (obra 18), para instrumentos de arco. Beethoven. <i>Allegro con brio-Adagio ma non troppo-Scherzo</i> <i>Allegro-Adagio. Allegretto quasi Allegro.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Gran Dúo Concertante en <i>Mi bemol</i> (obra 47) para piano y violín. Weber. <i>Allegro con fuoco – Andante con moto- Rondo Allegro.</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.</p> <p>3.º Cuarteto en <i>La</i> (obra 136) para instrumentos de arco. Godard ( I ) <i>Allegro non troppo- Adagio non troppo- Minuetto molto moderato- Allegro con motto.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>( I ) GODARD (<i>Benjamín Luis Pablo</i>), uno de los más notables compositores modernos de Francia, nació en París el 18 de Agosto de 1849. estudió con <i>Reber</i> la composición en el Conservatorio de aquella capital y el violín con <i>Vieuxtemps</i>. Ha escrito muchas obras para piano solo, música vocal e instrumental <i>de cámara</i>, una Sinfonía dramática <i>Tasso</i> premiada el año de 1878, la ópera <i>Jocelyn</i> estrenada en Bruselas el año 1888, y otras numerosas obras de distintos géneros. Entre ellas, merece muy especial mención el hermoso <i>Cuarteto</i>, que, por primera vez, figura en el programa de esta noche, obra verdaderamente interesante por su riqueza de colorido, inspiración melódica, belleza armónica, claridad, delicadeza y corrección.</p> <p>.....</p> <p>La 2.ª Sesión el viernes 8 de Diciembre.</p>

<p>SALÓN ROMERO SOCIEDAD DE CUARTETOS DIRIGIDA POR EL SR. MONASTERIO AÑO XXXI.- 1893 2.ª SESIÓN Viernes 8 de diciembre, a las nueve de la noche.</p>	
--	--

Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
Programa	1.º Cuarteto en <i>Re</i> (obra 499), para instrumentos de arco. Mozart. <i>Allegretto- Minuetto –Adagio –Allegro.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.  2.º Sonata en <i>Do menor</i> (obra 32) para piano y violoncello. Saint-Saëns. <i>Allegro-Andante tranquilo e sostenuto- Allegro moderado.</i> Por los Sres. Tragó y Mirecki.  3.º Gran Trío en <i>Si bemol</i> (obra 97), para piano, violín y violoncello. (1.ª vez en esta sociedad). Beethoven. <i>Allegro moderato- Scherzo. Allegro- Andante cantabile- Allegro moderato.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.  ..... La 3.ª Sesión el viernes 15 de Diciembre.

SALÓN ROMERO  
SOCIEDAD DE CUARTETOS  
DIRIGIDA POR EL  
SR. MONASTERIO  
AÑO XXXI.-1893  
3.º SESIÓN

Viernes 15 de Diciembre, a las nueve de la noche

Intérpretes	Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano) Yuste, Miguel (clarinete)
Programa	1.º Cuarteto en <i>Re menor</i> (obra 76), para instrumentos de arco. Haydn. <i>Allegro- Andante o piu tosto Allegretto- Minuetto. Allegro ma non troppo- Finale, Vivace assai.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.  2.º Quinteto en <i>Si menor</i> (obra 115), para clarinete, dos violines, viola y violoncello. (1.ª vez) Brahms. <i>Allegro.- Adagio, con sordino- Andantino. Presto- Con moto.</i> Por los Sres. Yuste, Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.  3.º Trío en <i>Si bemol</i> (obra 99) para piano, violín y violoncello. Schubert. <i>Allegro moderato-Andante un poco mosso- Scherzo. Allegro- Rondo. Allegro vivace.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.  ..... La 4.ª Sesión el viernes 22 de Diciembre.

SALÓN ROMERO  
SOCIEDAD DE CUARTETOS  
DIRIGIDA POR EL  
SR. MONASTERIO  
AÑO XXXI.- 1893  
4.ª SESIÓN

Viernes 22 de Diciembre, a las nueve de la noche

Intérpretes	Lestán, Tomás (viola)
-------------	-----------------------



	Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
Programa	1.º Cuarteto en <i>La menor</i> (ob. 41) para instrumentos de arco. Schumann. <i>Introduzione. Andante espressivo. Allegro-Scherzo. Presto- Adagio- Presto.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.  2.º Sonata en <i>Sol menor</i> (ob.13) para piano y violín. Grieg. <i>Lento doloroso. Allegro vivace- Allegretto tranquillo- Allegro animato.</i> Por los Sres. Tragó y Monasterio.  3.º Gran trío en <i>Do menor</i> (ob.66), para piano, violín y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro energico e con fuoco- Andante espressivo- Scherzo. Molto allegro quasi presto- Finale. Allegro appassionato.</i> Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki. ..... La 5.ª Sesión el viernes 29 de Diciembre

SALÓN ROMERO  
SOCIEDAD DE CUARTETOS  
DIRIGIDA POR EL  
SR. MONASTERIO  
AÑO XXXI.- 1893  
5.º SESIÓN  
Viernes 29 de Diciembre, a las nueve de la noche.

Intérpretes	Cuenca, Feliciano (viola) Lestán, Tomás (viola) Mirecki, Víctor (violoncello) Monasterio, Jesús de (violín) Pérez, Manuel (violín) Tragó, José (piano)
Programa	1.º Cuarteto en <i>Re menor</i> (ob. 421) para instrumentos de arco. Mozart. <i>Allegro moderato- Andante- Menuetto.- Allegretto- Allegretto ma non troppo.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.  2.º Gran Sonata en <i>Fa menor</i> , para piano. Schumann. <i>Allegro. Scherzo molto comodo. Quasi variazioni.- Andantino (de Clara Wiek).- Prestissimo possibile.</i> Por el Sr. Tragó.  3.º Quinteto en <i>Si bemol</i> (ob.87), para dos violines, viola y violoncello. Mendelssohn. <i>Allegro vivace- Andante scherzando- Adagio e lento- Allegro molto vivace.</i> Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki. ..... La 6.ª y última Sesión el viernes 5 de Enero de 1894.
Obras añadidas fuera de programa	Estudio, Chopin [sin determinar] Tragó Estudio, Chopin, [sin determinar] Tragó Nocturno, Chopin, [sin determinar] Tragó

SALÓN ROMERO  
SOCIEDAD DE CUARTETOS  
DIRIGIDA POR EL  
SEÑOR MONASTERIO  
6.ª Y ÚLTIMA SESIÓN  
Viernes 5 de Enero de 1894, a las nueve de la noche

Intérpretes	Lestán, Tomás (viola)
-------------	-----------------------

	<p>Mirecki, Víctor (violoncello)  Monasterio, Jesús de (violín)  Pérez, Manuel (violín)  Tragó, José (piano)  Yuste, Miguel (clarinete)</p>
Programa	<p>1.º Cuarteto en <i>Re</i> (ob. 11) para instrumentos de arco. Tchaikowsky. (1)  <i>Moderato e semplice- Andante cantabile, con sordino- Scherzo.- Allegro non tanto- Finale. Allegro presto.</i>  Por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>2.º Quinteto en <i>Si menor</i> (ob.115), para clarinete, dos violines, viola y violoncello.  Brahms.  <i>Allegro- Adagio con sordino- Andantino. Presto- Con moto.</i>  Por los Sres. Yuste, Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.</p> <p>3.º Gran trío en <i>Si bemol</i> (ob. 97), para piano, violín y violoncello. Beethoven.  <i>Allegro moderato- Scherzo. Allegro- Andante cantabile- Allegro moderato.</i>  Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.</p> <p>.....</p> <p>Pedro Tchaikowsky, célebre compositor ruso, y uno de los que más han contribuido al progreso musical de su patria en la época presente; nació en Wothinsk, el 25 de Abril de 1840.</p> <p>Aunque desde su niñez mostró gran disposición para la música, su familia le dedicó a la carrera de leyes, que siguió y terminó en San Petersburgo, lo cual no le impidió estudiar, a la vez, en el conservatorio de aquella capital el piano y la composición, siendo poco después nombrado profesor de esta última enseñanza en el Conservatorio de Moscow, cuyo cargo renunció en 1877, trasladándose a San Petersburgo para dedicarse con gran asiduidad a la composición de obras de diversos géneros.</p> <p>Pasan de las 300 las que de Tchaikowsky se conocen: entre ellas, siete ellas, siete óperas (representadas todas con gran éxito en los teatros de San Petersburgo y Moscow), cuatro sinfonías a grande orquesta, varias overturas, poemas sinfónicos, conciertos para violín, gran número de obras para piano, misas, coros religiosos, romanzas, canciones populares rusas y tres cuartetos para instrumentos de arco, siendo el primero de ellos el que tenemos el honor de dar a conocer esta noche a nuestro distinguido auditorio.</p> <p>Tan fecundo y laborioso <i>maestro</i> ha dejado de existir el 6 de Noviembre último en San Petersburgo, víctima del cólera morbo. Su muerte es una verdadera pérdida para el mundo musical, y muy particularmente para Rusia, donde era respetado y querido en alto grado.</p>

### 5.3. Conciertos ofrecidos por la *Sociedad Música Clásica di Camera*

<b>PRIMER CONCIERTO EN OPORTO</b> <b>Salón del Orfeón Portuense. 4 febrero 1889</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p>Sonata nº 2 en <i>la mayor</i> op. 78 para violín y piano, Raff 1º Allegro molto, con ardore e comozione.- 2º Non troppo lento.- 3º Presto, non troppo.- 4º Allegro con brío Arbós y Tragó</p> <p>Nocturno en <i>mi bemol</i> de Chopin, arreglado por Sarasate, Arbós Habanera, Sarasate, Arbós Zapateado op. 23, nº 2, Sarasate, Arbós</p> <p>Estudio de Mathias, Tragó Serenata Española, Ketten, Tragó Polonesa, Chopin, Tragó</p> <p>Rêverie, Schumann, Rubio Zum Guitare, Popper, Rubio Gavotte op. 42 nº 2, Fitzenhagen, Rubio Estudio de concierto, Rubio, interpretado por el autor</p> <p>Trío nº 1 op. 99, D 898 en <i>si bemol mayor</i> para piano, violín y violoncello, Schubert, 1º Allegro moderato – 2º Andante un poco mosso – 3º Scherzo: Allegro – 4º Allegro vivace Tragó, Arbós y Rubio</p>
Obras añadidas fuera de programa	Adagio, Popper, Rubio Mazurca, Leschetizky, Arbós Mazurca nº 2, Godard, Tragó
Otros aspectos a comentar	Piano Bechstein Tragó interpreta la Polonesa de Chopin en sustitución de la <i>Campanella</i> de Liszt que figuraba en el programa
<b>SEGUNDO CONCIERTO EN OPORTO</b> <b>Salón del Orfeón Portuense. 6 febrero 1889</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Sonata nº 1 en <i>re mayor</i>, op. 18 para piano y violoncello, Rubinstein 1º Allegro – 2º Barcarola – 3º Finale Tragó y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Légende, Wieniawski, Arbós Aires bohemios, Sarasate, Arbós</p> <p>Estudio, Chopin, Tragó Nocturno en <i>fa sostenido</i>, Chopin, Tragó Polaca, Chopin, Tragó</p> <p><i>Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano op.</i></p>

	<p>1, Fernández Arbós 1º <i>Bolero</i>, 3º <i>Seguidillas gitanas</i>, Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 1 en <i>sol menor</i> op. 25 para piano y cuerdas, Brahms 1º Allegro – 2º Intermezzo (Allegro ma non troppo) – 3º Andante con moto – 4º Rondo alla zingarese (Presto) Tragó, Arbós, Rubio y Gálvez</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Serenata Morisca, Chapí, Tragó <i>Campanella</i>, Liszt, Tragó Mazurca, Godard, Tragó <i>Habanera</i>, Sarasate, Arbós</p>

**TERCER CONCIERTO EN OPORTO**  
**Salón del Orfeón Portuense. 8 febrero 1889**

Intérpretes	<p>Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Moreira de Sá, Bernardo Valentín (violín) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 9 en <i>do mayor</i> op. 59, nº 3 “Cuarteto Rasunovski”, Beethoven 1º Introduzione: Andante con moto-Allegro vivace.- 2º Andante con moto quasi allegretto.- 3º Menuetto. 4º Allegro molto. Fernández Arbós, Moreira de Sá, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Fuga en <i>sol menor</i>, J. S. Bach, Arbós Preludio en <i>mi mayor</i>, J. S. Bach, Arbós Carnaval op. 9 <i>Scènes mignonnes sur quatre notes</i>, Schumann, Tragó</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Quinteto en <i>fa menor</i>, op. 34, para piano y cuerdas, Brahms 1º Allegro non troppo.- 2º Andante un poco adagio.- 3º Scherzo (Allegro).- 4º Finale – Poco sostenuto – Allegro non troppo Tragó, Arbós, Moreira de Sá, Gálvez y Rubio</p>
Obras añadidas fuera de programa	<p>Tarantela, Gottschalk, Tragó Mazurca, Godard, Tragó Fantasía sobre motivos españoles, Arbós y Rubio</p>

**CUARTO CONCIERTO EN OPORTO**  
**Domicilio particular de Bernardo V. Moreira de Sá. 9 febrero 1889**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u> Fernández Arbós, Enrique (violín) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u> Arroyo, Beatriz (canto) Vallado, Isabel (canto) Viterbo, María Enriqueta (canto)</p>
Otros aspectos a comentar	<p>Debido al carácter privado de la sesión hay muy pocas referencias periodísticas sobre el concierto. Esta circunstancia nos impide determinar las obras del programa</p>

<b>CONCIERTO EN EL ATENEO</b> <b>17 marzo 1889</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Trío nº 1 en <i>si bemol mayor</i>, op. 99, D 898 para piano, violín y violoncello, Schubert, 1º Allegro moderato – 2º Andante un poco mosso – 3º Scherzo – 4º Rondó allegro vivace Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Rêverie, Schumann, Rubio Estudio de concierto, Rubio, interpretado por el autor</p> <p>Rapsodia húngara nº 2 en <i>do sostenido menor</i>, Liszt, Tragó</p> <p>Nocturno en <i>mi bemol</i> de Chopin, Sarasate, Arbós Zingenerweisen, <i>Aires bohemios</i>, Sarasate, Arbós</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 1 en <i>sol menor</i> op. 25 para piano y cuerdas, Brahms 1º Allegro – 2º Intermezzo (Allegro ma non troppo) – 3º Andante con moto – 4º Rondó alla zingarese (Presto) Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio</p>
Obras añadidas fuera de programa	Serenata española, Ketten, Tragó Pasquinade, Gottschalk, Tragó Habanera, Sarasate, Arbós

<b>PRIMERA SERIE DE CONCIERTOS</b> <b>Primer concierto. Salón Romero. 22 de marzo de 1889</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Sonata nº 2 en <i>la mayor</i> op. 78 para violín y piano, Raff, ESTRENO<sup>793</sup> 1º Allegro molto, con ardore e comozione.- 2º Non troppo lento.- 3º Presto, non troppo.- 4º Allegro con brío Arbós y Tragó</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Abenlied (Canto de la noche), Schumann, Rubio Stücke in Volkston (Piezas en estilo popular), Schumann, Rubio</p> <p>Sonata quasi fantasía nº 14 en <i>do sostenido menor</i>, op. 27 nº 2, Beethoven 1º Adagio sostenuto.- 2º Allegretto.- 3º Presto agitato, Tragó</p> <p>Adagio y Fuga en <i>sol menor</i>, J. S. Bach, Arbós Preludio en <i>mi mayor</i>, J. S. Bach, Arbós</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 1 en <i>sol menor</i> op. 25 para piano y cuerdas, Brahms</p>

<sup>793</sup> Se refiere al estreno de las obras en Madrid

	1º Allegro – 2º Intermezzo (Allegro ma non troppo) – 3º Andante con moto – 4º Rondó alla zingarese (Presto) Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio
Obras añadidas fuera de programa	Rêverie, Schumann, Rubio Leyenda, Wieniawski, Arbós Nocturno, Chopin, Tragó Scherzo, Mendelssohn, Tragó
<b>PRIMERA SERIE DE CONCIERTOS</b> <b>Segundo concierto. Salón Romero. 29 de marzo de 1889</b> <b>SESIÓN DEDICADA A BEETHOVEN</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Sonata nº 3 en <i>la mayor</i>, op. 69 para violoncello y piano, Beethoven ESTRENO 1º Allegro ma non tanto.- 2º Scherzo: Allegro molto.- 3º Adagio cantabile.- 4º Allegro vivace, Tragó y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Trío nº 7 en <i>si bemol mayor</i>, op. 97, “Archiduque” Beethoven ESTRENO 1º Allegro moderato.- 2º Scherzo, allegro.- 3º Andante cantabile, ma pero con moto.- 4º Allegro moderato, Presto Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 8 en <i>mi menor</i> op. 59, nº 2, “Rasumovski” para dos violines, viola y violoncello, Beethoven 1º Allegro.- 2º Molto adagio.- 3º Allegretto.- 4º Finale, presto. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p>
<b>PRIMERA SERIE DE CONCIERTOS</b> <b>Tercer concierto. Salón Romero. 5 de abril de 1889</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 1 en <i>la menor</i>, op. 41 nº 1, Schumann 1º Introduzione- Andante espressivo.- 2º Scherzo – Presto.- 3º Adagio.- 4º Presto Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Quinteto en <i>fa menor</i>, op. 34, para piano y cuerdas, Brahms ESTRENO 1º Allegro non troppo.- 2º Andante un poco adagio.- 3º Scherzo (Allegro).- 4º Finale – Poco sostenuto – Allegro non troppo Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Trío nº 1 op. 99, D 898 en <i>si bemol mayor</i> para piano, violín y violoncello, Schubert, 1º Allegro moderato – 2º Andante un poco mosso – 3º Scherzo: Allegro – 4º Allegro vivace Tragó, Arbós y Rubio</p>

<b>PRIMERA SERIE DE CONCIERTOS</b> <b>Concierto extraordinario. Salón Romero. 13 de abril de 1889</b>	
Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Urrutia, Pedro (violín) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 9 en <i>do mayor</i> op. 59, nº 3 “Rasunovski”, Beethoven 1º Introduzione: Andante con moto-Allegro vivace.- 2º Andante con moto quasi allegreto.- 3º Menuetto. 4º Allegro molto. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>mi bemol mayor</i>, op. 47, para piano y cuerdas, Schumann 1º Sostenuto assai – Allegro ma non troppo.- 2º Scherzo: molto vivace.- 3º Andante cantabile.- 4º Finale: Vivace Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Trio nº 7 en <i>si bemol mayor</i>, op. 97, “Archiduque” Beethoven 1º Allegro moderato.- 2º Scherzo, allegro.- 3º Andante cantabile, ma pero con moto.- 4º Allegro moderato, Presto Tragó, Arbós y Rubio</p>
<b>CONCIERTO EN EL PALACIO REAL DE MADRID</b> <b>8 de mayo 1889</b>	
Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u> Fernández Arbós, Enrique (violín) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Vázquez, Mariano (director de la orquesta)</p> <p><u>Repertorio vocal</u> Gayarre, Julián (tenor)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Primer tiempo <i>Allegro moderato</i> del Trio nº 1 en <i>si bemol mayor</i> op. 99, D 898 para piano, violín y violoncello, Schubert; Tragó, Arbós y Rubio</p> <p>Romanza de <i>Il Giuramento</i>, Mercadante, Gayarre</p> <p>Rapsodia húngara, Liszt, Tragó</p> <p>Romanza de <i>I Pescatori di Perle</i>, Bizet, Gayarre</p> <p>Nocturno de Chopin en <i>mi bemol</i>, Sarasate, Arbós Aires bohemios, Sarasate, Arbós</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Rêverie, Schumann, Rubio Gavotte op. 42 nº 2, Fitzenhagen, Rubio</p> <p>Preghiera, Gordigiani, Gayarre</p>

	<p>Leyenda, Wieniawski, Arbós  Zapateado, Sarasate, Arbós  Romanza de <i>La Favorita</i>, Donizetti, Arbós</p> <p>Berceuse en <i>re bemol mayor</i>, op. 57, Chopin, Tragó</p> <p>Ave María, Gounod, Arbós y Gayarre</p>
--	--

**CONCIERTO PRIVADO EN LA EMBAJADA DE FRANCIA  
18 de mayo de 1889**

Intérpretes	<p><u>Repertorio instrumental</u>  Fernández Arbós, Enrique (violín)  Rubio, Agustín (violoncello)  Tragó, José (piano)</p> <p><u>Repertorio vocal</u>  Acapulco, Marquesa de (canto)  Bolaños, Marquesa de (canto)  Morphy, Condesa de (canto)</p>
Programa	<p>Nocturno, Chopin, Tragó  <i>Pasquinade</i>, Gottschalk, Tragó</p> <p>Trío nº 1 en <i>si bemol mayor</i> op. 99, D 898 para piano, violín y violoncello, Schubert,  1º Allegro moderato – 2º Andante un poco mosso – 3º Scherzo: Allegro – 4º Allegro vivace  Tragó, Arbós y Rubio</p> <p>Aria de <i>Las bodas de Fígaro</i>, Mozart, Marquesa de Bolaños  Aire indio, Marquesa de Acapulco</p>
Otros aspectos a comentar	No tenemos más datos sobre el programa pues la prensa no nos proporciona más información

**SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS**

**Primer concierto. Salón Romero. 18 de noviembre de 1889  
Dedicada a Beethoven**

Intérpretes	<p>Agudo (viola)  Fernández Arbós, Enrique (violín)  Gálvez, Rafael (viola)  Rubio, Agustín (violoncello)  Tragó, José (piano)  Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p align="center">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 11 en <i>fa menor</i> op. 95 “Serioso”, para cuerdas, Beethoven ESTRENO  1º Allegro con brio.- 2º Allegretto ma non troppo.- 3º Allegro assai vivace ma serioso.- 4º Larghetto espressivo-Allegretto agitato  Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p align="center">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata nº 32 en <i>do menor</i> op. 111, para piano, Beethoven ESTRENO  1º Maestoso- ALLEGRO con brio ed appassionato.- 2º ARIETTA: Adagio molto, semplice e cantabile  Tragó</p> <p align="center">TERCERA PARTE</p> <p>Quinteto en <i>do mayor</i> op. 29, para dos violines, dos violas y violoncello, Beethoven  1º Allegro moderato.- 2º Adagio molto espressivo.- 3º Scherzo-Allegro.- 4º Finale</p>



	Presto Arbós, Urrutia, Gálvez, Agudo y Rubio
Obras añadidas fuera de programa	Nocturno de Chopin, Tragó

**SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Segundo concierto. Salón Romero. 25 de noviembre de 1889**

Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>mi bemol mayor</i>, K. 428 (núm. 13), para dos violines, viola y violoncello, Mozart ESTRENO 1º Allegro ma non troppo.- 2º Andante con moto.- 3º Menuetto (Allegretto).- 4º Allegro vivace Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Trío nº 6 en <i>mi bemol mayor</i>, op. 70, nº 2 para piano, violín y violoncello, Beethoven ESTRENO 1º Poco sostenuto-Allegro ma non troppo.- 2º Allegretto.- 3º Allegretto ma non troppo.- 4º Allegro –Finale Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>mi bemol mayor</i> op. 44 nº 3, para dos violines, viola y violoncello, Mendelssohn ESTRENO 1º Allegro vivace.- 2º Scherzo: Assai leggiero vivace.- 3º Adagio non troppo.- 4º Molto allegro con fuoco Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p>

**SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Tercer concierto. Salón Romero. 2 de diciembre de 1889**

Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>do mayor</i> op. 54 nº 2 (Hob III. 57) para dos violines, viola y violoncello, Haydn ESTRENO 1º Vivace.- 2º Adagio.- 3º Menuetto (Allegretto).- 4º Finale (Adagio-Presto-Adagio) Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Andante del concierto en <i>re mayor</i>, Molique, Rubio Danzas húngaras números 17, 20 y 18, Brahms-Piatti, para violoncello, Rubio ESTRENO Berceuse en <i>re bemol mayor</i>, op. 57, Chopin, Tragó Balada nº 1 en <i>sol menor</i>, op. 23, Chopin, Tragó Andante del concierto en <i>re menor</i>, Spohr, Arbós ESTRENO Ciacona para violín solo, Bach, Arbós ESTRENO</p>

	<p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 2 en <i>la mayor</i>, op. 26, para piano y cuerdas, Brahms ESTRENO 1º Allegro non troppo.- 2º Poco Adagio.- 4º Allegro, alla breve Tragó, Arbós, Gálvez y Rubio</p>
Obras añadidas fuera de programa	Nocturno en <i>fa sostenido menor</i> , Chopin, Tragó Fuga, Bach, Arbós
Otros aspectos a comentar	En el cuarteto de Brahms se suprimió la interpretación del tercer tiempo Scherzo (Poco Allegro)

**SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Cuarto concierto. Salón Romero. 9 de diciembre de 1889**

Intérpretes	Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Trío nº 1 en <i>fa mayor</i>, op. 18, para piano, violín y violoncello, Saint-Saëns ESTRENO 1º Allegro vivace.- 2º Andante.- 3º Scherzo (Presto).- 4º Allegro Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata nº 2 en <i>re mayor</i> op. 58 para piano y violoncello, Mendelssohn 1º Allegro assai vivace.- 2º Allegretto scherzando.- 3º Adagio.- 4º Molto allegro e vivace Tragó y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 11 en <i>fa menor</i> op. 95 “Serioso”, para dos violines, viola y violoncello, Beethoven 1º Allegro con brio.- 2º Allegretto ma non troppo.- 3º Allegro assai vivace ma serioso.- 4º Larghetto expresivo – Allegretto agitato Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p>

**SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Quinto concierto. Salón Romero. 16 de diciembre de 1889**

Intérpretes	Cuenca, Feliciano (viola) Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Trío en <i>re menor</i> op. 63, para piano, violín y violoncello, Schumann ESTRENO 1º Mit Energie und Leidenschaft (Con energía y pasión).- 2º Lebhaft, doch nicht zu rasch (Animado, pero no demasiado rápido).- 3º Langsam, mit inniger Empfindung (Lento, con sentimiento íntimo).- 4º Mit Feuer (Con fuego) Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Quinteto en <i>re mayor</i> op. 9 para dos violines, dos violas y violoncello, Gernsheim ESTRENO Arbós, Urrutia, Gálvez, Cuenca y Rubio</p>

	<p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Trío nº 1 en <i>si bemol mayor</i> op. 99, D 898 para piano, violín y violoncello, Schubert, 1º Allegro moderato.- 2º Andante un poco mosso.- 3º Scherzo: Allegro.- 4º Allegro vivace Tragó, Arbós y Rubio</p>
<p><b>SEGUNDA SERIE DE CONCIERTOS</b> <b>Sexto concierto. Salón Romero. 27 de enero de 1890</b></p>	
Intérpretes	<p>Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (violín)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 14 en <i>re menor</i>, D. 810 “La muerte y la doncella”, para dos violines, viola y violoncello, Schubert 1º Allegro.- 2º Andante.- 3º Scherzo: allegro molto.- 4º Presto Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata nº 2 en <i>la mayor</i> op. 78 para violín y piano, Raff, 1º Allegro molto, con ardore e comozione.- 2º Non troppo lento.- 3º Presto, non troppo.- 4º Allegro con brío Arbós y Tragó</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Trío nº 7 en <i>si bemol mayor</i>, op. 97 “Archiduque”, Beethoven 1º Allegro moderato.- 2º Scherzo, allegro.- 3º Andante cantabile, ma pero con moto.- 4º Allegro moderato, Presto Tragó, Arbós y Rubio</p>
Otros aspectos a comentar	<p>Programada en un principio para el lunes 23 de diciembre de 1889. Debido a una epidemia de gripe fue pospuesta para el lunes 27 de enero de 1890</p>
<p><b>TERCERA SERIE DE CONCIERTOS</b> <b>Primer concierto. Salón Romero. 10 de noviembre de 1890</b></p>	
Intérpretes	<p>Agudo (violín) Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Trío nº 6 en <i>mi bemol mayor</i>, op. 70, nº 2 para piano, violín y violoncello, Beethoven 1º Poco sostenuto-Allegro ma non troppo.- 2º Allegretto.- 3º Allegretto ma non troppo.- 4º Allegro –Finale Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>sol menor</i> op. 27, para dos violines, viola y violoncello, Grieg ESTRENO 1º Poco andante – Allegro molto.- 2º Romanza – Andantino.- 3º Intermezzo – Allegro molto marcato.- 4º Finale- Lento- Presto al saltarello Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p>

	<p>Quinteto en <i>mi bemol mayor</i>, op. 44, para piano y cuerdas, Schumann  1º Allegro brillante.- 2º In modo d'una marcia. Un poco largamente.- 3º Scherzo: Molto vivace.- 4º Finale: Allegro ma non troppo  Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio</p>
--	---

<p><b>TERCERA SERIE DE CONCIERTOS</b>  <b>Segundo concierto. Salón Romero. 17 de noviembre de 1890</b></p>	
--	--

Intérpretes	<p>Agudo (violín)  Fernández Arbós, Enrique (violín)  Gálvez, Rafael (viola)  Rubio, Agustín (violoncello)  Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>do mayor</i> op. 54 nº 2 (Hob III. 57) para dos violines, viola y violoncello, Haydn  1º Vivace.- 2º Adagio.- 3º Menuetto (Allegretto).- 4º Finale (Adagio-Presto-Adagio)  Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Trío en <i>mi bemol mayor</i>, op. 40, para piano, violín y violoncello, Brahms  ESTRENO  1º Andante.- 2º Scherzo (Allegro).- 3º Adagio.- 4º Finale: Allegro con brio.  Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 10 en <i>mi bemol mayor</i>, op. 74 "Las arpas", para dos violines, viola y violoncello, Beethoven  1º Poco adagio - Allegro.- 2º Adagio ma non troppo.- 3º Presto.- 4º Allegretto con variazioni  Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio</p>
Otros aspectos a comentar	<p>El Trío de Brahms había sido compuesto originalmente para piano, violín y trompa</p>

<p><b>TERCERA SERIE DE CONCIERTOS</b>  <b>Tercer concierto. Salón Romero. 24 de noviembre de 1890</b></p>	
---	--

Intérpretes	<p>Agudo (violín)  Cuenca, Feliciano (viola)  Fernández Arbós, Enrique (violín)  Gálvez, Rafael (viola)  Rubio, Agustín (violoncello)  Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto nº 3 en <i>la mayor</i> op. 41, nº 3, para dos violines, viola y violoncello, Schumann ESTRENO  1º Andante espressivo- Allegro molto moderato.- 2º Assai agitato.- 3º Adagio molto.- 4º Finale: Allegro molto vivace  Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata en <i>sol mayor</i> op. 13 para piano y violín, Rubinstein ESTRENO  1º Allegro con moto.- 2º Andante con variaciones.- 3º Scherzo. Presto.- 4º Finale. Adagio. Vivace  Tragó y Arbós</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Quinteto en <i>do mayor</i> op. 29 para cuerdas, Beethoven</p>

	1º Allegro moderato.- 2º Adagio molto espressivo.- 3º Scherzo – Allegro.- 4º Presto Arbós, Agudo, Gálvez, Cuenca y Rubio
--	---

**TERCERA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Cuarto concierto. Salón Romero. 1 de diciembre de 1890**

Intérpretes	Agudo (violín) Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Cuarteto en <i>do mayor</i> op. 17 (K 465), “Cuarteto de las disonancias” para dos violines, viola y violoncello, Mozart 1º Adagio – Allegro.- 2º Andante cantabile.- 3º Minuetto (Allegretto).- 4º Allegro Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Zarabanda y Gavota de la VI sonata para violoncello, Bach, Rubio Variaciones serias op. 54, Mendelssohn, Tragó ESTRENO Cavatina para violín, Raff, Arbós Introducción y rondó capriccioso, para violín, Saint-Saëns, Arbós</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Trío nº 7 en <i>si bemol mayor</i>, op. 97, “Archiduque”, Beethoven 1º Allegro moderato.- 2º Scherzo, allegro.- 3º Andante cantabile, ma pero con moto.- 4º Allegro moderato, Presto Tragó, Arbós y Rubio</p>
Obras añadidas fuera de programa	Adagio de la sonata en <i>re</i> , Bach, Rubio Estudio, Chopin, Tragó Rapsodia 11 en <i>la menor</i> , Liszt, Tragó Romanza sin palabras en <i>la bemol</i> , Mendelssohn, Tragó Romanza sin palabras op. 67, nº 4, “La hilandera”, Mendelssohn, Tragó Aires bohemios, Sarasate, Arbós

**TERCERA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Quinto concierto. Salón Romero. 15 de diciembre de 1890**

Intérpretes	Agudo (violín) Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>Trío en <i>mi bemol mayor</i>, op. 40, para piano, violín y violoncello, Brahms 1º Andante.- 2º Scherzo (Allegro).- 3º Adagio.- 4º Finale: Allegro con brio. Tragó, Arbós y Rubio</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>Sonata nº 3 en <i>la mayor</i>, op. 69, para violoncello y piano, Beethoven 1º Allegro ma non tanto.- 2º Scherzo: Allegro molto.- 3º Adagio cantabile.- 4º Allegro vivace Tragó y Rubio</p> <p style="text-align: center;">TERCERA PARTE</p> <p>Quinteto en <i>mi bemol mayor</i>, op. 44, para piano y cuerdas, Schumann 1º Allegro brillante.- 2º In modo d’una marcia. Un poco largamente.- 3º Scherzo: Molto vivace.- 4º Finale: Allegro ma non troppo</p>

	Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio
Otros aspectos a comentar	El concierto estaba programado en un principio para el lunes 8 de diciembre, pero una indisposición de Tragó obligó a posponerlo una semana. En el programa figuraba en la primera parte el Quinteto nº 6 en <i>mi bemol mayor</i> K. 614 de Mozart. Una indisposición del viola Cuenca hizo que se sustituyera por el Trío en <i>mi bemol mayor</i> de Brahms.

**TERCERA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Sexto concierto. Salón Romero. 22 de diciembre de 1890**

Intérpretes	Agudo (violín) Cuenca, Feliciano (viola) Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	PRIMERA PARTE Quinteto nº 6 en <i>mi bemol mayor</i> K. 614 para instrumentos de cuerda, Mozart ESTRENO 1º Allegro di molto.- 2º Andante.- 3º Menuetto (Allegretto).- 4º Allegro Arbós, Agudo, Gálvez, Cuenca y Rubio  SEGUNDA PARTE Sonata nº 23 en <i>fa menor</i> op. 57, “Appassionata”, Beethoven 1º Assai allegro.- 2º Andante con moto.- 3º Allegro ma non troppo Tragó  TERCERA PARTE Cuarteto nº 1 en <i>sol menor</i> op. 25, para piano y cuerdas, Brahms 1º Allegro. – 2º Intermezzo (Allegro ma non troppo). – 3º Andante con moto. – 4º Rondó alla zingarese (Presto) Tragó, Arbós, Rubio y Gálvez
Obras añadidas fuera de programa	Estudio, Schumann, Tragó Nocturno, Chopin, Tragó
Otros aspectos a comentar	El concierto se organiza con fines benéficos Los violinistas Romero, Rivero, Aramendia y González son alumnos de Enrique Fernández Arbós

**TERCERA SERIE DE CONCIERTOS**  
**Séptimo concierto (Extraordinario). Salón Romero. 29 de diciembre de 1890**

Intérpretes	Aramendia (violín) Agudo (violín) Fernández Arbós, Enrique (violín) Gálvez, Rafael (viola) González (violín) Rivera (violín) Romero (violín) Rubio, Agustín (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	PRIMERA PARTE 1º Quinteto en <i>mi bemol mayor</i> , op. 44, para piano y cuerdas, Schumann 2º In modo d'una marcia. Un poco largamente.- 3º Scherzo: Molto vivace. Tragó, Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio  2º a Romanza ESTRENO, Cossmann, Rubio b Saltarello, Cossmann, Rubio

	<p>3° <i>a</i> Nocturno op. 27 nº 2 en <i>re bemol mayor</i>, Chopin, Tragó  <i>b</i> Polonesa op. 26 nº 2 en <i>mi bemol menor</i>, Chopin, Tragó</p> <p>4° <i>a</i> Leyenda, Wieniawski, Arbós  <i>b</i> Jota, Sarasate, Arbós</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>1° <i>a</i> Romanza, Hellmesberger  <i>b</i> Tarantella para cuatro violines, Hellmesberger ESTRENO  Romero, Rivera, Aramendia y González</p> <p>2° <i>a</i> Romanza, Rubio, interpretada por el autor  <i>b</i> <i>Am Springbrunnen</i> op. 20 nº 2 (La Cascada) ESTRENO, Davidoff, Rubio</p> <p>3° <i>a</i> Nocturno, Chopin, Arbós  <i>b</i> Tarantela, Vieuxtemps, Arbós</p> <p>4° <i>a</i> <i>Dans la Forêt</i>, Liszt, Tragó  <i>b</i> Rapsodia 11 en <i>la menor</i>, Liszt, Tragó</p> <p>5° Bolero, composición número 1, de las <i>Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano</i> op. 1, Fernández Arbós  Tragó, Arbós y Rubio</p>
Obras añadidas fuera de programa	Serenata Española, Ketten, Tragó

#### 5.4. Otros conciertos de música de cámara

<b>SESIÓN PRIVADA EN CASA DEL VIOLONCELLISTA VÍCTOR MIRECKI 11 junio 1884</b>	
Intérpretes	Bretón, Tomás (violín) Mirecki, Víctor (violoncello) Tragó, José (piano)
Programa	<p>Trío nº 7 en <i>si bemol mayor</i>, op. 97, “Archiduque” Beethoven 1º Allegro moderato.- 2º Scherzo, allegro.- 3º Andante cantabile, ma pero con moto.- 4º Allegro moderato, Presto Tragó, Bretón y Mirecki</p> <p>Trío nº 2 en <i>do menor</i>, op. 66 para piano, violín y violoncello, Mendelssohn 1º Allegro energico e con fuoco.- 2º Andante espressivo.- 3º Scherzo: Molto allegro quasi presto.- 4º Finale: Allegro appassionato Tragó, Bretón y Mirecki</p> <p>Sonata para violoncello y piano, Rubinstein, Mirecki y Tragó</p> <p>Sonata en <i>re</i> op. 183, para violoncello y piano, Raff 1º Allegro.- 2º Vivace.- 3º Andante.- 4º Allegro Mirecki y Tragó</p>
Otros aspectos a comentar	Las referencias a este concierto se encuentran en el Diario escrito por Tomás Bretón. El compositor nos da solamente una pequeña reseña sobre las obras interpretadas

<b>PRIMERA SESIÓN DE CÁMARA ORGANIZADA POR SARASATE Salones del establecimiento de Lhardy (Madrid). 19 junio 1886</b>	
Intérpretes	Mirecki, Víctor (violoncello) Pérez, Manuel (violín) Sarasate, Pablo (violín) Tragó, José (piano) Urrutia, Pedro (viola)
Programa	<p>Cuarteto nº 2 en <i>la</i> op. 90 para dos violines, viola y violoncello, Raff La bella molinera a. El joven.- b. El molino.- c. La molinera.- d. Inquietud.- e. Declaración.- f. Las bodas Sarasate, Pérez, Urrutia y Mirecki</p> <p>Cuarteto nº 1 en <i>sol menor</i> op. 25 para piano y cuerdas, Brahms 1º Allegro.- 2º Intermezzo (Allegro ma non troppo).- 3º Andante con moto.- Rondo alla zingarese (Presto) Tragó, Sarasate, Urrutia y Mirecki</p>

<b>SEGUNDA SESIÓN DE CÁMARA ORGANIZADA POR SARASATE Salones del establecimiento de Lhardy (Madrid). 28 junio 1886</b>	
Intérpretes	Cuenca, Feliciano (viola) Goñi (violín) Jiménez (violín) Mirecki, Víctor (violoncello) Pérez, Manuel (violín) Ruiz de Tejada, Alejandro (violoncello) Sarasate, Pablo (violín) Tragó, José (piano)



	Urrutia, Pedro (viola)
Programa	<p>Quinteto en <i>fa menor</i> op. 34 para piano y cuerdas, Brahms  1º Allegro non troppo.- 2º Andante, un poco adagio.- 3º Scherzo (Allegro).- 4º Finale  Tragó, Sarasate, Pérez, Urrutia y Mirecki</p> <p>Octeto en <i>la mayor</i> op. 3 para cuatro violines, dos violas y dos violoncellos, Svendsen  1º Allegro risoluto ben marcato.- 2º Molto allegro scherzoso.- 3º Andante sostenuto.- 4º Finale  Sarasate, Pérez, Jiménez, Goñi, Urrutia, Cuenca, Mirecki y Ruiz de Tejada.</p>

**SESIÓN PRIVADA EN CASA DEL CONDE DE MORPHY**  
**5 noviembre 1886**

Intérpretes	<p>Albéniz, Isaac (piano)  Morphy, Condesa de (canto)  Polo de Tejada (violoncello)  Tragó, José (piano)  Tragó, Nicolás (violín)</p>
Programa	<p>Trío en <i>re menor</i> op. 63, para piano, violín y violoncello, Schumann  1º Mit Energie und Leidenschaft (Con energía y pasión).- 2º Lebhaft, doch nicht zu rasch (Animado, pero no demasiado rápido).- 3º Langsam, mit inniger Empfindung (Lento, con sentimiento íntimo).- 4º Mit Feuer (Con fuego)  José Tragó, Nicolás Tragó, Polo de Tejada</p> <p><i>Segunda y tercera Melodía</i>, Bretón, Condesa de Morphy</p> <p>Albéniz interpretó al piano algunas de sus composiciones.</p> <p>Se interpretó también un trío de Schubert</p>
Otros aspectos a comentar	<p>Se encontraban también presentes en la velada los compositores Bretón y Chapí y la soprano Mila Kupfer. Las referencias a este concierto se encuentran en el diario escrito por Bretón</p>

**PRIMER CONCIERTO CON EL CUARTETO CRICKBOOM**  
**Salón Romero. 21 abril 1896**

Intérpretes	<p>Angenot, L. (violín)  Crickboom, Mathieu (violín)  Guillet, Henri (violoncello)  Miry, Paul (viola)  Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p><b>Primera parte</b>  Cuarteto nº 2 en <i>re mayor</i> para cuerdas, Borodine  1º Allegro moderato.- 2º Scherzo.- 3º Nocturno.- 4º Finale  Crickboom, Angenot, Miry y Guillet</p> <p><b>Segunda parte</b>  Sonata en <i>mi menor</i> para violín solo, J. S. Bach  Prelude – Fugue – Sicilienne – Presto  Crickboom</p> <p><b>Tercera parte</b>  Quinteto en <i>fa menor</i> para piano, dos violines, viola y violoncello, C. Franck  1º Molto moderato quasi lento.- 2º Lento con molto sentimento.- 3º Allegro non troppo ma con fuoco  Tragó, Crickboom, Angento, Miry y Gillet</p>

<b>SEGUNDO CONCIERTO CON EL CUARTETO CRICKBOOM</b> <b>Salón Romero. 24 abril 1896</b>	
Intérpretes	Angenot, L. (violín) Crickboom, Mathieu (violín) Guillet, Henri (violoncello) Miry, Paul (viola) Tragó, José (piano)
Programa	<p><b>Primera parte</b> Cuarteto nº 11 en <i>fa menor</i> op. 95 “Serioso”, para cuerdas, Beethoven 1º Allegro con brío.- 2º Allegretto ma non troppo.- 3º Allegro assai vivace ma serioso.- 4º Larghetto espressivo-Allegretto agitato Crickboom, Angenot, Miry y Guillet</p> <p><b>Segunda parte</b> Sonata nº 1 en <i>fa sostenido menor</i> op. 11 para piano, Schumann 1º Introduzione (Adagio)- Allegro vivace.- 2º Aria.- 3º Scherzo e Intermezzo.- 4º Finale Tragó</p> <p><b>Tercera parte</b> Cuarteto nº 1 en <i>sol menor</i> op. 25 para piano y cuerdas, Brahms 1º Allegro – 2º Intermezzo (Allegro ma non troppo) – 3º Andante con moto – 4º Rondo alla zingarese (Presto) Tragó, Crickboom, Miry y Guillet</p>
Obras añadidas fuera de programa	Estudio en <i>do sostenido menor</i> , Chopin, Tragó Primer Impromptu en <i>la bemol mayor</i> op. 29, Chopin, Tragó
<b>TERCER CONCIERTO CON EL CUARTETO CRICKBOOM</b> <b>Salón Romero. 27 abril 1896</b>	
Intérpretes	Angenot, L. (violín) Crickboom, Mathieu (violín) Guillet, Henri (violoncello) Miry, Paul (viola) Tragó, José (piano)
Programa	<p><b>Primera parte</b> Cuarteto en <i>re mayor</i> para dos violines, viola y violoncello, César Franck 1º Poco lento-Allegro.- 2º Scherzo.- 3º Larghetto.- 4º Final Crickboom, Angenot, Miry y Guillet</p> <p><b>Segunda parte</b> Sonata nº 1 en <i>la menor</i> op. 105 para violín y piano, Schumann 1º Allegro ma non troppo.- 2º Allegretto.- 3º Finale Tragó y Crickboom</p> <p><b>Tercera parte</b> Cuarteto nº 16 en <i>fa mayor</i> op. 135, Beethoven 1º Allegretto.- 2º Scherzo.- 3º Adagio.- 4º Finale Crickboom, Angenot, Miry y Guillet</p>
<b>CUARTO CONCIERTO CON EL CUARTETO CRICKBOOM</b> <b>Salón Romero. 29 abril 1896</b>	
Intérpretes	Angenot, L. (violín)

	<p>Crickboom, Mathieu (violín)  Guillet, Henri (violoncello)  Miry, Paul (viola)  Tragó, José (piano)</p>
Programa	<p><b>Primera parte</b>  Cuarteto n° 1 en <i>la menor</i>, op. 41 n° 1, Schumann  1° Introduzione- Andante espressivo.- 2° Scherzo – Presto.- 3° Adagio.- 4° Presto  Crickboom, Angenot, Miry y Gillet</p> <p><b>Segunda parte</b>  Sonata n° 1 en <i>do menor</i> op. 32 para violoncello y piano, Saint-Saëns  1° Allegro.- 2° Andante tranquilo sostenuto.- 3° Allegro  Guillet y Tragó</p> <p><b>Tercera parte</b>  Quinteto en <i>mi bemol mayor</i>, op. 44, para piano y cuerdas, Schumann  1° Allegro brillante.- 2° In modo d'una marcia. Un poco largamente.- 3° Scherzo:  Molto vivace.- 4° Finale: Allegro ma non troppo  Tragó, Crickboom, Angenot, Miry y Guillet</p>
Otros aspectos a comentar	<p>En un principio estaba programado para la primera parte un cuarteto de Vincent D'Indy en lugar del cuarteto de Schumann</p>

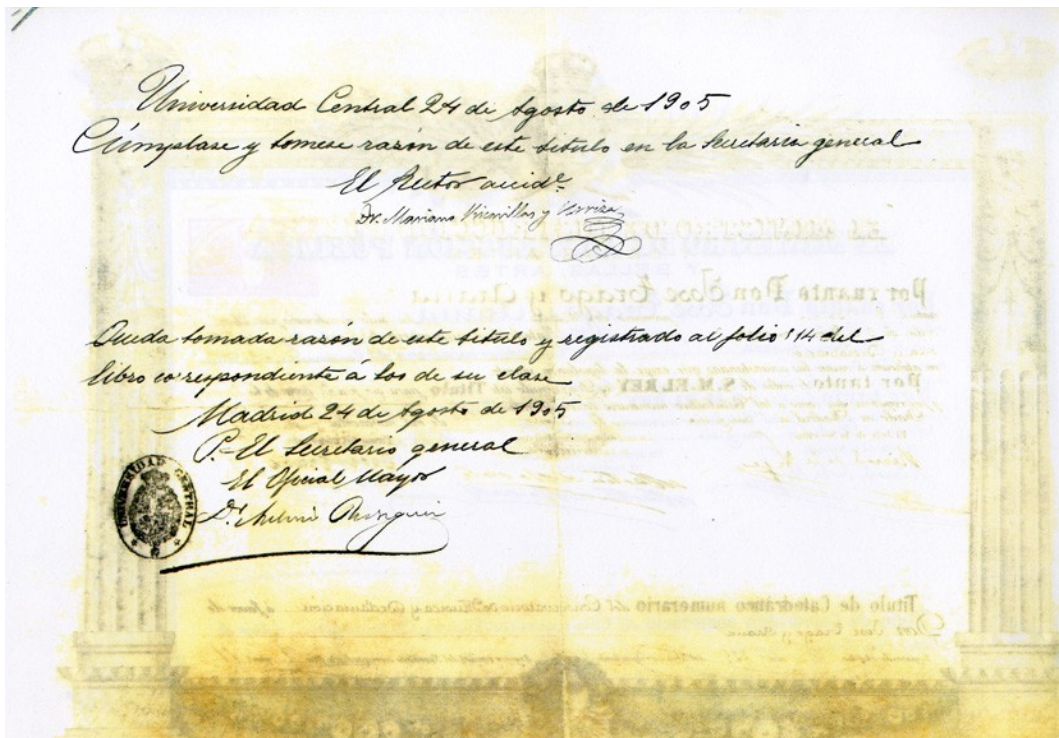
## APÉNDICE VI. OTROS DOCUMENTOS

### 6.1 Títulos

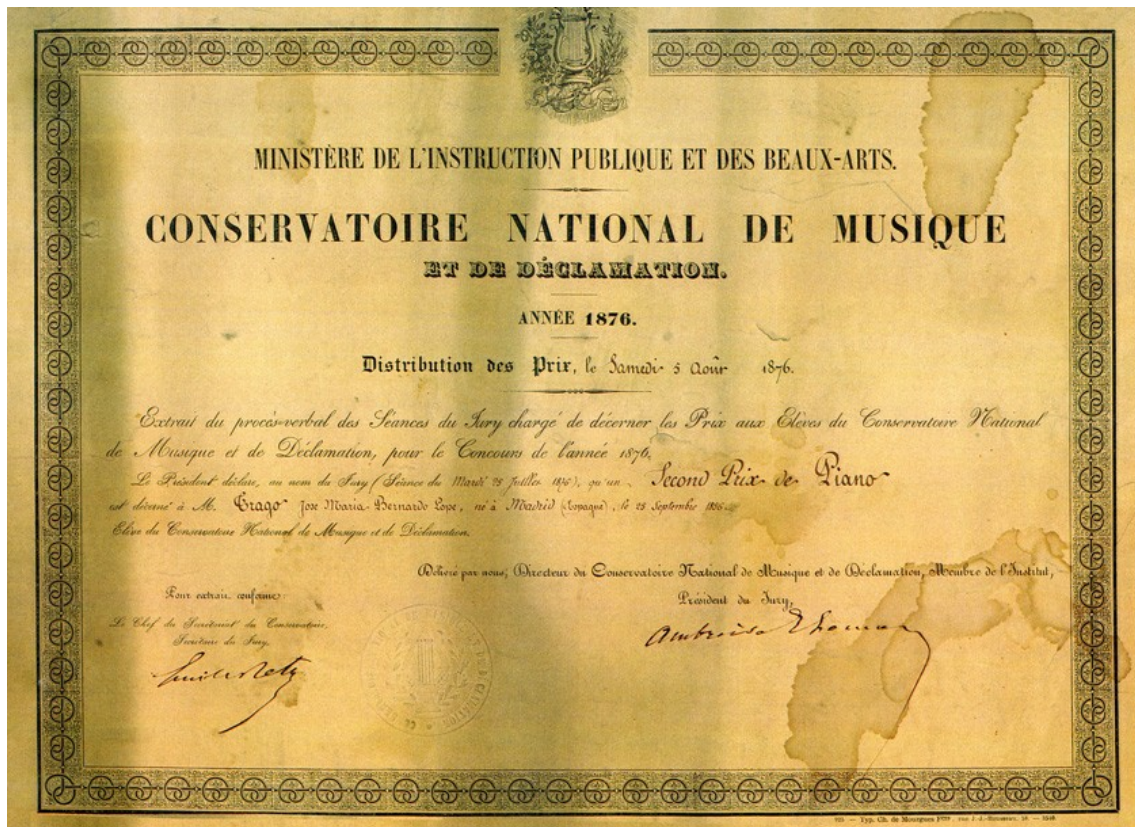
#### Título de Catedrático del Conservatorio



#### Reverso



Título Segundo Premio de Piano del Conservatorio de París en 1876.



Título de Académico de Bellas Artes de San Fernando



## Título de Socio de Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País



## 6.2. Fotografías

### Retratos de José Tragó



Retrato de José Tragó en su juventud



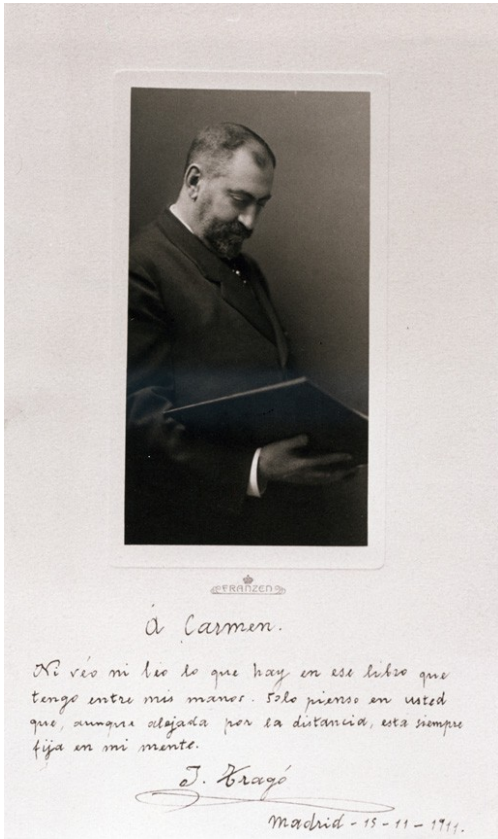


Busto de bronce de Agustín Querol



José

Tragó junto a un grupo de personas durante las vacaciones en Galicia



Retrato de Carmen Rodríguez Yáñez esposa de José Tragó



Retrato en su madurez.



Placa entregada al término de la cuarta sesión de música clásica de piano. 30 de marzo de 1894.

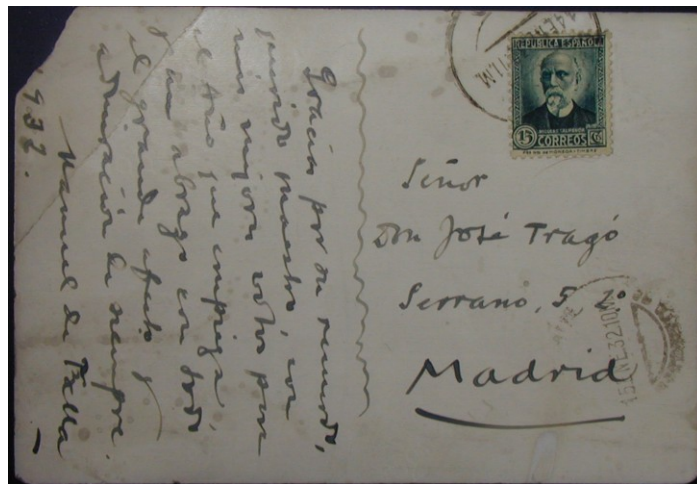


Retratos dedicados de Georges Mathias<sup>794</sup> y Francois Planté<sup>795</sup>



<sup>794</sup> “A mon ami et élève/ le grand artiste José/ Tragó souvenir de/ Georges Mathias 13-1.94” (Trad: a mi amigo y alumno el gran artista José Tragó recuerdo de Georges Mathias. Domicilio particular de Tragó.

<sup>795</sup> “A mon chère ami et frère/ en Ste Cécilie , José Tragó/ son affectueusement/ Francis Planté/ Madrid/ 14 de mayo 1903” (Trad: A mi querido amigo y hermano en Santa Cecilia, José Tragó, suyo afectuosamente/ Francis Planté) Domicilio particular de Tragó



Postal enviada por Manuel de Falla el 14 de enero 1932



Tumba de José Tragó en el Cementerio de la Sacramental de San Justo de Madrid

75/9852

*A.*

*Secante a Mars*

*Danse Harmonique pour le*

*premier compositeur pour le*

*José Yrujo*

*(Impres. 1.ª de 1899-1905)*

*J. Yrujo*

AYUNTAMIENTO DE MADRID  
0100051758

R/11.820

*P*  
191

Andantino

Barbara Haberman

Scott - mae

1.5

Allegro

A handwritten musical score for piano, consisting of approximately 12 staves. The score is written in a complex, multi-measure format with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The piece is divided into two main sections: an *Allegro* section at the top and an *Andantino* section at the bottom. The *Allegro* section includes the annotation "Sensibile" and the *Andantino* section includes "Dim. Subito" and "Dim. con. No.". The score is densely packed with musical symbols and includes several large, sweeping lines that suggest phrasing or performance techniques. The handwriting is in black ink on aged paper.

1.5



Marghofer

This page contains a handwritten musical score for Marghofer. It consists of several systems of staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also some performance instructions like *con absona no.* and *ad.*. The score is densely written with many notes and rests, and includes some circled areas and arrows indicating specific parts or directions. The handwriting is in black ink on aged paper.

Stem system la. ob. le.

A row of musical staves at the bottom of the page, likely a continuation or related piece. It shows the beginning of several staves with notes and rests.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet. The page is filled with four staves of music, each containing complex rhythmic and melodic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *mf*. There are also some handwritten annotations and markings, including a large bracketed section on the left side and a circled section on the right. The handwriting is dense and detailed, suggesting a composer's sketch or a highly detailed manuscript. The paper shows signs of age and wear, with some discoloration and a small tear at the bottom center.

A row of seven small musical staves at the bottom of the page, showing fragments of musical notation. These staves appear to be continuations or related fragments of the main score above, each containing a few notes and rests on a single staff.



Handwritten musical notation at the top of the page, including staves with notes and clefs.

Handwritten musical score with multiple staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Key annotations include:

- Ant.* (Antiphony)
- atemp.* (atemporal)
- 20. Oct.* (20th Octave)
- Ad - cen - no.* (Amen)
- melancholic*
- Fin.* (Finis)
- 29* (measure number)
- Marche* (March)
- Adagio* (musical tempo)

*Wol.* (Wolff)

*Wolff*

*Paris le 14 Février 1801. T. Trope.*

75/9850

491  
(4)

Hommage à

M. de Vitre Pont de la Vierge

~~Blusion~~  
~~Tragico del Alma~~

Musique pour le piano

composée par

José Ortega

(Paris le 20 Janvier 1941)

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100051764

R  
11.9.68

*L'entr'acte.*

*Introduction*

*très - lié p*

*avec surprise et lo -*

*len - do ff - - - - - pp*

*très - lié* *très* *Proch*

*très* *très* *Allegretto* *len - to et dim -* *Dim* *ritorné*

*And*

*del.* *la-ti-sa*

*Bril- lante*

*leg.* *di-cho*

*Mesure toujours la basse.*

*leg.* *ph.*

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The page is filled with multiple systems of staves, each containing a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. There are several instances of triplets, indicated by the number '3' above groups of notes. The handwriting is somewhat dense and appears to be a working draft. In the middle section, there is a handwritten instruction: *piu mosso* followed by a large 'f' and *rubato*. The page is framed by a dark border, possibly from a scanner or a book binding.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the staff, there are some markings that appear to be  $\frac{3}{4}$  and  $\frac{3}{4}$ . Below the staff, there are handwritten notes: "un - do".

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. The notation is dense with notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are handwritten notes: "en haut -".

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are handwritten notes: "un - do" and "P. et".

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are handwritten notes: "Ma - qui".

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are handwritten notes: "en haut".

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are handwritten notes: "un - do".

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are handwritten notes: "un - do" and "en bas".

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the second system, including a treble and bass staff with a "3" triplet marking and the instruction "Rall.".

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with the lyrics "Gri - li - er" written below the notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, showing a treble and bass staff with various rhythmic patterns and notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, including a treble and bass staff with the lyrics "Gri - er - de" written below the notes.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the seventh system, showing a treble and bass staff with various rhythmic patterns and notes.

Handwritten musical notation for the eighth system, including a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand includes a dynamic marking *p.* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand includes a dynamic marking *att.* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *Plus animé*. The left hand includes a dynamic marking *un* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *ob*. The left hand includes a dynamic marking *p.* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *tr*. The left hand includes a dynamic marking *tr* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *tr*. The left hand includes a dynamic marking *tr* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *tr*. The left hand includes a dynamic marking *tr* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *tr*. The left hand includes a dynamic marking *tr* and a fermata over a chord.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand includes a dynamic marking *tr*. The left hand includes a dynamic marking *tr* and a fermata over a chord.



A handwritten musical score on aged paper, consisting of ten systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a piano (p.) marking. The second system contains a double bar line. The sixth system features a large slur over the treble staff and a piano (p.) marking in the bass staff. The seventh system has a slur over the treble staff. The eighth system has a slur over the treble staff. The ninth system has a slur over the treble staff. The tenth system includes the lyrics "Gloria in excelsis deo" written below the bass staff. The score is written in a cursive, handwritten style.

Gloria in excelsis deo

*Andante*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

*Andante*

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the seventh system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the eighth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

X

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *g*. There are also some handwritten annotations above the staff.

10. *Tempo*

*mf en haut*

*And et aliv*

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. The score is written in a single system with two staves per system. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. The final system includes the handwritten text *o. v. per due - sit.* written above the notes.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including the lyrics "dy - am - et de - li - cat. rit." written across the staves.

Handwritten musical notation for the third system, featuring notes and rests with some handwritten annotations.

Handwritten musical notation for the fourth system, including notes, rests, and a "do" annotation.

Handwritten musical notation for the fifth system, showing notes and rests with various markings.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring notes and rests with some handwritten annotations.

Handwritten musical notation for the seventh system, including notes, rests, and a "2." annotation.

Handwritten musical notation for the eighth system, showing notes and rests with a large diamond-shaped graphic below the staves.

Handwritten musical notation for the ninth system, consisting of empty staves.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The music features melodic lines with slurs and chords. Annotations include "genu" at the top right, "Your di. - me" written across the first system, and "2<sup>a</sup> en bas." written in the bass clef of the first three systems. The fourth system contains a large handwritten "ff" dynamic marking.

3. Largo

(Paris 20 de Mayo 1877)

# MAZURKA MELÓDICA.

José Tragó.

INTRODUCCION.

Tempo di Mazurka.

MAZURKA.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand with chords and single notes.

a tempo.

The second system continues the piece. It features a large slur over the right-hand staff, indicating a long phrase. The left hand continues with its accompaniment. The notation is dense with many notes and rests.

The third system shows further development of the melodic and harmonic material. The right hand has a series of sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system continues the intricate musical texture. The right hand features a prominent melodic line with many grace notes and slurs. The left hand accompaniment is consistent with the previous systems.

The fifth system concludes the page. It includes a dynamic marking 'p' (piano) in the right hand. The music ends with a final cadence in both hands.



The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

The second system continues the piece. It includes the instruction *un poco rubato.* written across both staves. The musical notation remains dense with intricate rhythmic figures.

The third system features dynamic markings *cres.* and *dim. e rit.*. The treble staff has a long note with a fermata, while the bass staff continues with rhythmic accompaniment. There are some 'v' markings in the bass staff.

*1. tempo.*

The fourth system begins with the tempo instruction *1. tempo.* The music returns to a more regular rhythmic pattern compared to the previous systems.

The fifth system includes the instruction *rit. a tempo.* The notation shows a slight deceleration followed by a return to the original tempo.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand includes a section marked *marcato* with a wedge-shaped dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of a piano score. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

Fourth system of a piano score. The right hand features a melodic line with a slur and a crescendo marking *cres.* The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a *brillante.* marking. The left hand accompaniment includes chords and moving lines, with a *lega* marking in the final measure.

tempo.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Performance markings include *rit.* and *A*.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a fermata. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *rit.* and *A*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Performance markings include *rit.* and *a tempo.*

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Performance markings include *rit.* and *A*.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Performance markings include *rubato.*



marcato.

This system shows the beginning of a musical piece in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The tempo marking 'marcato.' is placed above the right hand.

1. tempo.

This system continues the piece with a change in tempo to '1. tempo.' The right hand has a more active melodic line with many sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment.

a ni ma tu

This system includes the vocal line with the lyrics 'a ni ma tu'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

cres. cen.

This system features a piano accompaniment with a 'cres. cen.' (crescendo) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Più vivace.

do.

cres. cen.

do

This system is marked 'Più vivace.' and includes the vocal line with the lyrics 'do.' and 'do'. The piano accompaniment is more active, with a 'cres. cen.' marking. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

This system shows the final part of the piano accompaniment, consisting of chords and moving lines in both hands, ending with a final cadence.

1  
8693

2291

Mazurka grande F. Chopin  
por  
Jose Krágo.

Tempo de Mazurka.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with handwritten notes and fingerings.

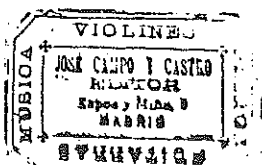
Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass staves.

La 2ª vez al legno

Third system of musical notation, including the second time through the woodwind part.

Fourth system of musical notation, continuing the woodwind part.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with treble and bass staves.



Brillante.

Lento

Brillante.

Lento

Lento

Dim.

*f* - 2<sup>a</sup> vez al Segno

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass staff. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *rit.* and *f*.

Handwritten musical notation for the second system. It includes the instruction *La 2.ª vez al seg.º* written above the staff. The notation features notes, rests, and dynamic markings like *implice* and *resc.*

Handwritten musical notation for the third system. It includes dynamic markings such as *Dim.* and *f*. The notation shows a mix of rhythmic patterns and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system. It features markings such as *resc.* and includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system. It includes markings like *rit.* and *Dim.*. The notation shows complex rhythmic structures.

Handwritten musical notation for the sixth system. It includes markings such as *Una* and *implice*. The notation concludes with various note values and rests.



3  
maestoso

cresc  
rit.  
sempo.

6 6

f  
p

Q. 191

Via Roberto.

A mi querido Padre.

Obertano.

stara piano.

Por A. Frago.

25/9848

Nocturno.

Por L. Frago.

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100551752

*Lento*

*Piano*

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a similar melodic line. Dynamics include *con esp.<sup>n</sup>* in the second measure of the bass staff. Pedal markings are present at the end of the first and second measures of the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. Dynamics include *delicato.* in the second measure of the treble staff. Pedal markings are present at the end of the first and second measures of the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. Dynamics include *rit.* in the second measure of the bass staff. Pedal markings are present at the end of the first and second measures of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. Dynamics include *alpo:* in the first measure of the treble staff and *crs* in the second measure of the bass staff. Pedal markings are present at the end of the first and second measures of the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. Dynamics include *cen* in the first measure of the treble staff and *do* in the second measure of the bass staff. Pedal markings are present at the end of the first and second measures of the bass staff.

Ped

Cres.

dim.

Ped.

Cres.

p

b

A. pp.

Handwritten musical score for the first system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *ga* above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with *poco* above it. A fermata is placed over the end of the first measure in both staves.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *ga* above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with *do* above it. The word *ped* is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the end of the first measure in both staves.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word *ped* is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the end of the first measure in both staves.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *ga* above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with *dim et rit* above it. The word *ped* is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the end of the first measure in both staves.

Handwritten musical score for the fifth system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *alpo:* above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word *ped* is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the end of the first measure in both staves.

*delicato*

Ped

*rit* *allegro*

Ped

*eros* *ten*

Ped

*do* *f*

Ped

*ga* *con grazia A. cant. do*

Ped

First system of musical notation. The top staff contains a vocal line with a melodic phrase. The bottom staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Pedal markings 'Ped' are placed below the piano staff at the beginning of each measure, with a diamond symbol indicating the end of the pedal effect.

Second system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "cres - cen - do". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Pedal markings 'Ped' are present below the piano staff.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines. Pedal markings 'Ped' are placed below the piano staff.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "cres - cen - do". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Pedal markings 'Ped' are present below the piano staff.

Fifth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "un poco. rit". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Pedal markings 'Ped' are present below the piano staff.



This page of handwritten musical notation consists of seven systems of staves, each containing two staves (likely treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include:

- atpō:* (Allegretto) at the beginning of the first system.
- delicato* (delicate) in the second system.
- rit* (ritardando) in the sixth system.
- atpō* (Allegretto) at the beginning of the seventh system.

There are several instances of the word *Ped* (Pedal) written below the staves, indicating where the sustain pedal should be used. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is organized into two systems, each containing two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a complex rhythmic pattern in the upper staff, with the lower staff providing a harmonic accompaniment. The second system includes a section with a 'cres' (crescendo) marking and a section with a 'dim' (diminuendo) marking. The score is annotated with several 'Ped' (pedal) markings, indicating when the sustain pedal should be used. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

... cel - le - ran - do

*Gloria*

*ad libitum.*

*à compas*

Ped.      Ped

Ped      Ped

*f*

*cres*      *ten*

Ped      Ped      Ped

*do*

*f*

Ped

*f*

*8<sup>a</sup>*

Ped      Ped      Ped

rit  
cres cen- do a lpo cres

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'rit', 'cres cen- do a lpo cres'. The bottom staff is a piano accompaniment with 'Ped' markings and fermatas.

un poco a- cel le ran do.

This system contains the third and fourth staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'un poco a- cel le ran do.'. The bottom staff is a piano accompaniment with 'Ped' markings and fermatas.

This system contains the fifth and sixth staves of music. Both staves are piano accompaniment with 'Ped' markings and fermatas.

This system contains the seventh and eighth staves of music. Both staves are piano accompaniment with 'Ped' markings and fermatas.

This system contains the ninth and tenth staves of music. Both staves are piano accompaniment with 'Ped' markings and fermatas.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the tempo markings *largo*, *almo*, and *rit*. The notation consists of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The second system includes the tempo markings *et.*, *per*, and *una corda son*. The notation consists of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The third system includes the tempo markings *do* and *si*. The notation consists of two staves with various notes and rests.

Four empty grand staves, each consisting of two five-line staves, located at the bottom of the page.

70/9851

A mi padre

491  
(5)

Premier amour.

Manuscripta elegante para piano compuesta

por

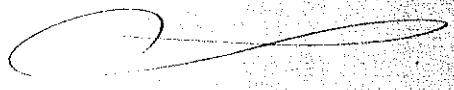
J. Bravo y Strana.

(Lib 3)

Madrid 6 de Diciembre

de 1874.

D. 56



AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100061756

R./11.969

*Tempo giusto.*

*Intros  
duccion*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A large slur covers the right side of the system, with the number '26' written above it. The word 'legato' is written below the staff on the right side.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with treble and bass clefs and various musical symbols.

Handwritten musical notation for the third system, showing treble and bass clefs with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass clefs and musical notation.

Handwritten musical notation for the fifth system, which includes vocal lines with the lyrics "Si - pro - te - ment - ces - ce - les - tes" and a "ff" dynamic marking.

Handwritten musical notation for the sixth system, showing treble and bass clefs with notes and rests.



Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains several measures of music with notes and rests. The bottom staff continues the piece with similar notation. There are some markings above the notes, possibly indicating articulation or dynamics.

36

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has the instruction *pizzicato* written above it. The bottom staff has the instruction *dim et rit.* written below it. The notation includes notes and rests across several measures.

*Tempo di Moschetto.*

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has the instruction *Andante et leggiero.* written above it. The notation includes notes and rests across several measures.

Handwritten musical notation on two staves, continuing the piece with notes and rests.

Handwritten musical notation on two staves, continuing the piece with notes and rests.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has the instruction *rit.* written above it. The notation includes notes and rests across several measures.

no-lan-ta-za

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with notes and chords. The lyrics "no-lan-ta-za" are written above the treble staff.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

Brin-blann-te

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords. The lyrics "Brin-blann-te" are written above the treble staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords.

16

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with notes and chords. The number "16" is written above the treble staff.

Handwritten musical score, first system. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. The word "avec" is written above the bass staff, and "dante" is written below it. There are also some handwritten annotations above the treble staff.

Handwritten musical score, second system. The notation includes treble and bass staves. The word "it." is written above the bass staff, and "Bien rythme." is written below it. There are also some handwritten annotations above the treble staff.

Handwritten musical score, third system. The notation includes treble and bass staves with notes and rests. There are some handwritten annotations above the treble staff.

Handwritten musical score, fourth system. The notation includes treble and bass staves. The number "16" is written above the treble staff. There are some handwritten annotations above the treble staff.

Handwritten musical score, fifth system. The notation includes treble and bass staves. The word "gamy" is written above the treble staff. There are also some handwritten annotations above the treble staff.

Handwritten musical score, sixth system. The notation includes treble and bass staves. The word "1<sup>o</sup> tempo" is written above the bass staff. There are also some handwritten annotations above the treble staff.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes and rests, some grouped by a slur. The bass staff contains corresponding notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including the instruction *cresc. - rit. olim.* and *rit.*. The notation continues with notes and rests in both staves.

Handwritten musical notation for the third system, showing a continuation of the musical piece with notes and rests in both staves.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a *pizz.* marking. The notation continues with notes and rests in both staves.

Handwritten musical notation for the fifth system, including a *rit.* marking. The notation continues with notes and rests in both staves.

Handwritten musical notation for the sixth system, concluding the piece with various markings and notes in both staves.

le - le - gan - te.

*uv. g.*

*m. g.*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including a large slur over the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system, with annotations "dim" and "rit. p".

Handwritten musical notation for the fourth system, showing complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fifth system, ending with a fermata.

Handwritten musical notation for the sixth system, concluding the piece.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including lyrics "Wo - der - do - g - ten" written below the notes.

Handwritten musical notation for the third system, including lyrics "ge - he - u - er - te - um - ni - co" written below the notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, including lyrics "a - ni - ma - to" written below the notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The system concludes with the tempo marking *rit.*

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The system begins with the tempo marking *rit.*

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values and some dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. This system features more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs in the upper staff. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. The upper staff contains the vocal line with the lyrics "gra - cio - so et ben". The lower staff provides the piano accompaniment. The system includes the tempo markings *rit.* and *molto.*, and concludes with *ritempo.*

Handwritten musical score system 6, consisting of two staves. The system begins with the dynamic marking *sfz* and continues with complex melodic and rhythmic development. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation, first system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with chords and some rests.

Handwritten musical notation, second system. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The lower staff contains a bass line with chords and rests. There are some handwritten annotations in the bass staff, including 'tr.' and 'tr.°'.

Handwritten musical notation, third system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests. There are some handwritten annotations in the bass staff, including 'tr.' and 'tr.°'.

Handwritten musical notation, fourth system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests. There are some handwritten annotations in the bass staff, including 'tr.' and 'tr.°'.

Handwritten musical notation, fifth system. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The lower staff contains a bass line with chords and rests. There are some handwritten annotations in the bass staff, including 'tr.' and 'tr.°'.

Handwritten musical notation, sixth system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests. There are some handwritten annotations in the bass staff, including 'tr.' and 'tr.°'.



3<sup>o</sup> tempo.

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music, including a complex chordal passage at the beginning. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with simple notes and chords. The tempo marking "3<sup>o</sup> tempo." is written above the first measure of the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment with chords and single notes.

The third system shows more complex chordal structures in the upper staff, with some notes beamed together. The lower staff maintains a steady accompaniment.

The fourth system continues with a mix of notes and chords in both staves, showing a progression of the piece.

The fifth system features dense chordal passages in the upper staff, with some notes beamed together. The lower staff continues with a simple accompaniment.

The sixth system concludes the piece with various musical notations, including slurs and dynamic markings like "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The upper staff has more complex figures, while the lower staff provides a final accompaniment.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with chords and melodic lines.

Handwritten musical notation for the second system, including the lyrics "Alor en do".

Handwritten musical notation for the third system, including the lyrics "jus-qu'a la fi ne.".

Handwritten musical notation for the fourth system, including the lyrics "Un-de-li-ca-tes".

*Final. Più vivo et bi-lan-te.*

Handwritten musical notation for the fifth system, including the lyrics "Or-ti-va-to-rem".

Handwritten musical notation for the sixth system, including the lyrics "Alor en do.".

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including lyrics "U-er" and "an".

Handwritten musical notation for the third system, including lyrics "do" and "You will at times".

Handwritten musical notation for the fourth system, including lyrics "it in ar - te - la - to ff".

Handwritten musical notation for the fifth system, including dynamic markings "ff" and "(Fine)".

D. Braga.  
Paris 16 Setembro 76

1  
8693

Homage without words for Piano  
por  
José Araja

*Allegretto*

SECCIÓN 1ª

B. D. M. 15

ENTREGA 15.



The image displays a handwritten musical score consisting of six systems of music. Each system is composed of two staves. The first system includes the tempo marking 'allegro' and the dynamic marking 'cresc'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Chords are indicated by vertical lines and symbols like 'b7' and 'b9'. The score is written in a clear, legible hand.

This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into six systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Chords are indicated by vertical lines with stems and flags, often accompanied by a 'b' symbol. Some chords are enclosed in boxes. The score includes several dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning of the first system, 'cres' (crescendo) in the fourth system, and 'f' (forte) in the fifth system. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece. The page number '115' is located in the top right corner.

trm

trm

Dim.

trm

trm

espresso

Dim.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains a series of notes, some beamed together, and rests. The bottom staff contains a similar sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff includes dynamic markings such as *pizz* and *tempo*. The bottom staff continues the musical sequence with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff features complex rhythmic patterns and accidentals. The bottom staff contains notes and rests, with some notes marked with 'x'.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff includes dynamic markings such as *cres*, *cen*, and *cb*. The bottom staff contains notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The top staff includes dynamic markings such as *p* and *p*. The bottom staff contains notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves. The top staff includes dynamic markings such as *p* and *t*. The bottom staff contains notes and rests.



A handwritten musical score consisting of six systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and includes many slurs and ties. The second system continues the piece with similar notation. The third system shows a change in the lower staff with a different clef and time signature. The fourth system continues with complex rhythmic patterns. The fifth system features a prominent slur over a long melodic line in the upper staff. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the upper staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and bar lines. The music is written in a single system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and bar lines. The music is written in a single system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and bar lines. The music is written in a single system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and bar lines. The music is written in a single system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and bar lines. The music is written in a single system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and bar lines. The music is written in a single system.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, including lyrics "Per d'eu don si" and various musical markings.

8693

2287

SOCIEDAD SIMBOLICO-MUSICAL MADRID

# LECTURA DE PIANO

57.

A mi distinguida discipula la Sota. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Luisa Vega-Ritter.

Farantela para Piano  
por  
Jose Brago.

*Introduccion*

*Primo* *Tempo di Farantela*

3 1 3 2 1 2

Sección 1ª

S.D.M.S.

2ª Edición

Cuad.º 3º



160

Entrega 8ª

5 B.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are also some larger notes and rests interspersed throughout the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features rhythmic patterns with slurs, including some beamed eighth notes and sixteenth notes. The notation is dense and covers most of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows rhythmic figures with slurs, including some notes with stems pointing downwards. The notation is somewhat sparse with some rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes the instruction "Al tempo" written above the staff. There are also some notes with stems pointing downwards. The word "Ligado" is written below the staff, indicating a legato performance style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features rhythmic patterns with slurs. The word "Gracioso" is written above the staff, indicating a graceful or playful performance style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows rhythmic patterns with slurs, including some notes with stems pointing downwards. The notation is dense and covers most of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and some rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing a series of chords and melodic fragments.

Handwritten musical notation on a five-line staff, containing several measures of chords with slurs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a measure with the handwritten instruction "Ligato."

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a measure with the handwritten instruction "Rit." and another with "Forza".

Handwritten musical notation on a five-line staff, concluding with the handwritten instruction "con Eleganza."

Handwritten musical score for a piece, page 60. The score consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The lyrics "de-lic-ia" and "do." are written under the notes in the third and fourth systems respectively. Performance instructions like "p.", "f", "accelerando", "sempre", "z. alta", "m. in.", and "Dim." are scattered throughout the score.

*Di 31* *Ferppo primo.*

*Dim*

*p* *cres - cen - do*

*cres - cen - do* *Delicorto.*  
*(b+)*



Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The upper staff contains a series of eighth notes with slurs, and the lower staff contains a corresponding bass line with some rests.

Handwritten musical notation for the second system, including the lyrics "De" and "vra". The notation continues with two staves, showing melodic lines and accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system, including the lyrics "cis", "cer", and "do". The notation continues with two staves, showing melodic lines and accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system, including the lyrics "cis". The notation continues with two staves, showing melodic lines and accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system, including the lyrics "2a alta" and "ff". The notation continues with two staves, showing melodic lines and accompaniment.

75/8848

92/91

(3)

Handwritten

Capitche - elegante  
fuerza  
suave  
completa

Bot

J. Trago y  
Canales  
Cob. M

B/11.962

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100051753

This is a handwritten musical score for piano and voice. The score is written on ten staves. The piano part is on the bottom staves, and the voice part is on the top staves. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked as *Andante*. The score includes various performance markings such as *legato*, *rit.*, *pp.*, *ppp.*, *sfz.*, and *sesto*. The lyrics are written in Italian and include the words "mar - ca - ti." and "Simplice di - cen cantato b legato." The score is a study or rehearsal piece, as indicated by the word "Piano" written at the bottom left.

Piano

Andante

legato.

mar - ca - ti.

Simplice di - cen cantato b legato.

sesto.

sesto

rit. - con f. do

sesto

ppp.

rit.

ppp.

This image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is annotated with several performance directions in Italian:

- con un poco rubato.* (with a little rubato) - located on the third staff.
- con abbandono.* (with abandonment) - located on the sixth staff.
- con* - located on the eighth staff.
- con* - located on the ninth staff.
- con* - located on the tenth staff.

The notation is highly detailed, with many notes and accidentals, suggesting a complex piece of music. The handwriting is clear and legible.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is annotated with several handwritten words and phrases:

- sample con tate ma* (written vertically on the top staff)
- Padma* (written vertically on the top staff)
- adob.* (written vertically on the second staff)
- accent* (written vertically on the third staff)
- padan* (written vertically on the fourth staff)
- padan* (written vertically on the fifth staff)
- moor* (written vertically on the sixth staff)
- to* (written vertically on the seventh staff)
- padan* (written vertically on the eighth staff)
- to* (written vertically on the ninth staff)
- con* (written vertically on the tenth staff)
- deci* (written vertically on the tenth staff)

The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and some complex chordal structures. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

*molto legato*

This is a handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. Key annotations include:

- molto legato* at the top left.
- rit.* (ritardando) and *rit. #11 = 6* in the second system.
- dim. - ~~rit.~~ - ~~accelerato~~* in the third system.
- celera* (likely *celero*) in the fourth system.
- subito - ~~rit.~~ - ~~sub.~~* in the fifth system.
- unacorda* in the sixth system.
- rit. poco ~~diminuendo~~* in the seventh system.
- sempre* in the eighth system.
- rit. poco ~~diminuendo~~* in the ninth system.
- rit. poco ~~diminuendo~~* in the tenth system.
- rit. poco ~~diminuendo~~* in the eleventh system.
- rit. poco ~~diminuendo~~* in the twelfth system.

This image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. Key annotations include:

- con passione* written vertically on the second staff.
- adagio* written vertically on the third staff.
- subito* written vertically on the fourth staff.

The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some markings that appear to be fingerings or performance instructions. The overall appearance is that of a composer's sketch or a working draft of a musical piece.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page is filled with ten staves of music, each containing complex rhythmic and melodic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- ritornello* at the top left.
- gato* written above the second staff.
- Contralto* written above the fifth staff.
- volante* written below the sixth staff.
- elegante* written above the seventh staff.
- con fantasia* written above the eighth staff.
- con moto* written above the ninth staff.

The handwriting is dense and expressive, with many slurs and accents. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through from the reverse side.



*con-cordo ed ben legato*

Handwritten musical score for guitar, consisting of approximately 12 staves. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. Key annotations include:

- capo.* (Capo) written at the bottom left.
- trito* (trio) written above the first staff.
- legato* (legato) written above the second staff.
- marcato il canto* (marcato il canto) written above the third staff.
- allegro* (allegro) written above the fourth staff.
- allegro* (allegro) written above the fifth staff.
- allegro* (allegro) written above the sixth staff.
- allegro* (allegro) written above the seventh staff.
- allegro* (allegro) written above the eighth staff.
- allegro* (allegro) written above the ninth staff.
- allegro* (allegro) written above the tenth staff.
- allegro* (allegro) written above the eleventh staff.
- allegro* (allegro) written above the twelfth staff.

*con-cordo*

*legato*

*marcato*

*allegro*

*allegro*

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of approximately 12 staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by 'n'), bends (marked with 'b'), and slurs. The score is densely written with notes and rests, and includes several dynamic markings: *pp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, and *ppp*. There are also performance instructions such as *no. 1*, *no. 2*, *no. 3*, *no. 4*, *no. 5*, *no. 6*, *no. 7*, *no. 8*, *no. 9*, *no. 10*, *no. 11*, and *no. 12*. The score is written on a grid of lines, and the handwriting is in black ink on a light-colored background. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a composer or performer.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. The score is annotated with several performance instructions in Italian:

- ritardando* (ritardando)
- meno calmo* (meno calmo)
- passione* (passione)
- celato* (celato)
- legatissimo* (legatissimo)

The notation features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings that appear to be fingerings or specific techniques, such as "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco). The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

3

6

sur un plan par

à la fin

à la fin

1911  
(1)

A mi Padre.

Vals Brillante.

para piano.

por

Jose' Grago y Arana

1873

R. 14.290

75/9847

Al mi Padre.

Vals Brillante.

por

José Trago.

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100051751

*Tranquillo.*

*Introd.<sup>n</sup>*

First system of musical notation, including a treble clef staff with a 'C. Cray.' marking and a bass clef staff. The music is in a key with two flats and a common time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clef staves. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' and 'pp'.

Third system of musical notation, showing a transition in dynamics with markings like 'p' and 'pp'. The notation includes notes, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of a single treble clef staff with a series of notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of a single treble clef staff with notes and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. It includes dynamic markings like 'f' and 'pp'.

# Vivace

*Andante* *molto piano* *Tempo di Vals* *P*



*rit.*

*martellato*

*cres- cen- do*

*stre- si- to.*

*allegro:*

*allegro:*

*ga*

*rit.*

*rit.*

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. There are several dynamic markings, including a large 'f' (forte) and a 'p' (piano). The word 'Gravioso' is written above the upper staff on the right side.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with notes and rests. The lower staff has a bass line with notes and rests. There are dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with notes and rests. The lower staff has a bass line with notes and rests. There are dynamic markings including 'rit.' (ritardando) and 'adagio'.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with notes and rests. The lower staff has a bass line with notes and rests. There are dynamic markings including 'rit.' and 'p'.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with notes and rests. The lower staff has a bass line with notes and rests. There are dynamic markings including 'adagio' and 'p'.

Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff contains a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment is written in the bass clef staff, consisting of chords and single notes. The tempo marking *allegro.* is written in the first measure.

Handwritten musical notation for the second system. It features a vocal line in the treble clef staff with lyrics and a piano accompaniment in the bass clef staff. The tempo marking *allegro* is present. The lyrics include "Cres. con do".

Handwritten musical notation for the third system. The piano accompaniment is shown in the bass clef staff. The tempo marking *rit.* is written in the middle of the system, followed by the instruction *una corda.* and *molto rit.*

Handwritten musical notation for the fourth system. The piano accompaniment is in the bass clef staff. The tempo marking *rit.* is written in the first measure, followed by the instruction *una corda.* and *molto rit.*

Handwritten musical notation for the fifth system. The piano accompaniment is in the bass clef staff. The tempo marking *rit.* is written in the first measure, followed by the instruction *una corda.* and *molto rit.*

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various dynamics and articulations. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic patterns. The system concludes with a fermata and the tempo marking *rit.*

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with lyrics written below it: "eres ga cen". The lower staff provides a harmonic accompaniment. The system ends with a fermata.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with lyrics "Inquietando." written below it. The lower staff contains a bass line with chords. The system concludes with a fermata.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with lyrics "ga" written below it. The lower staff contains a bass line with chords. The system ends with a fermata.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with lyrics "ga" written below it. The lower staff contains a bass line with chords. The system concludes with the tempo marking *Un poco meno tranquillo* and *rit.*

Handwritten musical score system 1. The upper staff contains a melodic line with a long slur and a fermata. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The text *una corda* is written in the right margin.

Handwritten musical score system 2. The upper staff contains a melodic line with a slur. The lower staff contains a bass line with notes and rests. A dynamic marking *p* is present in the lower staff.

Handwritten musical score system 3. The upper staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The text *3 tres cordas* is written in the left margin, and *cres* is written in the right margin.

Handwritten musical score system 4. The upper staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The text *con - - do.* is written in the left margin.

Handwritten musical score system 5. The upper staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The text *p accel. poco a poco* is written in the left margin, and *cres* is written in the right margin.

*cresc. p.*  
*ga.*  
*ga.*

*f*  
*rispetto allo spirito deop.*  
*ga.*

*p*  
*rit. alpió;*  
*prima corda p*

*trés corde.*  
*b*

*cresc. con do.*  
*f*  
*tranquilo:*  
*ga.*

Handwritten musical score system 1. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests, including a prominent *rit.* marking. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score system 2. The upper staff continues the melodic line with dynamic markings such as *ff* and *rit.*. The lower staff continues the bass line.

Handwritten musical score system 3. The upper staff features a melodic line with a *rit.* marking and a large, stylized flourish. The lower staff continues the bass line.

Handwritten musical score system 4. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score system 5. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The system concludes with a large, stylized flourish.

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The tempo marking *ben ritardando* is written in the right-hand margin.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *ff* and *mf*.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *ff* and *mf*. The tempo marking *molto ritardando* is written in the right-hand margin.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *ff* and *mf*.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *ff* and *mf*. The tempo marking *pp* (pianissimo) is written in the right-hand margin.



*strepitoso y nervoso ff*

*allegro*

*allegro*

*allegro*

8<sup>a</sup>.  
3  
f  
cres...

cen - do. rit. y ff

Final Più vivace y con brio.  
rit. ff  
8<sup>a</sup> baja la mano. da  
Cres

cen - do y a ce - le - ran do. 3<sup>a</sup> alta. 8<sup>a</sup> Muy rit

ff ma ff poco f f martellato. ff

# ORTZICO

para Piano

compuesto  
por

# JOSÉ TRAGÓ.

Propiedad.  
Depositado.

Precio 4 ptas.

## Louis E. Dotesio

Editor

Almacen de Música y Pianos.

*8, Calle de Doña María Muñoz,*

BILBAO.



# ZORTZICO

para Piano

por

JOSE TRAGÓ.

PRECIO 4 ptas.

PROPIEDAD.

Introduccion.  
Maestoso.

PIANO.

Musical score for the introduction of 'Zortzico'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Maestoso'. The score begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and melodic lines. There are several asterisks (\*) and a circled '2' (2.) below the bass staff, likely indicating fingerings or specific performance instructions.

Continuation of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4. The score continues with various dynamics, including piano (*p*) and forte (*f*). There are several asterisks (\*) and a circled '2' (2.) below the bass staff.

Tempo di Zortzico.

*m. z.*

*con gran espressione y bien cantado*

*crese.*

Musical score for the main section of 'Zortzico'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Zortzico' and 'm. z.'. The score begins with a mezzo-forte (*m. f.*) dynamic and features a series of chords and melodic lines. There are several asterisks (\*) and a circled '2' (2.) below the bass staff.

Continuation of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4. The score continues with various dynamics, including *dim.* (diminuendo) and *rit.* (ritardando). There are several asterisks (\*) and a circled '2' (2.) below the bass staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. The first measure includes the dynamic marking *cresc.* and the last measure includes *dim. rit.*

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. The first measure includes the dynamic marking *cantabile*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. The first measure includes the dynamic marking *dim.*

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. The system concludes with several measures marked with asterisks (\*).

*legato*  
*dolcissimo*

*dim.*  
*marcato*

*cresc.*  
*marcato*

*appassionato*

*s*  
*delicato*

*cresc.*  
*marcato*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The system concludes with a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. The right hand part is marked *energico* (energetic). The system continues the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation. The right hand part is marked *con centiminto* (with tenderness). The system includes a dynamic shift to *rit. dolce* (ritardando, sweetly) in the final measures.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a steady melodic flow in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Fifth system of musical notation. The right hand part begins with a *p* (piano) dynamic. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a fermata over the final measure.

Sixth system of musical notation. The right hand part continues with a *cresc.* (crescendo) marking. The system ends with a fermata over the final measure.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and includes a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings for *risoluto* and *rit. temp. ff*.

Third system of musical notation, featuring a *rit.* marking and dynamic instructions: *ritenuto - - et forte - - - dim. pp en récul. con sordino*.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings for *crise. - -* and *delicato dim.*

Fifth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings for *pp* and *crise. - -*.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Time signature: 3/4. Dynamics: *f* (forte) in the first measure, *p* (piano) in the second measure, *appassionato* in the third measure, and *dim.* (diminuendo) in the fourth measure. An accent (*^*) is placed over the first note of the first measure.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *p* (piano) in the first measure, *f* (forte) in the second measure, and *dim.* (diminuendo) in the fourth measure. An accent (*^*) is placed over the first note of the first measure.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. This system features a prominent melodic line in the treble clef with a long slur over the first two measures.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *f* (forte) in the first measure, and *dim.* (diminuendo) in the fourth measure. An accent (*^*) is placed over the first note of the first measure.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *energico* (energetic) in the first measure, and *ff* (fortissimo) in the fourth measure. An accent (*^*) is placed over the first note of the first measure.

Tempo I.  
*leggissimo*

*con molto espressione*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music is written in a flowing, expressive style with many slurs and dynamic markings.

The second system continues the musical piece. It features a treble and bass clef. A piano dynamic marking (*p*) is present in the lower staff. The music maintains its expressive character with various articulations.

*cresc. molto*

*dim.*

The third system shows a dynamic shift. The upper staff has a *cresc. molto* marking, while the lower staff has a *dim.* marking. The music concludes this system with a double bar line and a repeat sign.

*p*

The fourth system begins with a piano dynamic marking (*p*) in the lower staff. The music continues with a treble and bass clef, showing a mix of melodic and harmonic textures.

*ril.*

The fifth system is marked with a *ril.* (ritardando) dynamic in the upper staff. The music concludes with a final cadence in both staves.

*con anima.*

*crisp.*

*dolce*

*pp scherzando*

*sordina*

*rit. cresc.*

*rubato*

*con fuoco*

*Maestoso.*

*rit.*

*f*

*p*

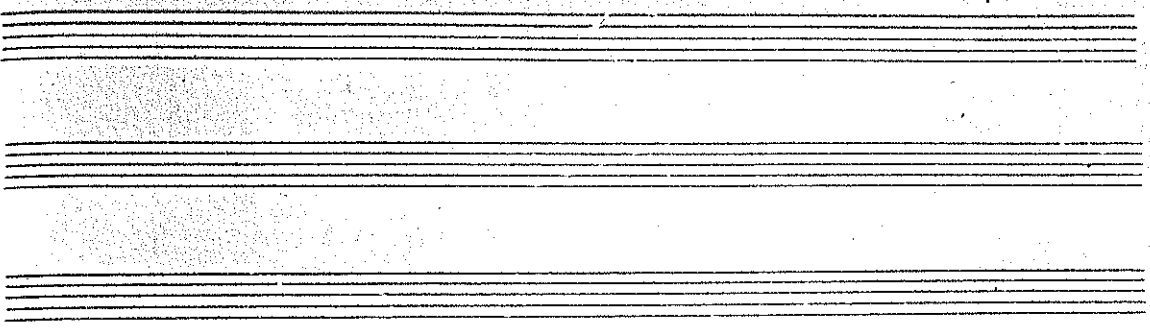
*f*

*ritmato y forte*

*f*

*ff*





A la memoria de S. M. el Rey

Don Alfonso XII  
La dernière feuille.

Melodia para canto con acomp.<sup>to</sup> de Piano. (Lira de Hijarón)

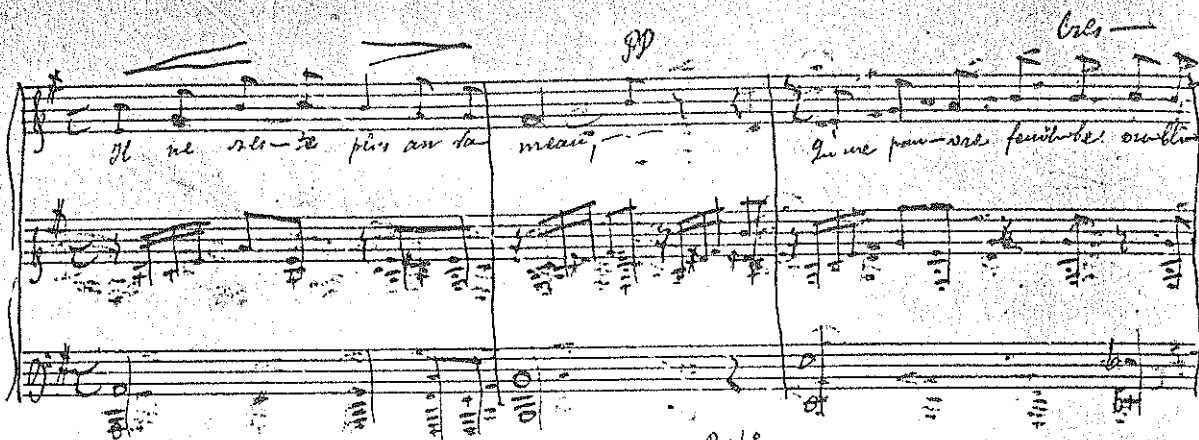
*Levto.*

*Piano e ben tenuto l'accompagnamento.*

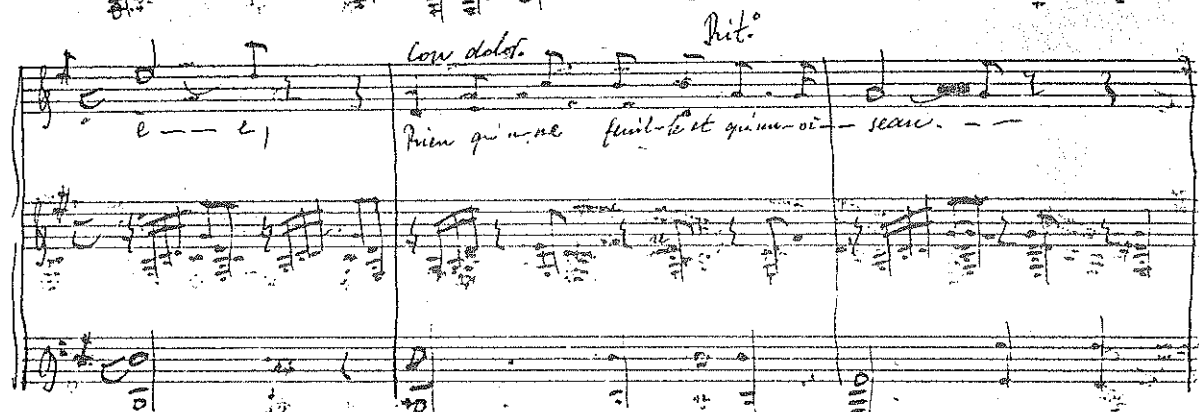
*Con expression intima*

Dans la forêt chau-ve et rouil- lè- rée

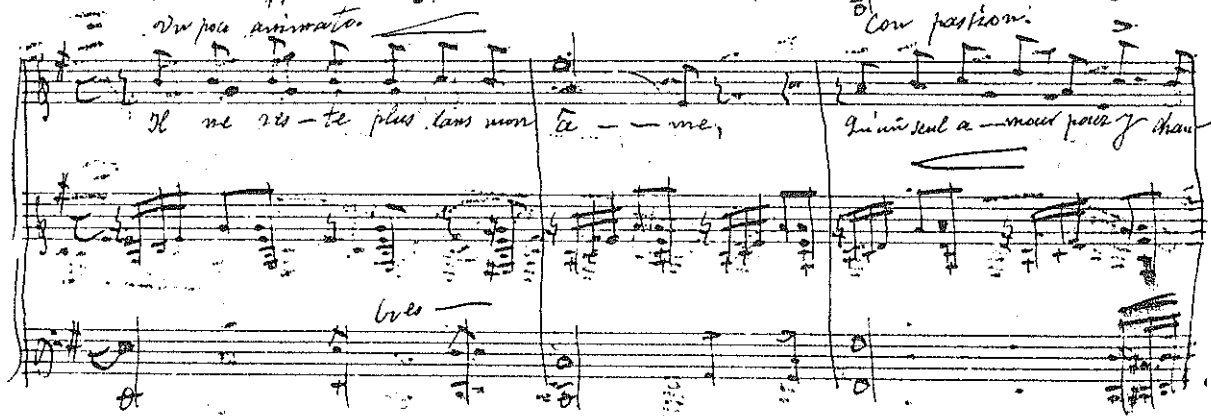
*pp* *brs*  
Il ne re-ste plus au ta-bleau, — — — — —  
Qu'une pau-vre feuille-ble ou-ble



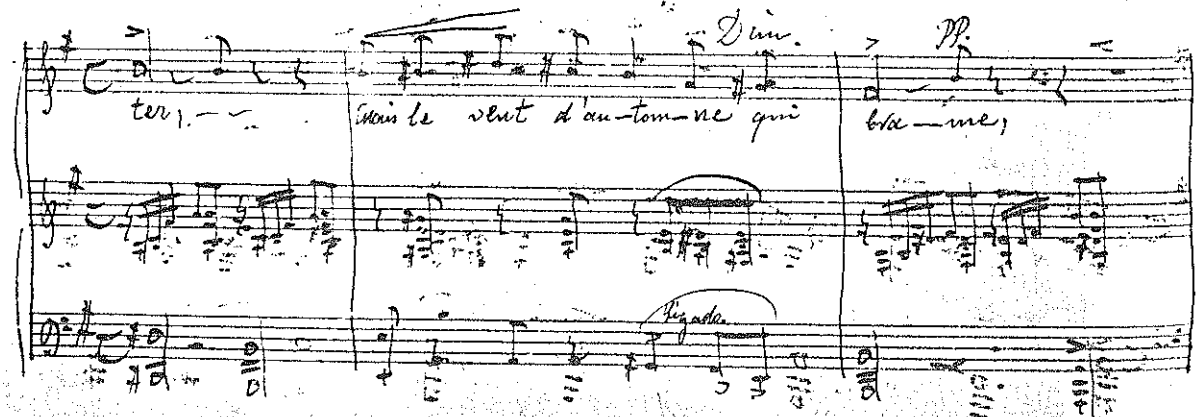
*Low dolc.* *Rit.*  
e — — — — —  
Puis qu'une feuille-ble et qu'une or — — — — — seau. — — — — —



*Un peu animato.* *Low passion.*  
Il ne re-ste plus dans mon te — — — — — me,  
Qu'un seul a — — — — — moult poire y chan



*brs* *Dim.* *pp*  
ter), — — — — —  
Mais le vent d'au-tom-ne qui bla — — — — — me,  
*Regada.*



*Con calore*  
tra per-met pas de l'a-cou-ter. —

*ff*  
L'oi-seau sen-sa la feuil-le tom-be, —

*Dim. et. Rit.<sup>o</sup>*

*Como un rio.*  
L'a-mour s'e-tint car c'est chi-er, —

*pp.*

*pp.*

*passionato.*  
Pe-tit oi-seau vien sur ma

*ff*  
Chan-ter quand l'a-bré se-ra vert. —

*ff*

Handwritten musical score on three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures of notes with slurs and accents. The word "Dim." is written in the middle of the first system. A double bar line is present after the first system. The second system is mostly blank, with the handwritten text "Trois Fragments" written across the staves.

Dim.

Trois Fragments

(7a)  
(And.te)

Stredo die pour le Le siècle  
obscure avec accompagnement de piano.

Yus ce lit des so-seaux, puis je des-mis, ur-co-les, Je des-cou-ven-ban

ma-... em-rit am-tour de toi... bon-obscure avec fleur-t, dont le part

fun-ny, de-so-ve, it-ya-cho à mon-tour so-les, et-me-bille que

moi-... it-ya-cho i-seil le <sup>à b jeja.</sup> toi... (Finto occlusion?)

bien, sous le-ba-mer well, nous trou-ve-rons, Unm-bou-gey, In-oi-seaux, vund-her-



110.

ti-ent, en sa-vois-tu, no-tre-ma-in (Je le-tu et je loue - et est sou-ven-nous

ange, et c'est, dans, tous ces, sen-ti, que-je des-cha-lu-rou-s,

non i-dou-tes, i-dou-tes, ca-mou-ra- Non, nous, tre-ma-les, plu-s, ga-bri-el

tu par-tra-ga-ma, flam-me, tes, bai-ses, sont, le, miel, que, nous, choi-sis-tes

fleur - 3, fleur  
 cœur - a - simple  
 Et - risque - ches - ches - non  
 à - voir, elle

et - si - sur ma bou - che  
 Et - risque - ches - ches - non  
 fleurs,

cache moi - ,  
 cache moi, sur des  
 fleurs.  
 (Fin)

(B. 7y it.)

(Copie de M<sup>me</sup> Dubouché - Valmore)      (Copie de M<sup>me</sup> Dupuis 1877)

LECTURA

MUSICAL

COLECCION DE OBRAS ORIGINALES MANUSCRITAS

PARA

PIANO Y SOLFEO

ESCRITAS Y PUBLICADAS

POR LA

SOCIEDAD DIDÁCTICO MUSICAL

CONSTITUIDA POR PROFESORES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MADRID



SOLFEO

AÑO 2.º

CUADERNO 2.º

PROPIEDAD

DEPOSITADO

DE VENTA  
EN LOS PRINCIPALES ALMACENES DE MÚSICA

MADRID

75/14203

# LECCIONES DE SOLFEO PARA REPENTIZAR

*Allegro*

CUADERNO 2.º DEL 2.º AÑO

*Andantino*

*de Fernando Fregiel*

1



R/30.676

S. D. M. 62



22  
adagio

José Trago.

21.

3

3

3

3

3

3

Des conseils sur l'étude du Picano.

Copies du manuscrit autographe de Eth. (5)

Georges Mathias.  
(Professeur de picano au Conservatoire.)

José Eraso

I: 75 | 13226

R. 14.163

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100073029

## Position de la main

### 1. Poignet.

1. Le poignet à la hauteur du bord des touches; le poignet bas, le poignet élevé, élevé; le poignet ne changeant jamais de niveau.

2. La main ne doit pas être plus haute que ne le permet l'hygiène du poignet immobile; étendre la main et permettre que se dessinent en jouant sur les claviers, sur l'acte

exécution des poignets immobiles.

### 2. Avant-bras

1. Avant-bras horizontal; les coudes à la hauteur des touches voisines; que l'on puisse tracer une ligne parfaitement horizontale du coude aux touches voisines.

### 3. Doigts

1. Doigts arrivés de façon que la partie du doigt subglobalement appelée glas des doigts porte sur les touches, ne joue que sur les touches. Du doigt, c'est le plateau qui joue sur les touches; jouer sur le plat du doigt. Avec le plat du doigt, c'est à dire jusqu'à la touchette avec la manette de la substantive.

Les doigts ni aplatis, ni recourbés, ni plats, crochés. Quand les doigts sont légèrement arrondis, le leur action est brève, leur pression peut être égale, on peut donner tous les degrés de force.

3. Les doigts arrondis, du façon qu'on ait la vue de la patte du doigt qui se tient au-dessus du bras pendant inférieure, cette précaution ne doit pas être négligée, on pense, elle doit pas faire angle droit.

## ETAT

La main se tient légèrement accablante du bras au chariot.

## REMARQUE

Origine creuse, main encadrante du bras au chariot; doigts en demi-cercle, à grand diamètre; les mains plutôt ouvertes que fermées, l'apert, l'équilibre, l'usage, pas la moitié de la longueur suspendue; la main doit être en équilibre sur le chariot, en ne s'appuyant que sur la moitié de la précaution particulière; les mains et chariot, l'usage, l'usage et l'usage; la moitié de la précaution particulière; la main, au point, à l'avant-bras, pendant; les doigts, au-dessus de la main, au point, à l'avant-bras.

Conseils pour la manière de s'accrocher.

D'abord, toujours lentement, ensuite toujours dans une certaine mesure, et en suite.



toujours en comptant soit à quatre, deux, huit temps, etc. il faut bien se garder de cette négligence.  
Les exercices doivent être faits comme on joue la musique, avec précision et mesure.

Un autre but que les exercices aident à atteindre, celui de rendre les doigts agiles et sûrs, ils doivent aussi aider à atteindre un autre but, celui de rendre tout ce qui a pour but

toutes les manières qui peuvent se rencontrer dans la musique, fort, doux, détaché,  
surtout, les deux premiers, en faisant les exercices, comme je vous le dis, en

peut se préparer à tout. Que faut-il donc alors?  
Principalement, toujours faire entendre fortement les notes qui existent avec chaque son

à cause de la mesure, mais les temps, comme on dit, puis s'exerce avec changements  
de son, et à dire peut-être fort, tout doux, puis accents, diminuements, etc.,

et l'exerce avec changements d'accentuation, j'oses détaché, lié; — J'exerce avec différents  
rythmes; — J'exerce avec changements de ton et j'instruis encore les élèves que rien

ne soit fait sans qu'il y ait mouvement lent, rapide bien marqué, et doit d'une certaine  
intensité de son, et d'une certaine accentuation. Un doit s'habituer que les doigts

deviennent égale en force et en souplesse et en vitesse.

Pour atteindre ce but il faut d'abord exercer les 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, et le 5<sup>e</sup>, d'abord beaucoup

plus que la pince et le deuxième; puis il faut employer les exercices avec chiffres variés,  
ces exercices ont pour effet de faire épanouir successivement avec tous les doigts;

les exercices avec doigts abattus, avec tendus comme on dit, sont très utiles; on ne  
tenait que le 3. le 4. et le 5. me doigt. On ne acquiesce de l'agilité, de la vitesse, de

plus employer des idiotisme; on choisit par commencement un mouvement très lent, et  
la vitesse successive par doigts, on ne traverse le doigt que d'un doigt, par progression

et en assistant à tous les degrés intermédiaires entre le mouvement minimum et le  
mouvement maximum. On obtient force, indépendance, égalité. Les doigts

écarts, lorsque les trois qualités: force indépendance, égalité, sont acquises, et du doigt,  
on ne doit s'occuper de la vitesse que lorsque les trois qualités sont acquises

La force comme on l'a dit, doit être exclusivement l'effet de la pression du bout du doigt  
sur la table, on s'en sert, on se servant de la vitesse par un point de la

main idé, c'est que la force sient du bout des doigts: il faut donc ressentir  
l'extension, en épanouissant beaucoup, et contractant avec la main de la pression;

et en veillant à la suppléance, à la détente, de tout le doigt. Bout des doigts appu-  
és doigts, main, bras, proprement doigts; l'indépendance c'est la force

de leur <sup>facilement</sup> tous les doigts; c'est à dire le troisième, le 4<sup>me</sup> et le 5<sup>me</sup> car le premier et le deuxième ne sont que temps indépendants: les autres sont les seconds et employés; l'égalité est la résultante de la force et de l'indépendance; et la suite est la résultante finale.

### Des mouvements

Il y a deux moments principaux: celui de l'abaissement et celui de l'élevation des doigts; ~~et~~

~~l'abaissement est celui de la main~~; on joue la main immobile; et alors ce sont les doigts seuls qui agissent (sans abaisser la main en deux parties: les doigts et le reste de la main que nous appelons main); et on joue la main mobile: se levant et s'abaissant par fois pour jouer les chords qui abaissent la main au bras; soit que l'on joue lié, on agit avec les doigts seuls; lorsqu'on joue détaché, soit qu'on ait à jouer un aria de notes détachées, soit que l'on joue avec plus ou moins de notes; il faut jouer la main mobile, c'est-à-dire se dressant sur le poignet immobile, après tout note détachée, et tout lié;

Il y aura donc deux manières de jouer les exécutions: l'une, avec la main tranquille, l'autre avec la main abaissement et se dressant sur le poignet inférieur.

6  
Le seul moyen et l'obtenu l'immobilité complète de la main, c'est de laisser en un  
phénomène d'après abstraction sur les tendons, surtout que un ou plusieurs doigts se laissent  
et s'abaissent;

On l'exécute d'une de deux manières, avec deux doigts croisés pour appuyer  
à l'ord facilement les doigts; et à doigts et main libre, pour appuyer à l'ord du poignet.  
Et plus tard, on l'exécute, en croisant les doigts et en croisant

le poignet, on l'exécute, d'une de deux manières, à toutes les manières, toutes les  
différences qui peuvent se présenter.

Or, on peut jouer de bien des manières, et nous en avons pas la prétention de les indiquer tous;  
nous allons indiquer les principales.

Différences de son: on peut jouer fort, faible, à des degrés divers; on peut employer une  
valeur de ces valeurs en leur puissance de l'une à l'autre, soit avec soit sans l'intonation;

Différences d'accentuation: on peut jouer <sup>l'es; plus, etc.</sup> staccato, de deux manières, du moins; l'une; l'autre;  
de plusieurs manières.

Différences de rythme: on peut valoir la chose elle-même, l'un ou plusieurs, l'un ou plusieurs, l'un ou plusieurs,  
donner de force avec doigts.

Différences de ton: on peut jouer les exercices dans tous les tons, ou dans ces deux tons  
différents en ayant des différences de hauteur.

Différences de doigts: on peut employer des doigts voisins, ou des doigts en-  
trecroisés dans le même sens ou différemment.

On emploiera dans tous ces exercices, en commençant les doigts de l'index, le pouce et  
l'annulaire, et pour le premier des exercices, pour le passage des doigts,

l'exercice des doigts faibles, et l'écartement des doigts.

1<sup>re</sup> Section. Doigt capotif; i est à droite mais immobile; j est à gauche pour lever les doigts.  
On peut aussi pour commencer  
l'exercice.

1. On laissera le pouce en place, et on s'exercera sur quatre autres doigts; puis on laissera  
le pouce en place, on s'exercera sur quatre autres, et ainsi de suite avec les autres doigts.

Exemple pour l'exercice des doigts en place.

Douzième. Troisième. Quatrième. Cinquième.

*Onis on prend les doigts à deux, avec toutes les permutations :*

1<sup>me</sup>. 2<sup>me</sup>. 3<sup>me</sup>. 4<sup>me</sup>. 5<sup>me</sup>.

*Deux à deux.*

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup>. 1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup>. 1<sup>re</sup> et 4<sup>e</sup>. 1<sup>re</sup> et 5<sup>e</sup>.

Trois à trois.

Handwritten musical notation for the first system of 'Trois à trois'. It consists of two staves. The left staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The right staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and sixteenth notes. There are three measures in each staff, separated by bar lines. The first measure of each staff contains a treble clef and a common time signature. The second and third measures contain musical notation. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system of 'Trois à trois'. It consists of two staves. The left staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The right staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and sixteenth notes. There are three measures in each staff, separated by bar lines. The first measure of each staff contains a treble clef and a common time signature. The second and third measures contain musical notation. The system ends with a double bar line.

Trois à trois.

Handwritten musical notation for the third system of 'Trois à trois'. It consists of two staves. The left staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The right staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and sixteenth notes. There are three measures in each staff, separated by bar lines. The first measure of each staff contains a treble clef and a common time signature. The second and third measures contain musical notation. The system ends with a double bar line.

Quatre à quatre.

Handwritten musical notation for the first system of 'Quatre à quatre'. It consists of two staves. The left staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The right staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and sixteenth notes. There are three measures in each staff, separated by bar lines. The first measure of each staff contains a treble clef and a common time signature. The second and third measures contain musical notation. The system ends with a double bar line.

Voici donc le moyen de s'exercer au mouvement de s'abaissement et d'abaissement des doigts.  
 Une recommandation importante, c'est de ne pas changer à la fois des doigts, lorsqu'il n'est  
 pas sur la touche; le doigt aura toujours la même forme, il sera toujours légèrement arrondi,  
 toujours, c'est-à-dire, que si on voit sur la touche, que que il y soit pas; il ne s'élève pas, ni s'abaisse  
 maintenant, de même qu'à tout autre exercice, on fera application à celui-ci des différents  
 temps indiqués page 5. *Forcée*.

Différence de son : 1. 5. - 2. 8. - 3. *Secundo*. - 4. *Diminuendo*. - Différence d'accoutumance. *Forcée*.

Ex. 7. *Staccato* ordinaire avec la modification de son 1. 2. 3. - On quitte la touche le plus tôt possible.

The musical notation consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The second staff shows a similar sequence with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. Above the first staff, there are markings for dynamics: *Forcée*, *Diminuendo*, and *Secundo*. To the right of the first staff, there is a note: "toujours en y ajoutant les modifications de son". Below the second staff, there is a note: "D'abaissement de son". At the bottom of the page, there is a large handwritten note: "C'est la loure que l'on marque : . . . . .".



Bien obtenu le Yie, il faut d'abord écarteler le plectre complet des Yie, avec les différences qui ont lieu et avoir une intention précieuse de quel ton les doigts sont levés, le doigt ou le doigt de levé que tout immédiatement avant l'abaissement des doigts qui doit jouer l'œuvre. Pour obtenir un Yie complet, il faut qu'il y ait une intention immédiate de l'abaissement à l'autre, qu'il n'y ait aucun temps appréciable entre l'abaissement et le doigt et l'abaissement de l'autre, et en même temps, jamais on ne doit avoir deux doigts abattus en même temps. Ainsi d'un côté il faut que l'effet des Yie soit, comme si les doigts étaient sur la touche, et cependant, et en même temps, il

ne doit jamais y avoir qu'une seule touche abaissée. Différence d'articulation.

No. 4. Yie deux à deux en commençant par le premier de note.

Toujours sur les quatre

modérément au du son

②

de. sur t les deux no in

Ici à l'occasion du lié, on peut dire que pour l'exécution de toute série de notes liées  
 par des virgules, il faut en sonner le premier, le premier doit être joué plus fort que  
 les autres, c'est-à-dire doit être marqué, et la dernière doit être jouée avec violence.

*Différence d'accentuation.*

Ex. 5. lié deux à deux en commençant par la seconde note.

Ex. 6. Mélange de lié et détaché.

choi. lié deux, détaché deux.

Ex. 7. Mélange de lié et détaché.

lié trois, détaché une.

Ex. 100° Un général.

Toujours avec les modifications de son

Les moyens à employer sont déjà, savoir: quatre moyens pour l'accentuation  
 ces différents moyens sont combinés ou les combinant avec les modifications de son: immédiatement

ou indiquera les moyens par les différences de durée.

Différences de durée.

Ex. 101° quatre notes  
 de durée en blanc.

La force croît en raison de la  
 durée, et est à dire que les  
 notes sont pressées, d'autant plus  
 forte que elles durent plus longtemps.

Ex. 2.

*Se ment touchée.*

Ex. 3.

Ex. 4.

*Plat-bord finette.*

*Suite de différences de durée, en croix, pour piquets.*

de quatre notes.

Ex. 5.

Es. 6.

Es. 7.

Les mœurs, en l'air et en débauchant — Leser l'air, en l'air au moment des sélections.

Avec les modifications de Gons

Différences de Durée par figures de trois sons, ou trioltes

1. *All. molto*

EX. 1. *mf.*

2. *All. molto*

EX. 2. *mf.*

*Per tutti questi ottavi differenti, e particolarmente in U. b., S. b., M. b.*

2<sup>me</sup> Section. Poignet libre; mouvement d'abaissement et d'abaissement de la main; poignent  
 avec l'articulation qui joint la main au bras, le poignet est cette articulation, le poignet,  
 immuable, et la main se dessine autant que possible.

Ce ne convient que traiter les manières particulièrement, employées pour se servir  
 ces les doigts à l'éclair et à l'abaissement, le poignet étant immobile, que toute les manières,  
 d'ailleurs, peuvent être également employées pour servir la main à s'élever et à s'abaisser;  
 c'est-à-dire, pour s'élever du poignet, toute à l'exception du lieu général pour l'exécution de quel  
 que soit que il n'y a pas lieu de faire usage du mouvement de la main.

Enfin, partant où il y aura variation de liaison, c'est-à-dire détaché, et à tout ensemble,  
 ou séparément la main.

Les amplifications, de même que précédemment, les différences du Leur, de l'accentuation, et de cluclé,  
 ou combinant ces modifications entre elles. Les différences de son ou manières de  
 quatre: P. S. C. Les Quatre sont appliqués aux différences d'accentuation et  
 aux différences de cluclé.

Différences d'accentuation, c'est-à-dire, exerce du lieu, du Leur, du détaché; ou plutôt  
 du détaché, du Leur, et du lieu, (ici) est recourant dans ce dernier article que les

51  
 116  
 117  
 118



différence de l'accentuation doivent être étudiés) avec emploi du piqueté  
No. 1. Staccato articulé

Baisser la main. *id.* Baisser la main. *id.* Baisser la main. *id.*

Baisser la main *id.* Baisser la main. *id.* Baisser la main. *id.*  
Suite de la section emploi du piqueté. Il est certain que l'ordre le meilleur à suivre pour l'étude du détaché  
Suite de l'exercice de la section de piqueté et de l'étude par le détaché, et de piqueté au fil,  
en passant par le four

Amour. *id.* Amour. *id.* Amour. *id.*  
Staccato articulé

Amour. *id.* Amour. *id.* Amour. *id.*  
Staccato articulé

505. Leçon. Bien se servir de la main bien lentement, de façon le doigt par une sorte de mouvement d'arrêt et de  
want de le poser, de poser le doigt lentement et au point d'arriver la touche pour un fond, et faire le doigt un  
certain temps  
vers les touches, et de n'être le doigt que le moins de temps possible, avant de se lever, il faut qu'il y ait contact  
du doigt pendant un temps appréciable, sans qu'il en provient les un bien de jouer four.

Parvenir  
lentement et appuyé

Volant.

Volant.

On ne doit pas appuyé  
trop et appuyé. Vers la main

Suite de la Section employée par rapport.  
Avec les appuis et l'articulation.

Vous commencent il faut toujours avoir les mains sèches.

50-4.

50-4.

Sur deux à deux par

commencent par la première.

50-5.

50-5.

Sur deux à deux par

commencent par la seconde.

Ex. 6.  
 Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.

Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.

Ex. 7.  
 Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.  
 Les notes de la et de sont détachées.

22

51.02

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The left staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The right staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and slurs. There are three 'id.' annotations above the right staff.

remplacer  
la main.

51.03

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The left staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The right staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and slurs.

51.04

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The left staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The right staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and slurs.

Il faut descendre la main à chaque silence, et après les deux sabbats doucement il faut lentement  
poser les doigts, lentement et profondément, comme il a été dit plus haut.

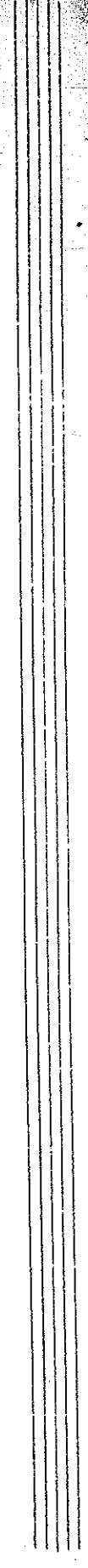
Différences de classe pour figures de traverses, avec

Suite de la Section: impériale pariguet.  
~~traits de différents de traverses en position pariguet.~~

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The piece is marked "n.º 3." and begins with a treble clef and a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and slurs. The piece is marked "n.º 4." and begins with a treble clef and a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff, concluding the piece. It includes rhythmic patterns and slurs. The piece is marked "n.º 5." and begins with a treble clef and a 3/4 time signature.



### du passage du Pouce

Il sera ainsi donné un certain nombre d'exercices pour la position de la main, parce qu'il est

que la main fût en position équilibrée sur le clavier, en agissant de toutes les manières qui peuvent se présenter en musique: qu'il y ait parallèle, oblique et croisée toute les positions de la main et

de l'accentuation. Nous avons dit, poignet élevé, légèrement ascendante du côté des doigts; doigts relevés; doigts abaissés; doigts sur la touche, non pas les tranches des doigts, mais bien

une partie des doigts; les doigts croisés, arqués, en bascule; les doigts être verticalement, horizontaux et non en se tenant en air; tranchant; la position en pliant la forme des doigts devant être, parallèle

invariable, soit qu'ils soient sur la touche ou qu'ils n'y soient pas.

Il est évident que nous parlons du passage du pouce, sans ajoutons: que le pouce est toujours plus en se portant sur la touche: immédiatement après; à la fin, le pouce se tient de lui-même;

le pouce toujours plus près de la main et après les quatre doigts; la main plate, la main toujours perpendiculaire au clavier, et à la fin se tenant sur la touche, ou entre

doigts; les conseils d'appui sur le corps - tout ceci peut être réglé par la simple observation des conseils:

Et les conseils sur le corps sont ce qui est général.



166

Après le 1<sup>er</sup> chœur.

Après le 2<sup>e</sup> chœur.

Voici les doigts après le premier, à très intervalles de 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, avec arrêt avant de passer.

Le 2<sup>e</sup> me.

Le 3<sup>e</sup> me.

Go 407 C.I.



1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Le pouce

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

Le pouce après le 2<sup>e</sup> doigt

3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1

Le pouce après le 3<sup>e</sup> doigt

4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1

Le pouce après le 4<sup>e</sup> doigt

*Le 2. doigt après le premier.*

*Les 2 doigts après le premier.*

*Le 3. doigt après le premier.*

*Etude de gammes.*

*Exercice pour faire l'opération avec gammes de tous les doigts chaque jour.*

1. *Form. 2. des constructions (Jan. Goussé, etc.) 3. Duce. 4. Com. 5. Dirigée.*

On ne indique d'autres moyens encore.

1<sup>re</sup> Section — avec octave d'intervalles.

Ch. avec arrêt du pouce. Obtenir que le passage du pouce s'opère avec facilité.

1. En mesure à  $\frac{2}{4}$  compter à quatre temps.

Handwritten musical notation for the first exercise in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains several chords and melodic fragments, with some notes marked with accents. The second staff continues the piece with similar notation, including some triplets and slurs.

2. En mesure à  $\frac{3}{4}$ . Compter six temps.

Handwritten musical notation for the second exercise in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff contains several chords and melodic fragments, with some notes marked with accents. The second staff continues the piece with similar notation, including some triplets and slurs.

Soi  
me  
en  
4.  
for  
un

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves with notes and chords.

En mesure à 6. Les mesures 1 et 2 sont à 6/8.

Suite de l'étude gammes.

Les mesures 1 et 2 sont à 6/8. Les mesures 3 et 4 sont à 4/4.

En mesure à 4.

Les mesures 1 et 2 sont à 4/4.

B. Sous corde du pouce. Les mesures 1 et 2 sont à 4/4. Les mesures 3 et 4 sont à 4/4.

Sono arrotto del pinoel.  
 Una otone de l'bradoy. <sup>un otone, un otone, un otone, un otone, un otone,</sup>  
 Un maure a  
 g. Compten ton  
 trois  
 un- deux.

Petite de l' etude de gammes  
<sup>un otone, un otone, un otone, un otone, un otone, un otone, un otone, un otone, un otone, un otone,</sup>

un otone, un otone, un otone, un otone, un otone.

En mesure à 3. Compter deux fois.

6. En s'arrêtant à chacun des doigts.

Article 8. Aux arrêts de chacun des doigts.

Article 9. Avec accélération de deux doigts.

Compter bien.

Suite de l'Etude des gammes

article D.

3.

Faites bien attention aux changements de mesures et surtout bien les temps. Faites arrangements.

1.

Suite de l'Etude des gammes.

Faites maintenant des exercices sur 3 et 4 doigts.

2<sup>e</sup> doigt.

Soi fier de votre.

3<sup>e</sup> doigt.

4<sup>e</sup> doigt.

*Dirige l'oreille de l'élève*

*Suite de l'Étude de Gammas*

*Chaque exercice présente les accords dans l'ordre, sans à l'air. —*  
*Chaque exercice est noté en sol majeur de fa à la.*



Handwritten musical notation for guitar exercises. The first system shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The second system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The third system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The fourth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The fifth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The sixth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The seventh system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The eighth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The ninth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tenth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

*Suite de l'Étude de Gammes.*

2. *Section. Deux octaves d'étendue. Ne se repas d'un rapp.*

*Compter toujours et marquer pas quarts de mesure ou pas huitième de mesure.*

Handwritten musical notation for guitar exercises. The first system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The second system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The third system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The fourth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The fifth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The sixth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The seventh system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The eighth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The ninth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tenth system shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

*Rappel du 1. doigt.*

*Rappel du 2. doigt.*

*Rappel du 3. doigt.*

*Rappel du 4. doigt.*

13213

*avec accélération de deux doigts.*  
*lentement et toujours en comptant.*  
*Soites bien attentive aux deux triples croches.*

1.

2.

*Soites de l'habitude de l'annoncée.*  
*Chaque accélération de deux doigts.*

3.

4.

5.

6.

3. me. La. et. me. y. p. me. s. à plus de deux retases d'intervalles.

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing a sequence of chords and melodic lines with various note values and rests.

Il y aura trois ré-ti-las.

7.

Mor di è le 1<sup>re</sup> pas mouvement contraire.

Et se arrive à la parvient note de la gamme, pour que la gamme puisse être comprise dans deux temps.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the sequence from the first system with similar chordal and melodic structures.

Abordable. Abonnement pour l'abbé.

etc. et retour.

Les notes à deux retases d'intervalles.

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing further development of the musical piece with more complex rhythmic patterns.

On applique à ce mode.

les changements de durée.

*Suite de l'Étude de Gammes.*

3e section.

Modèle. Trois notes par temps et trois accords de triade.

Par mouvement semblable, à deux notes et intervalles.

Par mouvement contraire.

On peut appliquer les changements de durée.

Handwritten musical notation for the first part of the exercise. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and rests. The second staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and rests. The notation is connected by a brace on the left.

Handwritten musical notation for the second part of the exercise. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and rests. The second staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and rests. The notation is connected by a brace on the left.

Modèle 3. quatre notes par temps. quatre octaves d'étendue; pas considérant cette gamme ne peut être jouée que par mouvement semblable.

Toujours  
deux octaves  
dans un  
intervalle.

The first section of the page contains four staves of handwritten musical notation. The notation is organized into two pairs of staves. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are grouped in measures, with rhythmic values indicated by stems and flags. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The first pair of staves shows a sequence of notes with rhythmic values of 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The second pair of staves shows a similar sequence with rhythmic values of 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The notation is dense and fills the staves.

On approfondira les changements de durée

The second section of the page contains four staves of handwritten musical notation, similar to the first section. It is organized into two pairs of staves (treble and bass clef). The notation shows rhythmic patterns with fingerings. The first pair of staves has rhythmic values of 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The second pair of staves has rhythmic values of 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The notation is dense and fills the staves.

40 : Jouer ces gammes, détaché, louré, avec pic dans à deux, etc, avec tous les moyens in cliques.  
 autres moyens pour étudier les gammes, moyens applicables aux arpegges également.

Arpegges de la gamme

est dans tous les tons.

Basses de pose sans éloigner le bras,  
 sans modifier les cordes, sans briser les ongles.

De même dans les autres tons.

Amib.

En fa Eb.

Etude des étages

1<sup>re</sup> Section. Une octave d'étendue sans passage des perles

Étages de trois notes: dans tous les positions, et tous les tons avec la même direction  
D'abord en maintenant le pouce et le 4<sup>e</sup> doigt; puis le pouce et le 2<sup>e</sup> doigt et toutes

Handwritten musical score for 'Etude des étages'. The score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three. The score is divided into sections by vertical bar lines. The first section is marked 'Pouce et 4<sup>e</sup> me' and the second 'Pouce et 2<sup>e</sup> me'. The third section is marked 'D'abord' and the fourth 'les tons'. The fifth section is marked 'comme' and the sixth 'D'abord'. The seventh section is marked 'les tons' and the eighth 'comme'. The ninth section is marked 'D'abord' and the tenth 'les tons'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Étude des Arpegges

Arriantement, en passant en plus le plus vite.

Exemple:

Dans tous les tons.

Quin, tous les degrés  
libres

Dans les trois positions, c'est-à-dire en passant de mi puis en passant de Sol.

Et dans tous les tons.



Étude des arpegges.

Chute, 1/2 corde.

Handwritten musical notation for 'Étude des arpegges'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords and fingerings. The second system has two staves with more complex arpeggiated patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

2e Section. Adagio avec passage des notes.

Exercice préliminaire en montant avec le doigt qui précède le premier, en descendant avec le premier.

Handwritten musical notation for 'Exercice préliminaire'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves with ascending and descending arpeggiated patterns. The second system has two staves with similar patterns, including some triplets and specific fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Etude des arpèges.

Dans tous les tons de même, ainsi, par exemple en *sol* bémol.

Les cordes *Bien lié.*  
 près du corps. *Bien lié.*

Après avoir exécuté pendant quelques temps comme il est dit ci-dessus on abordera l'étude des arpèges à trois notes avec passage du pouce, et plusieurs vitesses de mouvement.

Ces mouvements sont aisés d'abord, par mouvement semblable en suite.

Dans les autres positions, de même, en commençant par

*sol*; en commençant par *sol*.

# Étude des Appuis.

Adaptés de quatre notes.

On va tenter la position et dans tous les cas le même doigt.

1<sup>re</sup> Position.

D'abord en restant devant le pouce et le 1<sup>er</sup> doigt.

3<sup>e</sup> Position.

4<sup>e</sup> Position.

et toujours dans tous les cas.

Cet exercice peut servir aussi pour perfectionner le doigt; quand on obtient cet effet on devra appuyer tantôt d'un doigt tantôt de l'autre doigt; pas exemple, on posera le pouce avec l'index et appuyera sur le 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> doigts.

Maintenant le même, on insistera sur le pouce seulement.

*Etude des arpèges.*

46.

*Le même accorde-  
ment de trois.*

The musical score consists of ten staves of music, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music is written in a single clef, likely treble clef. The first system includes the handwritten instruction 'Le même accorde-ment de trois.' The second system is marked 'Puis trois les doigts' and 'libres'. The third system is marked 'avec changement de Durées.' The fourth system includes the instruction 'de Durées.' The fifth system continues the piece. The notation is dense and rhythmic, characteristic of an arpeggio study.

*Autel mobile.*

Handwritten musical notation for guitar on a single staff. It consists of a series of chords with fingerings (e.g., 1 2 3 4, 2 3 4 5) and a melodic line above. The notation is dense and covers the entire page.

*Dans les grottes profondes : Dans tous les lieux, peut entendre en lui.*

Handwritten musical notation for guitar on a single staff, continuing the piece with various chordal textures and fingerings.

*Suis avec passage du poivre.*

*Arrière au travail et au repos. Dans tous les lieux.*

Handwritten musical notation for guitar on a single staff, concluding the piece with a final chord and some additional markings.

40 Et puis enfin avec passage du pouce, plusieurs octaves et étendue, par mouvement contraire et semblable et

avec rythmes différents

*Mouvement contraire*

*Mouvement*

*Semblable*

*Mouvement contraire.*

Equilibre de la main, la corde de chaque plus en main. de l'autre main.

*Mouvement semblable.*

(Sine)