

Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales



Nuria Blanco Álvarez
María Encina Cortizo
Ramón Sobrino Sánchez
(Editores)

Microhistoria de la música española
(1839-1939): sociedades musicales

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Francesc Cortés
Francisco Giménez
José Ignacio Suárez García
Miriam Perandones
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

Consejo editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Emilio Casares
Matilde Olarte
Yvan Nommick
Jean-Marc Chauvel
John Griffiths
Fulvia Morabito
Consuelo Carredano
Rogelio Álvarez Meneses

Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales

Nuria Blanco Álvarez

María Encina Cortizo

Ramón Sobrino

(Editores)

Hispanic Music Series, 3



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Editores: Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo, Ramón Sobrino Sánchez (2020) *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Colección Hispanic Music Series, 3.
Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2020 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada gracias a los proyectos de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P y “Microhistoria de la música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo”, PGC2018-098986-B-C32.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-17445-92-8
DL AS 1304-2020



ÍNDICE

Presentación del volumen NURIA BLANCO ÁLVAREZ, MARÍA ENCINA CORTIZO Y RAMÓN SOBRINO	9
1. ASOCIACIONISMO MUSICAL URBANO EN LA ESPAÑA ISABELINA: NUEVAS APORTACIONES	
MARÍA ENCINA CORTIZO: Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847	15
RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ: «Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859	57
ALICIA DAUFÍ: Entre la <i>Patacada</i> y la Lonja. Una aproximación hemerográfica al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846	133
FRANCESC CORTÉS: «Debiendo proveerse la plaza de conserje de este Teatro»: avatares del G. T. Liceo, desde la buhardilla de Pío del Castillo (1862-1883)	145
JOSEP JOAQUIM ESTEVE: «Tributamos los mayores elogios a que verdaderamente se hicieron dignos»: el asociacionismo burgués como dinamizador de la vida musical y lírica de Palma a mediados del siglo XIX.....	165
2. NUEVOS EJEMPLOS ASOCIATIVOS EN ESPAÑA: DE LA RESTAURACIÓN AL SIGLO XX	
ADRIANA GARCÍA: El <i>Centro Artístico-Literario</i> y la ópera española (1871-1874)	185
BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA: Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico Literario.....	197
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: La Unión Artístico-Musical en manos de Manuel Fernández Caballero. El verano de 1882	215

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: Hacia la consagración de «La catedral del Género Chico»: La sociedad Arregui-Aruej en el teatro Apolo de Madrid	233
MARGARITA PEARCE PÉREZ Y M ^a ANTONIA VIRGILI BLANQUET: La música en las asociaciones haba- neras durante la segunda mitad del siglo XIX	245
ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA: Las sociedades de Barcelona (1872-1928): un impulso deci- sivo al Trío con piano	257
ALBERTO VEINTIMILLA BONET: Antonio Romero y Andía: asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX.....	275
IRENE GUADAMURO: Las Galerías lírico-dramáticas (1879-1901): el negocio de la propiedad intelectual antes de la Sociedad de Autores Españoles.....	297
CONSUELO PÉREZ COLODRERO: Microhistoria de la Música Andaluza: aproximación a la acti- vidad musical en Andújar a través del semanario <i>El Guadalquivir</i> (1907-1917).....	309
ANTONIO SORIA: Una mirada a Maurice Ravel (1875-1937) allende las rodillas, desde la Sociedad Filarmónica de Oviedo, en el centenario de Claude Debussy (1862-1918).....	321
JULIA M ^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: <i>Unión Radio</i> como altavoz para la difusión del repertorio de consumo de Evaristo Fernández Blanco	333

3. BANDAS, SOCIEDADES CORALES Y ORFEONES

DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ: Milicia Nacional y educación musical: la Banda de Música de Toro (1850-1890)	347
JOAN CARLES GOMIS CORELL Y MIGUEL ÁNGEL NAVARRO GIMENO: La «finalidad de educación vul- garizadora» de las sociedades musicales valencianas. La Banda Primitiva de Liria (Va- lencia) y la difusión del sinfonismo europeo a finales del siglo XIX y principios del XX...	355
JOSÉ RAMÓN VIDAL PEREIRA: La Banda-Municipal de Música de Mieres, desde sus inicios has- ta 1931	383
ALBERTO CANCELA: El Orfeón <i>El Eco</i> (1882-1940). Organización y estructura económica ...	399
JOSÉ ÁNGEL PRADO: Las Sociedades de <i>Cultura e Higiene</i> y los <i>Ateneos</i> como generadores de actividad musical en Asturias durante el primer tercio del s. XX: el caso de los coros <i>Arte y Trabajo y Armonías de la Quintana</i>	409

«SI POR CASUALIDAD LLEGARAN A MANOS DE OTRO ESTOS APUNTES...». REESCRIBIENDO LA HISTORIA Y LA INTRAHISTORIA DE LOS CONCIERTOS SACROS DIRIGIDOS POR BARBIERI EN MADRID EN 1859

RAMÓN SOBRINO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En marzo y abril de 1859 se interpretan por primera vez en el teatro de la Zarzuela seis Conciertos Sacros durante los seis viernes de Cuaresma. Estos conciertos son el origen de la Sociedad de Conciertos de Madrid que, tras un intento fallido en 1862, se constituye en 1866 y permanece activa hasta 1903, dando lugar en 1904 a la Orquesta Sinfónica de Madrid. En este trabajo analizamos el desarrollo de esta iniciativa que se desarrolla en Madrid, a imitación de los parisinos *Concerts Musard*. El tema, cuyo desarrollo no había sido estudiado hasta el momento, es abordado a través del análisis de dos colecciones documentales históricas, que se adjuntan como apéndice: una memoria, en la que Barbieri, director y gestor del proyecto con Francisco Salas, relata la intrahistoria de los mismos; y diversos expedientes relativos a la puesta en marcha de los conciertos depositados en el Archivo Histórico Nacional. El estudio se completa con el análisis de los programas de los conciertos y diversa correspondencia de Barbieri, conservada en su Legado de la Biblioteca Nacional, y el análisis de las fuentes hemerográficas.

PALABRAS CLAVE: Conciertos Sacros, Barbieri, Francisco Salas, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1859

ABSTRACT

During March and April 1859, six Sacred Concerts are performed for the first time in the Teatro de la Zarzuela on the six Lent's Fridays. These concerts are the origin of the Madrid Concert Society which, after a failed attempt in 1862, was established in 1866 and remained active until 1903, giving rise to the Madrid Symphony Orchestra in 1904. In this study, we analyse the development of this enterprise that is being carried out in Madrid, in imitation of different models like the Parisian *Concerts Musard*. The subject, whose development had not been studied until now, is researching through the analysis of two historical documentary collections: a Memory, which we add as a final appendix, in which Barbieri, director and manager of the project with Francisco Salas, relates its "intrahistory" and various files related to the implementation of the concerts deposited in the Archivo Histórico Nacional (National Historical Archive). The study is completed with the analysis of the concert programs and various correspondence of Barbieri, preserved in his Legacy of the Biblioteca Nacional (National Library), and the analysis of hemerographic sources.

KEY WORDS: Sacred Concerts, Barbieri, Francisco Salas, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1859

1. *Historia e intrahistoria: tras las pistas de los conciertos sacros*

En marzo y abril de 1859 se interpretan en el teatro de la Zarzuela seis Conciertos Sacros, todos los viernes de Cuaresma, a las 9 de la noche. Estos conciertos son el origen de la Sociedad de

Conciertos de Madrid, que, tras un intento fallido en 1862, se constituye en 1866 y permanece activa hasta 1903, dando lugar en 1904 a la Orquesta Sinfónica de Madrid.

En nuestra Tesis doctoral¹, defendida en 1992, llevamos a cabo una aproximación a la historia de los conciertos sacros de 1859, a partir de los datos disponibles en ese momento, básicamente hemerográficos –cuando todavía no existían las hemerotecas digitales–, junto a tres artículos de Barbieri publicados en la prensa y el relato de Cotarelo en su “Ensayo histórico sobre la zarzuela”². Ello nos permitió trazar las líneas fundamentales del desarrollo de los conciertos, los programas interpretados, la coexistencia en los mismos de repertorios vocales, orquestales y otros, a cargo de solistas, siguiendo el modelo de los Conciertos Musard de París, datos que han sido recogidos por Emilio Casares en su estudio de referencia sobre Barbieri³.

También vimos entonces cómo Barbieri, en artículos de 1867 y 1882, retrotrae a los conciertos sacros de 1859 la creación de la Sociedad de Conciertos, afirmando que en 1859 tuvo lugar el ensayo de la *Sinfonía en Do* de Beethoven⁴ –obra que no se ensayó en estos conciertos– y el estreno de varias “piezas enteras sinfónicas de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber”⁵ –cuando en 1859 no se interpretó ninguna obra sinfónica del genio de Bonn–. En carta de 1882 publicada en la prensa, relata que se interpretó el *Septimino* de Beethoven, lo cual es cierto, pero la versión interpretada corrió a cargo de solistas, sin la orquesta. También afirma que organizó y dirigió “unas masas de noventa y tres voces y noventa y seis instrumentos” –cifras que incluye a los solistas vocales e instrumentales–, menciona los ingresos de 133.565 reales de vellón producido por estos conciertos, y recuerda que

durante el ensayo general del último de estos conciertos, propuse a mis subordinados la formación de una sociedad dedicada al cultivo de la música clásica. Esta idea mía fue acogida con entusiasmo por todos los profesores, pero no pudo realizarse hasta algunos años después, por causas ajenas a nuestra voluntad⁶.

Posteriormente, pudimos localizar la documentación relacionada con la petición de permisos de Francisco Salas, como empresario del Teatro de la Zarzuela, para realizar conciertos durante la Cuaresma de 1859, conservada en el Archivo Histórico Nacional⁷ y los diversos informes que conducen a la autorización de esos conciertos. También pudimos localizar en la Biblioteca Nacional unos apuntes realizados por Barbieri⁸ –ubicados fuera de la colección de los “Papeles Barbieri”–,

¹ Ramón Sobrino: *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 1992. Un breve resumen del panorama histórico se publicó en Ramón Sobrino: “La música orquestal en el siglo XIX”. *La música en España en el siglo XIX*. Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323.

² Emilio Cotarelo y Mori: “Ensayo histórico sobre la zarzuela”, capítulo XVII. *Boletín de la Academia Española*. Madrid, 1935, p. 139. A partir del capítulo XVI, la obra fue publicada en el *Boletín de la Academia*, sin llegar a editarse entonces como libro. Ya en el siglo XXI, ha sido añadida a la reedición de la obra de Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2001.

³ Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 222-224.

⁴ Francisco Asenjo Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia musical*, Madrid, Año II, nº 58, 8-02-1882, p. 3. El texto de Barbieri, está fechado el día 2 de febrero de ese año.

⁵ F. A. Barbieri: “Revista Musical”. *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-07-1867, p. 4.

⁶ F. A. Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia musical*, Madrid, Año II, nº 58, 8-2-02-1882, pp. 3-4.

⁷ Diversiones Públicas. Leg. 11388, nº 96. D. Francisco Salas. Sobre autorización para dar los viernes de Cuaresma Conciertos de música religiosa en el Teatro de la Zarzuela.

⁸ F. A. Barbieri: *Memoria histórica de los Conciertos Sacros que tuvieron lugar por primera vez en Madrid el año 1859*. Manuscrito inédito. Biblioteca Nacional de España, Barbieri MSS 22339.

denominados “Memoria histórica de los conciertos sacros que tuvieron lugar por primera vez en Madrid el año 1859. Apuntes de F. A. Barbieri”, sobre la historia de los Conciertos sacros de ese año, que conserva, además de los programas de los conciertos, correspondencia con algunas de las personas implicadas en los mismos; en la portada escribe Barbieri la advertencia que sirve de título a este estudio: “Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes, tenga presente que están escritos *calamo currente* y sólo para mi uso particular y exclusivo, en el caso de que se me antojara un día escribir la historia de nuestro teatro de la Zarzuela y otro trabajo por el estilo. B.”. Estas dos colecciones documentales, que añadimos al final como apéndice, nos han permitido reelaborar la historia de los Conciertos sacros de 1859, combinando la información hemerográfica con la intrahistoria referida por Barbieri como director de los conciertos, con la del Archivo Histórico, y con los datos de los programas y correspondencia conservados en el documentario del compositor. Hemos completado la información con dos datos procedentes de otras fuentes, como una carta del tenor Oliveres a Barbieri, conservada en el Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional⁹, y una carta del violinista Jesús de Monasterio a su tío Matías¹⁰, en que comenta su participación en los conciertos.

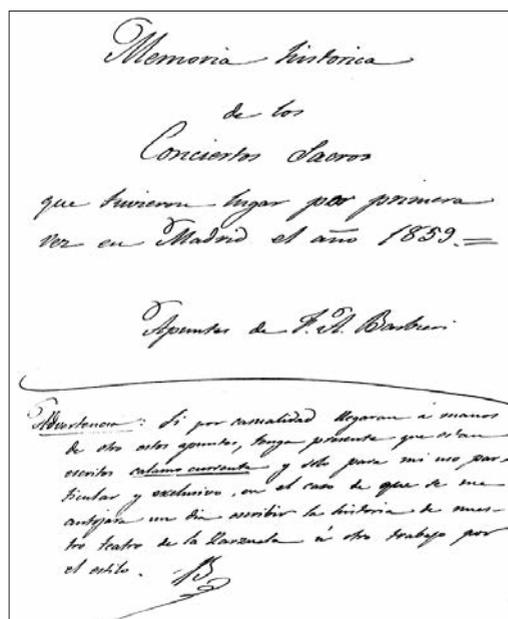


Imagen 1. Portada de la Memoria histórica de Barbieri Mss 22.339.

2. El proceso de organización de los Conciertos Sacros

El interés de la empresa del teatro de la Zarzuela en favor de la recuperación de los conciertos sacros, que ya se habían celebrado en Madrid –y en otros puntos de España– a finales del siglo XVIII, responde, ante todo, a la posibilidad de obtener ingresos durante los viernes de cuaresma, días en que la actividad teatral estaba suprimida entonces.

En el Archivo Histórico Nacional [AHN] se ha conservado un expediente que muestra que el 12 de marzo de 1858, Joaquín Gaztambide, como director del teatro de la Zarzuela, había dirigido una instancia¹¹ al Ministro de la Gobernación para que se le permitiera dar una función en el teatro el

⁹ Barbieri Mss. 14.011/1-13. Recogido en E. Casares: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, doc. 2271, p. 778.

¹⁰ Carta de Jesús de Monasterio a su tío Matías, fechada en Madrid el 21 de abril de 1859. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Recogida en la Tesis doctoral de María Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo, 2003, volumen I, pp. 153-154. Disponible en <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/16505> (última consulta: junio de 2020)

¹¹ Archivo Histórico Nacional [AHN]. Diversiones públicas. Leg. 11.388, nº 89.

19 de marzo, a pesar de ser viernes de cuaresma. Al informar desfavorablemente el Vicario Eclesiástico, la solicitud fue rechazada, dando lugar a una reclamación de Gaztambide, de nuevo rechazada.

La iniciativa para organizar los conciertos de 1859 partió del cantante y empresario Francisco Salas, que, según refiere Barbieri, expuso su idea

una noche en el Saloncillo del Teatro de la Zarzuela, y por todos los presentes fue bien acogida, si bien dudábamos, en primer lugar, que la Autoridad eclesiástica diera permiso para realizarla, y en segundo que los elementos vocales que poseíamos fueran suficientes para salir bien la música de que se trataba¹².

A continuación, se trató quién debía asumir la dirección de los conciertos, y Salas designó a Barbieri, ocupándose Salas de los asuntos diplomáticos y Barbieri de los artísticos. Barbieri sigue refiriendo que Salas empezó por hablar con su amigo Pedro Fernández de la Hoz, director del periódico católico conservador *La Esperanza* y amigo del Vicario eclesiástico Manuel de Obeso, a quien más tarde correspondería informar favorable o desfavorablemente sobre la petición. Salas visitó al Vicario “con buen éxito, enseguida puso en juego a nuestros amigos los diputados Adalardo [López de] Ayala y Francisco Camprodón”, al auxiliar del Ministerio de la Gobernación en el negociado de teatros, Luis Fernández Guerra, y a su compañero Manuel de Valladares. Ellos hablaron del tema con las autoridades políticas de quienes dependería la aprobación de la solicitud, como José Posada Herrera, Ministro de la Gobernación; Leopoldo O'Donnell, Presidente del Consejo de Ministros; y el Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid, “para preparar el terreno”. Barbieri sitúa estos preparativos en febrero de 1859, pero se produjeron en realidad en noviembre de 1858, como indican las fechas del expediente del AHN.

El proceso de solicitud de permisos y concesión de los mismos se puede seguir a través de la lectura del expediente conservado en dicho expediente del AHN¹³, hasta ahora inédito, que muestra los pasos seguidos.

Francisco Salas, como director de la Empresa del Teatro de la Zarzuela de Madrid, dirige una instancia al Ministro de la Gobernación, José Posada Herrera, fechada el 29 de noviembre de 1858, en la que justifica, en primer lugar, que el Real decreto orgánico de teatros declara inhábiles, entre otros días, los viernes de cuaresma, “prohibición que sin duda tiene por objeto no distraer a las gentes de una viva y profunda contemplación de las cosas divinas”; propone a continuación interpretar esos días “el *Stabat Mater* de Rossini, las sinfonías religiosas de Beethoven y los mejores oratorios de los más célebres maestros”, para que “obras que se hallan empapadas de un sentimiento eminentemente religioso, despierten el de los oyentes, elevando su ánimo”. Argumenta, a continuación, que la interpretación de este repertorio es habitual “en otras naciones, católicas como la nuestra”. Por último, solicita “licencia para dar en el teatro de la Zarzuela y en todos los viernes de Cuaresma próximo, representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat*

¹² *Papeles relativos a los Conciertos Sacros. Historia de los Conciertos Sacros ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859.* Barbieri Mss 22.339. Las citas de Barbieri que siguen en el texto pertenecen todas ellas a este documento. Evitaremos la utilización superflua de notas al pie.

¹³ AHN. Diversiones Públicas. Leg. 11.388, nº 96. 6258. Expediente a solicitud de Francisco Salas, empresario del teatro de la Zarzuela de Madrid, para dar conciertos de música religiosa los viernes de cuaresma. 29-11-1858 a 1-2-1859.

Diversiones
publicas. Madrid. 1859.

D. Francisco Salas. sobre autoriza^{ción} para
dar los viernes de Cuaresma Concier^{tos}
de musica religiosa en el
Teatro de la Zarzuela

Imagen 2. Portada del Expediente para dar conciertos de música religiosa los viernes de cuaresma (29-11-1858 a 1-2-1859)¹⁴.

Mater de Rossini, de las *Sinfonías* religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebre maestros”.

La solicitud fue enviada el 2 de diciembre de 1858 al Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid, para que informase “oyendo previamente a la Autoridad eclesiástica de la Diócesis”.

El informe de Manuel de Obeso, Vicario eclesiástico de Madrid y su partido, dirigido al Gobernador de Madrid y fechado el 2 de enero de 1859, indica, entre otras cosas, que “sería de desear el que permaneciese la prohibición de representaciones teatrales en los expresados días, siquiera sean religiosas en su letra y música, para de ese modo recordar al público el tiempo santo de oración y ayuno”. Sin embargo, “atento a que las composiciones que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevarse el alma hacia la piedad, si el gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias, la autoridad eclesiástica no llevará a mal el que se conceda la licencia que se solicita”.

El 18 de enero de 1859, el Marqués de la Vega de Armijo devuelve al Ministro de la Gobernación la instancia de Salas, confirmando su “nihil obstat”¹⁵ al que acompaña el informe del Vicario eclesiástico, y añade que, “debiendo sin embargo ser crecidos los rendimientos de las funciones de que se trata, podría el Empresario ceder alguna parte de las utilidades que le reporte esta concesión en obsequio a los establecimientos de Beneficencia de la Corte”.

¹⁴ Legajo 11.388, nº 96, del AHN.

¹⁵ “Por mi parte no encuentro inconveniente en que se conceda al Director de la Zarzuela la autorización que solicita conformándose con el parecer del Sr. Vicario Eclesiástico”.

Finalmente, el 1 de febrero de 1859, José Posada Herrera, Ministro de la Gobernación, comunicó al Gobernador de Madrid, con copia a Salas, que la Reina “ha tenido a bien disponer se conceda dicha autorización, obligándose dicha empresa a ceder a los Establecimientos de Beneficencia la parte de las utilidades que V. E., de acuerdo con el expresado Director, juzguen prudente”.

Comenta Barbieri que

Salas personalmente entabló la pretensión que fue bien admitida (aunque no sin trabajos) por todas las Autoridades, y finalmente decretada, con la condición de que se había de destinar una cantidad de los productos de los conciertos para los pobres, para lo cual Camprodón sugirió a Vega de Armijo la idea de que fuera el 10% del producto total, lo cual fue aceptado por Salas y *incontinenti* se dio el permiso por las autoridades.

En opinión del compositor de *Jugar con fuego*, “Salas manejó muy bien este asunto”, logrando “no sólo que todo el mundo oficial se pusiera de su parte en él, sino que hasta la prensa toda, y en particular la clerical, escribieran artículos favorables, preparando y formando la buena opinión del público en favor de la idea”. También consiguió “que Palacio se mostrara favorable” mediante su buena relación con Juan Guelbenzu, –maestro del Rey–, con Francisco Frontera de Valldemosa –maestro de la reina Isabel–, y con Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla. Igualmente, Salas escribió a Ventura de la Vega, director del Conservatorio, y contó con la colaboración de Rafael Hernández, secretario del centro, consiguiendo que la institución pusiera a su disposición “varios discípulos de las clases de canto, todos los papeles de música que nos hicieron falta y hasta los atriles del establecimiento”; Barbieri subraya la gran colaboración prestada por Hernández.

Como vemos, la iniciativa en la organización de los conciertos es de Francisco Salas, empresario y propietario –junto a Joaquín Gaztambide– del teatro de la Zarzuela, que encarga a Barbieri la dirección de los conciertos, tal como él mismo indica en su manuscrito sobre los conciertos sacros. Por ello, algunas afirmaciones posteriores de Barbieri respecto a su papel como generador del asociacionismo orquestal en España no son del todo correctas.

3. La preparación artística de los conciertos

Una vez solucionada la gestión legal realizada por Salas, Barbieri centra su relato en la historia “artística” de los conciertos. El modelo escogido es el de los *Conciertos Musard* de París, en los que se alternaba repertorio vocal, instrumental y mixto.

Salas proporcionó a Barbieri la partitura y las *particellas* del *Stabat Mater* (1833) de Rossini, que le había prestado Joaquín Espín y Guillén¹⁶, “así como otros varios oratorios y piezas que le prestaron Guelbenzu y otros amigos”.

Barbieri recuerda que Mariano Vázquez y él mismo pasaban un par de horas diarias “leyendo al piano cuanta música nos venía a las manos, para elegir entre ella la que más al caso pudiera hacer en los conciertos, siempre buscando que las piezas tuvieran unas condiciones de claridad y

¹⁶ Según la nota de los papeles del *Stabat Mater* que Barbieri recoge al final de su anexo, serían: Voces: las 4 partes principales: sopranos 1 (9), sopranos 2 (10), tenores 1 (5), tenores 2 (3) y bajos (8). Orquesta: 1 violín principal, 2 violines 1, 3 violines 2, 1 viola, 2 violonchelos y bajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 1 fagot, 4 trompas, 2 trombas, 1 ofigle [sic], 1 trombón, 1 timbal, Y la gran partitura grabada.

efecto teatral, para que el público las recibiera bien”, evitando la música “que, de puro *sabia*, hiciera dormir” al público. “Con esta idea revolvimos los almacenes de música de Madrid y el Archivo del Conservatorio, encontrando muy poco que nos satisficiera y de lo que pudiéramos esperar un resultado como el que nos proponíamos sacar del *Stabat* de Rossini”.

También fue Salas quien “invitó, para que tocaran conciertos y piezas instrumentales, a diversos artistas, y todos respondieron al llamamiento”, y quien formó la lista de los cantantes del teatro de la Zarzuela que habían de participar en los conciertos, entregándosela a Barbieri para que él repartiera las piezas de canto entre los cantantes y las alumnas del Conservatorio que colaborarían en los conciertos. La contratación de otros coristas procedentes del Teatro Real y la organización general del coro estuvo a cargo de Víctor Valencia. En total, participaron como solistas doce cantantes: siete partes principales procedentes del Teatro de la Zarzuela¹⁷, una artista extranjera –la contralto Elena D’Angri–, y cuatro discípulas del Conservatorio¹⁸. El coro estuvo formado por cinco tiples, cinco contraltos, once tenores y seis bajos del Teatro de la Zarzuela¹⁹; una contralto, siete tenores y seis bajos del coro del Teatro Real²⁰; y diez tiples, ocho contraltos y veintiún niños alumnos del Conservatorio²¹; esto es, un total de ochenta coristas, de los que veintisiete procedían del Teatro de la Zarzuela, catorce del Teatro Real, y treinta y nueve eran alumnos del Conservatorio.

Salas pidió a Barbieri la distribución de la orquesta, y Barbieri propuso madera a dos (ocho músicos de viento madera); cuatro trompas, dos cornetines, tres trombones, un fígle (diez músicos de viento metal); un timbalero, un triángulo (dos instrumentistas de percusión); dos arpas; y cuerda (12-12-10-8-6, es decir, un total de cuarenta y ocho instrumentistas de cuerda), esto es, setenta instrumentistas.

La orquesta se formó con músicos procedentes de diversas formaciones: Teatro de la Zarzuela, que aportó la totalidad de sus cuarenta y dos músicos –el 60% de los miembros de la orquesta–; Teatro Real, que aportó dieciocho músicos; Teatro del Circo, que aportó ocho músicos; Teatro Francés de Madrid y Teatro de Novedades, con un músico cada una. A ellos se sumaron cinco arpistas, discípulos del Conservatorio. También participaron los solistas, pianista y organista acompañan-

¹⁷ TIPLES: Luisa Santamaría y Josefa Murillo; CONTRALTOS: Josefa Mora; TENORES: Juan Salces y Antonio Oliveres; BAJOS: Francisco Calvet y Manuel Royo.

¹⁸ TIPLES: Juana López y Matilde Ortoneda; CONTRALTOS: Luisa Lesen y Nieves Condado.

¹⁹ Cantantes del coro del Teatro de la Zarzuela. TIPLES: Rafaela García, Luisa García, Concepción Pérez, Elvira Sotillo, Emilia Nogales; CONTRALTOS: Juana López de Monasterio, Pilar Lázaro, Modesta García Herrero, Virginia Paulus, Emilia Romero; TENORES: José Pocarull, José Chapuy, José María Rochel, Mariano Romero, Juan Bertolasi, Isidro Estañol, José Noguera, José María Diéguez, Sinforsó López, Eugenio de la Fuente, Vicente Faya; BAJOS: José García, Francisco Soler, Pascual Muñoz, Teodoro Soler, Pedro Bornachea, Manuel de la Orden.

²⁰ Cantantes del coro del Teatro Real. CONTRALTO: Teresa Fernández; TENORES: Joaquín Llopis, José Flores, Martín Ruiz, Miguel Campos, Antonio Huguet, Francisco Rodríguez, Pedro Pérez, Laureano Navarro; BAJOS: Manuel Moya, Anacleto Díaz, Víctor Dorrosoro, Cayetano Ylarraza, Tomás Celimandi.

²¹ Cantantes del coro alumnos del Conservatorio. TIPLES: Enriqueta Toda, Matilde Esteban, Manuela Checa, Cipriana Esteban, Julia Brieva, Estela Ibarra, Rafaela Sevilla, Emilia Sanz, Emilia Sebastián, Mariana Aguado; CONTRALTOS: Emilia Caballero, Enriqueta García García, Emilia Bernardo, Matilde Bernardo, María Collada, Joaquina Collada, Vicenta Artigas, Trinidad Castro. NIÑOS: Carlos Caballero, José Torá, Francisco Ferranz, Pedro Urrutia, Juan Aguado, Antonio Gutiérrez, Fernando Lopetegui, Carlos Santo, Gabriel Arias, Alfredo García, Ramón Alfonso, Federico de Diego, Joaquín Cano, Juan Álvarez, Federico Casademunt, José Romero, Gregorio Otero, Ángel Rodríguez, Eduardo Irriera, Baldomero Martínez, José Martí.

tes. Para intervenir en las obras que precisaban banda, se contrató a Antonio Ferrer, músico mayor de la Banda militar del Regimiento de Galicia nº 19, y a diez miembros de la misma²².

Es razonable suponer que en la elección de los instrumentistas de la orquesta habrá influido la disponibilidad de los músicos y sus condiciones como intérpretes. El núcleo de la orquesta –el 60% de los intérpretes– se forma con la totalidad de los cuarenta y dos músicos del teatro de la Zarzuela –madera a dos, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, timbales, triángulo, arpa, siete violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, tres violonchelos y cuatro contrabajos–²³. Según refiere Barbieri, “respecto a los individuos del Teatro de la Zarzuela, lo arregló Salas para la orquesta por consejo de Perico Sarmiento”, el prestigioso flautista miembro de la orquesta.

Para completar la plantilla, era necesario contratar veintiocho instrumentistas más: veinticuatro de cuerda, dos trompas, un oficleide y un arpa. Barbieri encargó la contratación “a Pepe Arche, quien habló con cada uno de los que habían de venir de fuera y los contrató, dando a cada uno según su categoría cuatro, cinco o seis duros por cada concierto, incluyendo todos los ensayos necesarios a cada representación sin cobrar por ello nada”.

De los dieciocho músicos procedentes del Teatro Real, dieciséis eran intérpretes de cuerda, a los que se suma una arpista y un trompa. Otro trompa, un oficleide y seis instrumentistas de arco procedían de la orquesta del Teatro del Circo; a ellos se une un viola del Teatro de Novedades y el violinista jefe de la orquesta del Teatro Francés.

Hemos reconstruido la plantilla de la orquesta, a partir de los datos de Barbieri, indicando el teatro o institución de origen de los instrumentistas. En la Tabla 1 hemos señalado, además, a los treinta y dos intérpretes que formaron parte de la orquesta en estos conciertos y serán miembros de la efímera Sociedad de Conciertos Españoles dirigida en 1862 por Gaztambide, y a los treinta y seis que actuaron en la primera temporada de la Sociedad de Conciertos de Madrid que crea en 1866 Barbieri. También se comprueba que veintisiete músicos participaron en las tres series de conciertos de 1859, 1862 y 1866.

Respecto a los copistas de música, Barbieri preguntó a Salas “de qué copiantes había de disponer”, y éste le recomendó no contar con Bornás, ocupado en copiar zarzuelas, sino con Castellá, a quien Barbieri nombró copiante en jefe, dándole una nota con la instrucción de lo que se había de copiar; también participaron los copiantes Bernardo y Francisquet. En sus apuntes, Barbieri elogia la labor de Castellá, “la persona que en su punto ha copiado mejor y me ha servido con mayor puntualidad, y con un esmero y una corrección en las copias dignos de todo elogio”.

Asimismo, el compositor recoge las mil dificultades surgidas durante los ensayos: “ha habido que combinarlos de modo que los coristas hombres de la Zarzuela ensayaran a una hora, las mujeres a otra (sin perjuicio de ensayar zarzuelas al mismo tiempo), las chicas del coro del Conservatorio a otra hora, y los del Teatro Real a otra”. A esto hay que añadir las dificultades horarias para los ensayos con las partes principales y con la orquesta, “nacida de las dobles funciones de zarzuela, de las asistencias al Teatro Real y hasta de las funciones de la Capilla Real y otras iglesias, a [las] que los músicos no renuncian, aunque los maten”. Además, según sabemos gracias al tenor

²² Trombinos: José Solís y Jaime Berga; Cornetines: Rafael Polo y Daniel Pena; Trombas: José Herrera y Melchor Zapata; Trombones: Miguel Andrés y José Franquet; Bombardino: Antonio March; Bastuba: Manuel Marín.

²³ Ramón Sobrino: “Orquesta en la zarzuela”. *Diccionario de la Zarzuela Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, Madrid, ICCMU, 2000, pp. 435-439.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

INSTRUMENTO E INTÉRPRETES	TEATRO O INSTITUCIÓN	1862	1866
Flautas			
	Pedro Sarmiento	T. Zarzuela	X X
	Luis López	T. Zarzuela	X
Oboes			
	Daniel Ortiz	T. Zarzuela	X X
	Ramón Bernardo	T. Zarzuela	
Clarinetes			
	Teodoro Rodríguez	T. Zarzuela	X X
	Francisco Borja	T. Zarzuela	
Fagotes			
	Luis Villeti	T. Zarzuela	X X
	Agustín Blasco	T. Zarzuela	
Trompas			
	Roque Rodríguez	T. Zarzuela	X
	Genaro Pérez	T. Zarzuela	X
	Joaquín Martínez	T. Real	X
	Miguel Rejoy	T. Circo	X X
Cornetines			
	Agustín Melliez	T. Zarzuela	X X
	Dionisio Fernández	T. Zarzuela	X
Trombones			
	Simón Serrano	T. Zarzuela	X X
	Antonio Moro	T. Zarzuela	
	Saturnino Mula	T. Zarzuela	
Oficleide			
	Román Alvarez	T. Circo	
Timbales			
	Angel Carrillo	T. Zarzuela	
Triángulo			
	José Dupón	T. Zarzuela	
Arpas			
	Maria Landi	T. Zarzuela	
	Teresa Roaldés	T. Real	
	Margarita García	Alumno Conservatorio	
	Isabel Espejo	Alumno Conservatorio	
	Teresa Lama	Alumno Conservatorio	
	Josefa Fuentes	Alumno Conservatorio	
	José Obejero	Alumno Conservatorio	
Violines			
	José Vicente Arche	T. Zarzuela	X X
	José Jiménez	T. Zarzuela	X X
	Miguel Carreras	T. Zarzuela	X X
	Domingo de Peón	T. Zarzuela	
	Andrés Alcaraz	T. Zarzuela	
	Emilio Majesté	T. Zarzuela	X X
	Enrique Broca	T. Zarzuela	X X
	Manuel Ripoll	T. Zarzuela	X X
	José Castilla	T. Zarzuela	
	Clemente Novoa	T. Zarzuela	
	José Castellanos	T. Zarzuela	
	Blas García	T. Zarzuela	

	Eduardo Campo	T. Zarzuela		X
	Ricardo Ficher	T. Real	X	X
	Pedro Carril	T. Real	X	X
	José Conde	T. Real		
	Cayetano Botia	T. Real		
	Juan Pintado	T. Real		X
	José Castillo	T. Real		X
	Juan Marimón	T. Circo		
	Gregorio Morales	T. Circo		
	Mariano Arche	T. Circo		
	José Marín	T. Circo		
	Francisco Amato	T. Francés	X	X
Violas				
	Andrés Cruz	T. Zarzuela		
	Vicente Manjarrés	T. Zarzuela		X
	Carlos Beltrán	T. Zarzuela		X
	Antonio Díaz	T. Zarzuela		
	Tomás Lestán Plo	T. Real	X	X
	José Cruz	T. Real	X	X
	Miguel Coronado	T. Real		
	Francisco Lucena	T. Real		
	Vicente Juárez	T. Circo		X
	Matías de Jorge Rubio	T. Novedades		X
Violonchelos				
	Joaquín Casella	T. Zarzuela	X	
	Luis Muñoz	T. Zarzuela	X	X
	Mateo Espinosa	T. Zarzuela		
	Juan Fazzini	T. Real	X	X
	Antonio Yáñez	T. Real	X	X
	Ramón Goicoechea	T. Real		
	José García Gómez	T. Real	X	X
	Camilo Fabiani	T. Circo		
Contrabajos				
	José García	T. Zarzuela		
	Pablo Ruiz	T. Zarzuela	X	X
	Mariano Sessé	T. Zarzuela	X	X
	Anastasio Torres	T. Zarzuela		
	Manuel Muñoz	T. Real	X	X
	Manuel Francisco Álvarez	T. Real	X	X

Tabla 1. *Músicos que conformaron la orquesta de los Conciertos sacros. Todas las tablas son de elaboración propia*

Oliveres, Barbieri tuvo que llamar la atención a los cantantes e instrumentistas por haber abandonado los ensayos²⁴, dificultando la posibilidad de organizar ensayos de conjunto que, en ocasiones, quedaron reducidos a uno solo con todas las partes.

Otro asunto que preocupaba a Barbieri era la disposición de los intérpretes en el escenario del teatro de la Zarzuela, que él estimaba que debía ser similar a la utilizada en el Conservatorio de París (véase imagen 3).

²⁴ Barbieri Mss. 14.011/1-13. Recogido en E. Casares: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, doc. 2271, p. 778.



Imagen 3. *Un concert de la Société des Concerts du Conservatoire en 1861, (gravure de Bourcier)*

Barbieri se puso en contacto con Luis Muriel, pintor maquinista del teatro de la Zarzuela, y le mandó “hacer un modelito arreglado a escala, y partiendo de la base de (según quería Salas) aprovechar lo que se pudiera de la tribuna de la orquesta de los bailes de Máscaras, y no gastar en esto ni un maravedí, sino utilizar todas las armillas y tableros propios del teatro y aun algunos del tablado de las máscaras”. Ello dio lugar a “graves cuestiones”, que hicieron que Barbieri, disgustado y descorazonado, amenazara a Salas con dimitir, aunque finalmente continuó con los ensayos y las pruebas de la tribuna de orquesta, “no sin rabiarse mucho con los carpinteros y demás dependientes del escenario”, que no hacían las cosas a su gusto.

“Después de mil probaturas y de oír la opinión de Eslava y de otras muchas personas”, Barbieri establece en el ensayo la disposición para los conciertos sacros: “La decoración era cerrada, gótica, de un color claro y con algunas figuras pintadas al gusto bizantino; esta decoración arrancaba desde el marco de la embocadura y tenía un techo plano con una lámpara colgada en el centro, de seis bombas de cristal raspado con luz de gas, y luego otras ocho bombas más repartidas por el frente y costados de la decoración”. Las luces del suelo de embocadura estaban apagadas, “por llegar hasta aquel sitio los bancos de los cantantes, y el piano de cola que estaba en el sitio de la concha del apuntador que había desaparecido, cerrando su hueco con una trampa al nivel del tablado”. Barbieri incluye en su manuscrito dos esquemas de la planta (véase imagen 4) y la sección vertical de la tribuna (véase imagen 5), e indica que “fue necesario adoptar finalmente esta colocación por atender a la necesidad de poner el piano en primer término a causa de los solos de instrumentos que se ejecutaban acompañados por él”. No obstante, varias críticas indican que la colocación del piano y el armonio en la parte delantera central del escenario no fue una opción adecuada.

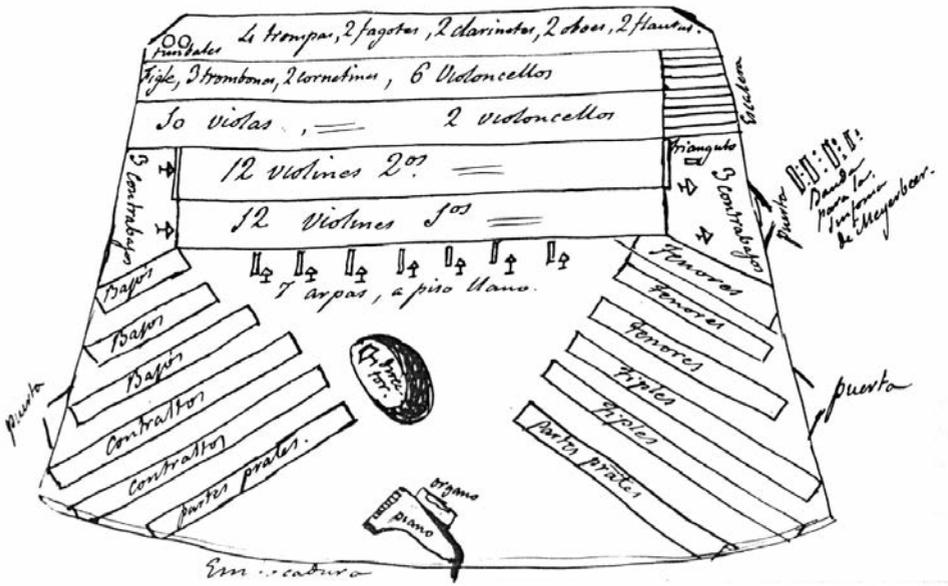


Imagen 4. Planta de la decoración y colocación de los artistas

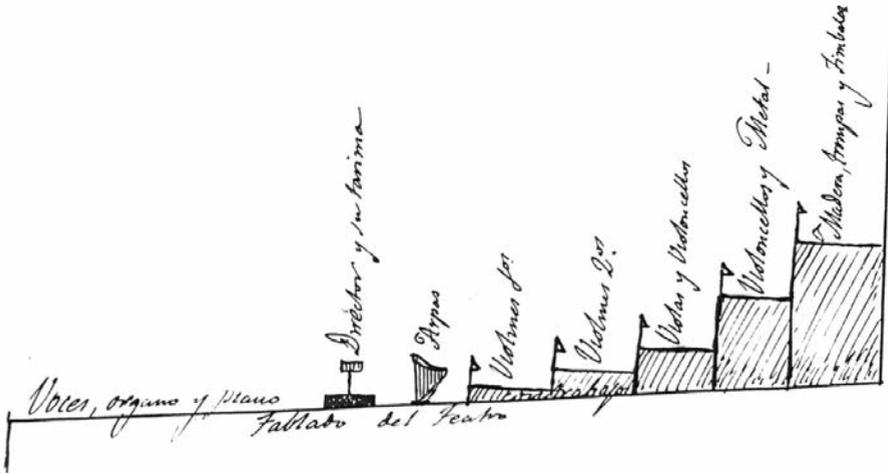


Imagen 5. Sección vertical de la tribuna de orquesta

Barbieri relata que escribió a Eslava para interesarle en los conciertos, indicándole las obras del primer concierto. Éste le respondió con una carta sin fecha [Documento nº 1] en la que, tras felicitarle por la realización de los conciertos sacros, reconoce adecuado el programa del primer concierto “porque conviene seguramente al principio no dar al público cosas difíciles de digerir, o si se le da algo de ellas, que sea en dosis pequeñas”. En opinión de Eslava, los autores más indicados para ser interpretados al principio son Rossini, Mercadante y Cherubini, y, aunque el género de voces *a cappella* es el más importante en materia religiosa, “no debería cantarse más que una pieza corta de esta clase en alguno de los conciertos, y meditar acerca del efecto que hace en el público”; y dice a Barbieri que ha enviado a Salas algunos motetes suyos *a cappella* [Documento nº 2] de los cuales los dos primeros son “los que tal vez podrían gustar ejecutados con gran número de voces. El nº 3 es el de más efecto para el público”.

Eslava hace también algunas consideraciones respecto a la cantata sinfónico-coral *La caritá* (1844) de Rossini, partitura que él mismo había adaptado para su interpretación en el Conservatorio, y se ofrece para adaptarla para orquesta, labor que enseguida le solicita Barbieri. El navarro recuerda al maestro que en el Conservatorio le han dicho que la partitura del cuarteto de cuerda que sirvió para la versión previa de *La caritá* hecha por Eslava la tiene Barbieri, por lo que ruega que se la facilite; ha hecho una breve introducción para orquesta, con lo que sólo falta completar los *tutti* de orquesta, lo que hará en breve el copista, en cuanto disponga del cuarteto.

La primera información que hemos localizado en la prensa sobre la organización de los conciertos se publica en *El Clamor Público*, periódico de ideología progresista, el 17 de febrero de 1859; en ella se comenta que Salas “tiene el pensamiento de dar en el teatro de la Zarzuela grandes conciertos las noches de los viernes en la próxima Cuaresma, en los cuales se ejecutarán grandes piezas concertantes de música. Los cantantes y los coros de uno y otro sexo vestirán de rigurosa ceremonia”²⁵.

El 25 de febrero de 1859, el *Diario oficial de avisos de Madrid* publica el anuncio de los conciertos sacros²⁶. El texto es el mismo del anuncio que había escrito Barbieri²⁷ por encargo de Salas [Documento 4]. Después de indicar la necesidad de una sociedad artística “que dé a conocer al público madrileño las magníficas creaciones de Haydn, Mozart, Beethoven y otros compositores eminentes”, como ocurre en otros países, y de reivindicar la práctica de conciertos de música sacra “en conciertos especiales ejecutados por grandes masas”, describe la organización de los conciertos en el teatro de la Zarzuela, “con superior permiso”, las noches de los viernes de Cuaresma, “en los que se ejecutarán no solamente las más célebres composiciones de música religiosa de canto, sino también algunas de las más notables en el género clásico instrumental”. Cita la participación como solistas, de los instrumentistas Antonio Romero, Camilo Melliez, Jesús de Monasterio, Daniel Ortiz, Roque Rodríguez, Joaquín Casella, Pedro Sarmiento, Manuel Muñoz, los pianistas y directores de coro Mariano Vázquez y José Inzenga, y el tenor Antonio Oliveres, así como la colaboración de alumnos del Conservatorio, y fija en más de 140 profesores el número de participantes.

²⁵ J. de Granda: “Crónica de teatros. Conciertos”. *El Clamor público*, 17-02-1859, p. 4.

²⁶ “Nota. Conciertos Sacros”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-02-1859, p. 4. El mismo anuncio es repetido en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-02-1859, p. 4; en *El Clamor Público*, 25-02-1859, sin incluir los precios de las localidades, y en *El Clamor Público*, 26-02-1859, p. 4, donde se incluye el anuncio completo, con los precios de las localidades.

²⁷ Impreso con el pie de página: Madrid, 1859. Imp. Española de Nieto y cía., Torija, 14.

Entre las obras a interpretar, menciona el *Stabat Mater* de Rossini, e incluye los precios de las localidades, destinando a los establecimientos de beneficencia el 10% de los beneficios.

Los precios son los siguientes:

PRECIO DE LAS LOCALIDADES, EN REALES DE VELLÓN	EN CONTADURÍA	EN EL DESPACHO
Palcos plateas, entresuelos y principales sin entrada	160	140
Palco proscenio segundo sin entrada	100	80
Palcos segundos sin entrada	80	70
Butacas, con entrada	30	24
Delanteras de galería de platea con entrada	14	10
Delanteras de anfiteatro entresuelos con entrada	16	12
Asientos de id. id. con entrada	9	7
Delanteras de anfiteatro principal con entrada	14	10
Asientos de id. id. con entrada	8	6
Delanteras de anfiteatro segundo y galería alta, con entrada	8	6
Asientos de id. id. con entrada	5	4
Entradas para palcos y abono	----	4

Tabla 2. Precios de las localidades para los conciertos sacros.

Se abre también un abono para los seis conciertos, reservando hasta el 1 de marzo las localidades a los abonados del teatro que deseen adquirir para los conciertos las mismas localidades que ocupan habitualmente en las funciones de zarzuela.

PRECIO A LOS SEIS CONCIERTOS SACROS	R. VELLÓN
Palcos plateas, entresuelos y principales, sin entradas	600
Cada tercer turno ídem.	200
Palcos proscenio segundo, sin entradas	360
Cada tercer turno	120
Paseos segundos sin entradas	300
Cada tercer turno	100
Butacas, sin entradas	96

Tabla 3. Precios de los abonos a los seis conciertos.

El *Diario oficial de avisos*²⁸ anuncia también que el primero de los conciertos tendrá lugar el 11 de marzo, ofreciendo, entre otras obras, el *Stabat Mater* de Rossini, oratorios de Haydn, Mozart, y diferentes piezas de óperas sagradas [sic]. La orquesta constará de sesenta profesores, contratados exclusivamente para el objeto, y se colocará sobre el escenario.

Nuevas informaciones breves sobre la realización de los conciertos son publicadas en otros periódicos madrileños a finales de febrero²⁹, a veces con alguna crítica al privilegio logrado por la empresa de la Zarzuela:

²⁸ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-02-1859, p. 4.

²⁹ *La Época*, 25-02-1859, 4.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

mucho nos gustará que gane dinero el empresario de la Zarzuela, pero más nos halaga la idea de que sea en viernes, puesto que de este modo los demás teatros podrán también dar funciones. A no ser que el permiso para trabajar los viernes sea un privilegio musical, lo que no podemos creer³⁰.

Barbieri no recoge la fecha en que comenzaron los ensayos, ni los días en que éstos tuvieron lugar; estimamos que debieron comenzar a finales de febrero, en torno a las fechas de los anuncios de los conciertos publicados en la prensa. *La Época* informa del ensayo de los primeros coros del *Stabat Mater*, que tuvo lugar el 3 de marzo, en el que participaron las Sras. Santamaría y Mora, y la Srta. Murillo, así como otros cantantes³¹. “La orquesta ocupaba todo el escenario, y, sin embargo, faltaban setenta y cuatro voces. Pero ¡cuánta magnificencial, ¡cuánto esplendor artístico! No es posible describir el efecto que producen en el alma esas armonías celestiales³². Se decidió, también a propuesta de Barbieri, que los intérpretes vistieran de negro, solamente los guantes podían ser blancos. Las mujeres –salvo algunas coristas pobres que no tenían vestido escotado– llevaron trajes de seda negros escotados, con algún adorno sencillo en las cabezas; Josefa Mora llevó traje de terciopelo, y los hombres vistieron de frac.

La prensa se hace eco del cierre de los abonos a los seis conciertos y el inicio de la venta de los billetes sueltos³³, y del inminente inicio de los conciertos³⁴, anunciando el concierto³⁵, único espectáculo permitido en viernes de Cuaresma, y, en ocasiones, un comentario sobre las obras que iban a ser interpretadas³⁶, tomado del propio programa del concierto. En efecto, tras determinar el programa del primer concierto, Barbieri hace un librito-programa [Documento 5] con noticias biográficas de los compositores y los textos de las obras al castellano –cuya traducción es obra del Censor de Teatros, Antonio Ferrer del Río–, que publica en la imprenta de su amigo Nicolás Nieto³⁷.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.

Tiempo hace que la opinión general de los aficionados al arte entendido de la música, está reclamando la organización de una Sociedad artística, que dé a conocer al público madrileño las magníficas creaciones de

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN,

y otros compositores eminentes que han llevado el mundo con su nombre. Tiempo hace también que en los países extranjeros se dedica a las misas religiosas un culto particular, en conciertos especiales, ejecutados por grandes masas compuestas de los más eminentes cantores e instrumentistas; al paso que en Madrid no se ha podido aun poner en práctica esta costumbre, y no solo por falta de una Sociedad como la indicada arriba, sino también por no haber hallado quien acomoda la empresa de reunir los músicos y cantores eminentes artísticos que poseemos para la consecución de tan laudable fin, el cual debe considerarse ya como de primera necesidad artística; en un país tan esencialmente musical como el nuestro, y como cuestión de decoro nacional, si se toma en cuenta que somos los únicos en Europa que en el día no conocemos mas allá de los más sabidos obras del ingenio musical.

Considerando todo esto, la dirección del Teatro de la Zarzuela, con superior permiso, ha organizado unos **CONCIERTOS SACROS** vocales e instrumentales, para que tengan lugar los viernes de la próxima cuaresma, y en los días que se ojeran, no solamente las más célebres composiciones de música religiosa de canto, sino también algunas de los más notables en el género clásico instrumental, habiéndose pensado gustos a tomar parte en estas sesiones por la actividad del pensamiento, los Sras. *D. Juana Barrios*, *doña Carmelo Mellor*, *D. Juan Manterola*, *D. Daniel Ortiz*, *D. Reyes Rodríguez*, *D. Joaquín Casado*, *D. Pedro Saracento*, *D. Manuel Muñoz*, *D. Mariano López*, *D. José Inocencio* y *D. Antonio Álvarez*.

Esta Cuarenta, para el mayor brillo de los cuales el Real Conservatorio de música y declamación facilitó los importantes elementos que posee, tendrá efecto sobre el escenario del espacioso teatro de la Zarzuela, severamente decorado, en el que se presentarán mas de

OCTO CUARENTA PROFESORES,

D. FRANCISCO ASEÑO BARBIERI,

diversas composiciones, entre ellas el célebre *Motete Ave Verum* de Mozart, el ária religiosa de Stradella, el *Sygnio* instrumental de Beethoven, el *Ave Maria* de Rossini, la *Canch*, y el *Stabat Mater* de Rossini, y otras varias cuya presencia y posesiones se anunciarán oportunamente, y que ya se están ensayando con el fin de ejecutarlas con la mayor perfección posible.

Por todo lo indicado se vendrá en conocimiento de los grandes aficionados y extraordinarios que por estas ocasiones ocasionan dificultades y gastos que han obligado a la Dirección de este Teatro, la cual también alienta a los establecimientos de beneficencia el día por ciento de lo que aquellos producen, a ofrecer un tomo el precio de las localidades, en esta forma:

Precio de las localidades.

Cm.º	Dsp.	Cm.º	Dsp.
Palcos platos entranados y principales sin entrada.....	100 150	Asientos de id. id. con entrada.....	9 7
Palco proscenio segundo sin entrada.....	100 50	Dilatadas de asientos principales.....	14 10
Palcos segundos sin entrada.....	50 20	Asientos de id. id. con entrada.....	5 5
Balcas con entrada.....	30 21	Dilatadas de asientos segundo y galería alta con entrada.....	5 4
Dilatadas de galería principal, con entrada.....	14 10	Asientos de id. id. con entrada.....	5 4
Asientos de id. id. con entrada.....	5 6	Entrada para palcos y abono.....	4
Dilatadas de asientos entranados.....	10 12		
Id. con entrada.....	10 12		

Para descuido al mismo tiempo proporcionar ventajita a sus constantes favorecedores, ha resuelto abrir un abono a los seis conciertos que deberán darse en los viernes de la inmediata cuaresma, de la manera siguiente:

Precio del abono a los seis conciertos sacros.

Palcos platos, entranados y principales sin entrada.....	600 rs.	Palcos segundos sin entrada.....	500 rs.
Palco proscenio.....	300	Cala tercer turno.....	50
Cala tercer turno.....	200	Balcas sin entrada.....	90
Palco proscenio segundo sin ent.....	200		
Cala tercer turno.....	200		

Las localidades de los señores abonados actuales, están reservadas hasta el día 1.º del próximo marzo, por si gustan abonarse a las mismas para estos conciertos; pasado dicho día se dispondrá de las que quedaren libres, en favor de las personas que lo soliciten.

Imagen 6. Anuncio de los conciertos sacros, febrero de 1859.

³⁰ “Gacetillas”. *La Discusión*, 26-02-1859, p. 4.

³¹ En ese momento, el Teatro Real atraviesa una crisis, y *El mundo pintoresco* reclama que se aproveche la estancia en Madrid de la cantante Elena Kenneth, contratada en esa temporada 1858/59 por el Teatro Real, para que participe como solista en los conciertos sacros. Vid. “Teatros españoles”. *El Mundo pintoresco*, nº 10, 6-03-1859, p. 80.

³² *La Época*, 4-03-1859.

³³ *Boletín de loterías y de toros*, nº 419, 8-03-1859, p. 4.

³⁴ *La Época*, 10-03-1859, p. 4.

³⁵ *La Época*, 11-03-1859, p. 4; *La Discusión*, 11-III-1859.

³⁶ “Crónica de teatros”. *El Clamor Público*, 11-03-1859, p. 4; *La Época*, 11-03-1859, p. 3.

³⁷ Debíó de repetirse la edición por no haber resultado la primera conforme a lo esperado por Barbieri.

4. El primer concierto sacro: 11 de marzo de 1859, a las 20 h.

El primer concierto tiene lugar el viernes 11 de marzo a las ocho de la noche. Eran las 7 de la noche –dice Barbieri– “y estaba yo todavía en el escenario del teatro arreglando atriles y luces, haciendo subir mucho más la lámpara en el centro del escenario, porque la habían colocado de modo que los profesores de la última fila no me veían”. Al llegar la hora, “empezó a llenarse el teatro de la sociedad más escogida de Madrid y de una colección de muchachas bonitas”. Entre el público, “casi todos los artistas y aficionados de la Capital, muchos clérigos (aunque vestidos de levita), entre ellos Eslava, que estaba en las butacas. En el palco real, el Príncipe de Baviera con su mujer la infanta Amalia, y muchos individuos de Palacio”. A la entrada del teatro se vendía el librillo-programa, a un real, precio excesivo que explica, para Barbieri, que se vendieran pocos ejemplares.

A propuesta de Barbieri, Salas invitó al Vicario para que asistiera al concierto, con objeto de que pudiera contestar “a cualquier tontería que pudiera sobrevenir de parte del Gobierno o de los meticulosos”; el Vicario asistió acompañado por otros dos sacerdotes, que fueron ubicados en el palco 2º de Proscenio, y salieron muy complacidos.

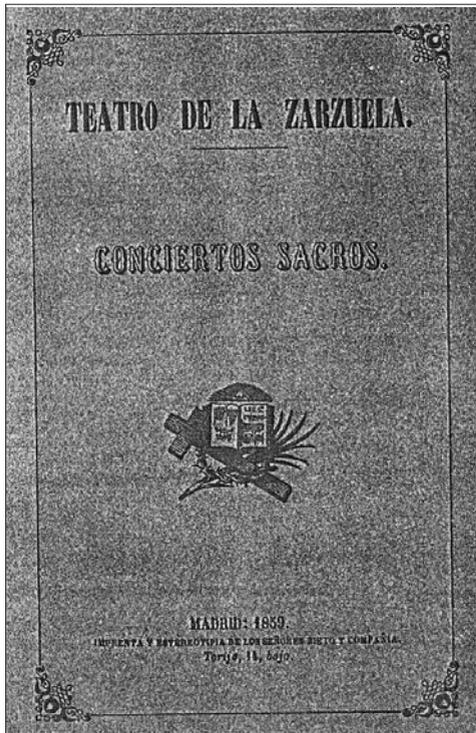
El programa constaba de tres partes, según era habitual en la época, con dos descansos, el primero de media hora y el segundo de un cuarto de hora.

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta (66 profesores)
<i>Ave verum</i>	Mozart	Coro de setenta voces, acompañado por cuerda y “órgano expresivo” [esto es, armonio]. Arr. de Eslava
<i>Solo de piano</i>	Gottschalk	El niño Theobaldo Power
Aria religiosa [“Pietà, Signore”]	Stradella	El tenor Oliveres, con acompañamiento de violines, violonchelos y “órgano expresivo”
Dos últimos movimientos de la “Sonata, op. 17” [sic] <i>Andante con variaciones</i> <i>Allegro final</i>	Beethoven	violín, viola, violonchelo y piano, por Monasterio, Arche, Casella y Arriola
<i>Plegaria del Moisés</i>	Rossini	Srta. Condado, los Sres. Salces, Royo, coro mixto, con acompañamiento de siete arpas y grande orquesta
SEGUNDA PARTE		
Primer tiempo [<i>Molto Allegro</i>] de la <i>Sinfonía en Sol menor</i> [nº 40, K. 550]	Mozart	Orquesta
<i>Stabat Mater</i> 1. “Stabat Mater dolorosa”, Coro y solista 2. “Cujus animam gementem”, aria de tenor 3. “Qui est homo”, dúo de tiple y contralto	Rossini	Los solistas fueron las Sras. Santamaría y Mora, las Srtas. Murillo, López, Ortoneda, Condado y Lesen, y los Sres. Salces, Oliveres, Calvet y Royo
TERCERA PARTE		
<i>Stabat Mater</i> (continuación) 4. “Pro peccatis suae gentis”, aria de bajo 5. “Eia, Mater, fons amoris”, recitativo de bajo y coro 6. “Sancta Mater, istud agas”, cuarteto solista 7. “Fac, ut portem Christi”, cavatina de contralto 8. “Inflammatum et accensum”, aria de soprano y coro 9. “Quando corpus morietur”, cuarteto solista 10. “Amen, in sempiterna saecula”, Final coral fugado	Rossini	Los solistas fueron las Sras. Santamaría y Mora, las Srtas. Murillo, López, Ortoneda, Condado y Lesen, y los Sres. Salces, Oliveres, Calvet y Royo

Tabla 4. Programa del primer concierto sacro del 11 de marzo de 1859

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Según relata Barbieri, colocados los artistas en su puesto, después de haber afinado la orquesta en el salón interior, salió a la escena sin guantes, subió a la tarima, saludó al público, esperó a que estuvieran todos los asistentes sentados, y con una batuta de ébano sencilla que le había costado diez reales, “y con algún temblor en mis piernas dimos principio a la obertura de *Oberon*, que se tocó perfectamente y que fue extraordinariamente aplaudida”. El *Ave verum* de Mozart, con acompañamiento de cuerda facilitado por Eslava, “pasó agradablemente y con unas palmadas de *cumplimiento*”, opinando Barbieri que el público no lo había comprendido. La actuación del niño Power fue defectuosa, tocó “tan perrunamente que apestó a todos, y hasta el punto que empezaron a oírse toses y chicheos, yo hubiera estrellado al dichoso niño que vino a introducirse en el programa por recomendaciones y compromisos con que obligaron a Salas y sin haberlo yo oído previamente”. Oliveres cantó el *Aria* de Stradella con acierto, aplaudiendo el público “un poquito”. La *Sonata* –en realidad cuarteto– de Beethoven, “aunque agradó y fue aplaudida, se hizo un poco pesada al público, a pesar de haberse ejecutado sólo el *Andante variado* y el *Final*”, sin repeticiones. La *Plegaria* del *Moisés*, pieza bien conocida del público, se ejecutó de manera “vulgar y nada notable”, sin producir “ni frío ni calor”. Como se evidencia, el director no obtuvo un resultado nada satisfactorio en la primera parte del concierto.



TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTO SACRO

que ha de tener efecto el viernes 11 de marzo de 1859,
á las 9 de la noche, en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE.

1.º **Obertura del Oberon**, música de Wehn, ejecutada por la orquesta compuesta de *sesenta y seis* profesores.

(*Carlota Maria, baron de Wzack*, célebre compositor alemán, nació en Eutin (aldea del ducado de Holstein) el 18 de diciembre de 1786, y murió el 2 de junio de 1826. La obertura que se ejecuta, pertenece á la última obra de este notable autor, la cual se estrenó en Londres dos meses antes de su muerte.)

2.º **Motete**, al Santísimo Sacramento. *Ave, VERUM CORPUS*, del célebre *Mozart*, ejecutado por *setenta* voces con acompañamiento de órgano expresivo.

(*Juan Wolfgang, Amadeo Mozart*, nació en Salzburgo, ciudad de Austria, en 27 de enero de 1756, y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791: en los breves años de su vida, compuso mas de quinientas obras musicales de todos géneros, dejando impreso en todas ellas el sello de la mas esquisita inspiración y del mas profundo talento. Este motete es uno de los modelos del estilo religioso; consta solo de 46 compases, pero es una inspiración verdaderamente angelical que tuvo *Mozart* en los últimos meses de su vida.)

Imágenes 7 y 8. Portada y página inicial del programa del primer concierto sacro, 11-03-1859.

El primer tiempo de la Sinfonía en Sol menor de Mozart, que abría la segunda parte, fue “bien ejecutado, aunque no perfecto, y recibió muestras de aprobación”. El número 1 del *Stabat Mater* de Rossini “se ejecutó perfectamente, fue extraordinariamente aplaudido y produjo gran impresión en todos; en el público porque sin duda no se esperaba una cosa tan buena y de tanto efecto, y en nosotros porque sirvió para entusiasarnos y ejecutar el resto del concierto con un gusto y una delicadeza grandes”. El nº 2, solo de tenor fue cantado por Salces “de cualquier manera, por no decir muy mal, y el público hizo de él poco caso”. El dúo de tiple y contralto, cantado por Murillo y Mora, “produjo un gran efecto, hasta el punto de ser interrumpido a la mitad”, pidiendo el público su repetición, “que se hizo entre aplausos estrepitosos”. En la tercera parte, Royo fue aplaudido en el nº 4; el coro a voces solas “entusiasmó y lo hicieron repetir; se cantó divinamente”; el cuarteto pasó “como el aire por el viento, sin dejar rastro”; la Mora estuvo “desgraciada en su cavatina”, que “no hizo efecto”; el aria con coros fue “muy aplaudida y la hicieron repetir; cantó bien la Santamaría y el coro y la orquesta estuvieron perfectamente”; el cuarteto a voces solas fue “mal cantado”; el final “se ejecutó cortando toda la fuga, salió bien y fue aplaudido”. Barbieri escribe: “¡Yo quedé muy contento!”.

Entre los participantes en la tertulia que tenía lugar todas las noches en el saloncillo de la dirección del teatro hubo diversidad de opiniones sobre el éxito que podrían tener los conciertos. Barbieri comenta: “Lo cierto es que el efecto del primer concierto en el público ha sido, en primer lugar, de sorpresa, porque nadie creía que los cantantes y demás artistas zarzueleros fueran capaces para el caso, y en segundo, de agrado, porque en verdad se han hecho cosas dignas de elogio”. Y añade que quien “ha ganado en esto he sido yo, porque el público no pudo nunca imaginarse que el autor de *Gloria y peluca* fuese capaz de dirigir y organizar conciertos de música seria con el acierto debido”. En efecto, en 1866, cuando se crea la Sociedad de Conciertos de Madrid, las crónicas se referirán a Barbieri como el director que había sido capaz de sacar adelante los conciertos sacros de 1859.

La prensa se hace eco del éxito del concierto. *La Discusión*³⁸ destaca la interpretación del *Cuarteto* de Beethoven y la decoración del escenario; *El Clamor Público*³⁹ se limita a referir la historia de la creación del *Aria religiosa* de Stradella, elogiando también la iniciativa⁴⁰; y *La España*⁴¹ destaca la inmensa concurrencia atraída por la novedad del espectáculo, que salió complacida. *El Museo Universal* refiere la disposición de los intérpretes en el escenario, el traje, el esmero de los artistas, el éxito de las cantantes Murillo, Santamaría y Mora; en una función “digna de un público inteligente: la orquesta, dirigida por el maestro Barbieri, estuvo inmejorable; los artistas se esmeraron a porfía”⁴².

Tras alabar la presentación y el vestuario de los artistas en el escenario, *La Época*⁴³ elogia a la orquesta, a Barbieri, a los solistas vocales y al coro, y destaca en la interpretación del *Stabat Mater* de Rossini el dúo de Murillo y Mora, y el aria de Santamaría; menciona entre el público a las du-

³⁸ “Gacetillas”. *La Discusión*, 12-03-1859, p. 4.

³⁹ J. de Granda. “Crónica de teatros”. *El Clamor público*, 12-03-1859, p. 4.

⁴⁰ El Barón de Illescas. “Variedades. Revista de Madrid”. *El clamor público*, 13-03-1859, p. 4.

⁴¹ *La España*, 12-03-1859, p. 4.

⁴² Nemesio Fernández Cuesta: “Revista de la quincena”. *El Museo Universal*, 15-03-1859, p. 48.

⁴³ “Noticias generales”. *La Época*, 12-03-1859, p. 3.

quesas de Medinaceli y de Alba, la marquesa de Villaseca, la de Romisa, la condesa de la Almina, la de Valle, la de Montufar, la de Armildez de Toledo, las señoras y señoritas de Rivas, de López, de Michán, de Infante, de Camprodón, de Santa María, de Barris, de Pezuela y otras muchas”, dando por hecho el lleno en los siguientes conciertos.

Juan de la Rosa destaca desde las páginas de *La Iberia*⁴⁴ el gran paso que supone la introducción en España de este tipo de conciertos, e indica: “Sería por nuestra parte una exigencia injusta pedir tanto en las masas instrumentales y vocales como en las partes encargadas del canto la maestría y perfección que las difíciles piezas exigen. El primer concierto sacro del viernes no pasa de ser un feliz ensayo”, que “supone grandes esfuerzos de inteligencia, que nos hacen esperar mejores resultados para los sucesivos”. Menciona que los verdaderos conocedores de este repertorio pueden haber apreciado “falta de precisión, de claro-oscuros” y de expresión en la masa instrumental, “pero no podrán, sin ser injustos, desconocer lo bien y dignamente que ha sido presentado este primer concierto”. Destaca la interpretación de los dos movimientos del cuarteto de Beethoven, el dúo de tiple y contralto del *Stabat Mater* cantado por Murillo y Mora, y el aria con coro cantada por Santamaría, que fueron repetidos; así como el acierto de los coros.

Numa, en *La lectura para todos*, tras describir la disposición de los intérpretes, destaca las obras de Mozart y Stradella, así como el dúo y el aria del *Stabat Mater* de Rossini; al tiempo felicita a Salas por la realización de los conciertos, parecidos a los de Musard⁴⁵.

Edgardo escribe en *La España* que la disposición adoptada en el concierto anterior ha sido defectuosa, pues ningún teatro es adecuado para este tipo de conciertos, siendo preferible un auditorio, que en Madrid no existe. En su opinión, “lo más acertado sería aprovechar únicamente la mitad del escenario, formando una especie de rotonda que viniera a reunirse con el terreno que diariamente ocupa la orquesta, ya por medio de una gradería o con un tablado plano”, formada con tablas de pino, por motivos acústicos. Así, “las voces y los instrumentos estarían más próximos a la platea del teatro, y produciría también doble efecto la ejecución musical”, de hecho, cree que, aunque no se hubiera utilizado un número tan nutrido de voces e instrumentos, el resultado podría haber sido mejor en algunas obras, como el *Ave verum*, que pasó desapercibido pese a que sus cuatro partes hubieran sido multiplicadas por sesenta voces. También critica la presencia del piano y del armonio en primer plano durante todo el concierto.

Cuando vimos que el tenor Oliveres se disponía a cantar el aria religiosa de Stradella parapetado detrás de un piano de cola y de un órgano expresivo, comprendimos que se levantaba una barrera o muralla entre el público y el cantante, quien por la situación lejana que ocupaba tuvo que hacer inútiles esfuerzos para producir en la sala el efecto debido⁴⁶.

Algo parecido ocurrió con la interpretación de la *Plegaria* del *Moisés* de Rossini, “a pesar de las siete arpas y del numeroso personal de voces y acompañamiento de tan excelente orquesta”, estimando el crítico que, con otra colocación, el éxito hubiera sido mayor. En el *Cuarteto* de Beethoven, al violonchelista Casella “ni se le veía ni se le oía”. Comenta la escasa intensidad de la voz del

⁴⁴ Juan de la Rosa González: “Álbum de La Iberia”. *La Iberia*, 13-03-1859, p. 3.

⁴⁵ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 13, 26-03-1859, p. 207.

⁴⁶ Edgardo: “Revista musical. Conciertos sacros”. *La España*, 18-03-1859, p. 4.

bajo Royo en la plegaria del *Moisés*, y elogia a Santamaría, Murillo y Oliveres. En los últimos párrafos elogia la iniciativa de los conciertos sacros, la constitución de la orquesta, que tocó “con inteligencia y de una manera verdaderamente artística”, y comenta la interpretación de las obras de la primera parte del programa. Concluye que “no precisamente sabía como algunos pretenden, pero selecta y escogida toda ha sido toda la música ejecutada en el primer concierto sacro”⁴⁷.

5. *El segundo concierto sacro, 18 de marzo de 1859, a las 20:30 h.*

Barbieri indica que empezó a preparar el segundo concierto “pensando en repetir el *Stabat* y añadir una primera parte nueva”. La arpista Teresa Roaldés remite una carta a Barbieri [Documento 7], indicándole que prefiere tocar un solo de arpa en este concierto, porque la reapertura del Teatro Real le impedirá estudiar por las noches la obra propuesta, *Tristesse, Andante varié* de Labarre “pour harpe solo”⁴⁸.

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES	
PRIMERA PARTE			
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta	
<i>Bone Pastor</i>	Eslava	Coro de setenta voces <i>a cappella</i>	
<i>Fantasia</i> para violonchelo y piano	Servais	Lasserre (vc) y Mariano Vázquez (p)	
<i>Tristesse, Andante varié pour harpe solo</i>	Labarre	Teresa Roaldés al arpa	
<i>Duo di camera</i> para violín y violonchelo	Rossini	Monasterio (vln) y Lasserre (vc), acompañados por M. Vázquez (p)	
SEGUNDA PARTE			
<i>Stabat Mater</i> 1. “ <i>Stabat Mater Dolorosa</i> ”, Coro y solista 2. “ <i>Cujus animam gementem</i> ”, aria de tenor 3. “ <i>Qui est homo</i> ”, dúo de tiple y contralto	Rossini	Los solistas fueron las Sras. Santamaría y Mora, las Srtas. Murillo, López, Ortoneda, Condado y Lesen, y los Sres. Salces, Oliveres, Calvet y Royo	
TERCERA PARTE			
<i>Stabat Mater</i> (continuación) 4. “ <i>Pro peccatis suae gentis</i> ”, aria de bajo 5. “ <i>Eia, Mater, fons amoris</i> ”, recitativo de bajo y coro 6. “ <i>Sancta Mater, istud agas</i> ”, cuarteto solista 7. “ <i>Fac, ut portem Christi</i> ”, cavatina de contralto 8. “ <i>Inflammatum et accensus</i> ”, aria de soprano y coro 9. “ <i>Quando corpus morietur</i> ”, cuarteto solista 10. “ <i>Amen, in sempiterna saecula</i> ”, Final coral fugado			

Tabla 5. *Programa del segundo concierto sacro, 18-03-1859*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ En dicha nota, pide a Barbieri que en los programas escriba el título de la obra en español, y le anuncia que más adelante tocará un trío.

La prensa anuncia la venta de billetes en la contaduría del teatro⁴⁹, y al acercarse el día del concierto, informa sobre el programa y los intérpretes⁵⁰. También se hace eco de la opinión del crítico Edgardo, que hemos recogido, sobre la disposición que debería darse al teatro para los conciertos sacros⁵¹. Por su parte, *La Discusión* comenta que el porcentaje del 10% que se destina a establecimientos benéficos es “una especulación bien entendida por parte del empresario, que de este modo ha logrado un privilegio injusto e irritante sobre los demás teatros”⁵²; días después, este periódico insiste en la misma idea, al comentar que “mientras la autoridad eclesiástica ha permitido que haya conciertos sacros en Jovellanos los viernes de Cuaresma, en el teatro Principal de Valencia se han prohibido”, llegando a preguntarse “en dónde procede la eclesiástica autoridad con más acierto”⁵³. Días más adelante, Luis Rivera volverá sobre el mismo tema, argumentando que “al Sr. Salas le convenían los conciertos, en lo cual nos da una prueba de empresario inteligente, y lo de sacro, y lo de beneficioso a los pobres, le sirvieron para alcanzar el privilegio. Nosotros, por ser privilegio, lo rechazamos”⁵⁴.

El segundo concierto se celebra el viernes 18, a las ocho y media de la noche. Barbieri refiere algunos problemas que sufrió justo antes del inicio de la sesión, producidos por el copiante Bernás, encargado de repartir los papeles a los cantantes y la orquesta, pues no aparecían ni los cuatro papeles de contrabajo, ni el propio Bernás; finalmente, aparecieron las *particellas*, pudiendo comenzar el concierto un poco tarde.

Según escribe Barbieri, la obertura de *Oberon* fue mejor tocada que en el concierto anterior, y aplaudida; el *Motete* de Eslava fue “divinamente cantado”, con gran efecto en el público, que pidió la repetición; la *Fantasia* de Servais para violonchelo, “con palmaditas”; el solo de arpa, “divinamente ejecutado y grandemente aplaudido”; y *La blanca luna*, “muy aplaudida, con justicia, y repetida”. En el *Stabat Mater* se repitieron el *Dúo* de la Murillo y la Mora, y el *Coro* a voces solas; aunque en el *Cuarteto* que abría la tercera parte, la Santamaría cantó en lugar de Juana López, que lo había hecho mal en el concierto anterior, y Salces en lugar de Oliveres, el cuarteto no salió bien.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

2.º Concierto de abono.—2.º Turno.

Para el viernes 18 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º Obertura del <i>Oberon</i>, de Weber, por la orquesta.</p> <p>2.º <i>Motete</i> á voces solas, «Bene posueris» composición del actual Maestro de la Real capilla de S. M. D. <i>Mariano Salas</i>, ejecutado por solista vocal.</p> <p>3.º <i>Fantasia</i> de violonchelo con acompañamiento de piano, compuesta por <i>Servais</i>, y ejecutada por <i>Mr. Lanerre</i> y <i>D. Mariano Yacopa</i>.</p>	<p>4.º <i>Trisfuro</i>, Andante con variaciones, compuesto por <i>Lalanne</i> y ejecutado en el arpa por la señora <i>Basillo</i>.</p> <p>5.º <i>Duo</i> de cámara, de <i>Rosini</i>, para violín y violonchelo ejecutado por los Sres. <i>Monasterio</i> y <i>Lanerre</i> con acompañamiento de piano por el señor <i>Lozquez</i>.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

Stabat Mater, de Rosini.

<p>1.º El primer versículo, por las Sras. <i>Santamaría</i> y <i>Mora</i>; las señoritas <i>Murillo</i>, <i>Ordoñez</i>, <i>Lopez</i> y <i>Lana</i>, y los Sres. <i>Oliveres</i>, <i>Salces</i>, <i>Galvez</i> y <i>Basu</i> y coro general á gran voz.</p> <p>2.º Solo de tenor, por el Sr. <i>Oliveres</i>.</p>	<p>3.º <i>Duo</i>, por la señorita <i>Murillo</i> y la señora <i>Mora</i>.</p> <p>4.º Solo de bajo, por el Sr. <i>Rago</i>.</p> <p>5.º Recitativo y coro á voces solas.</p>
---	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

Continuacion del mismo Stabat Mater.

<p>1.º Cuarteto, ejecutado por la Sra. <i>Santa María</i>, la señorita <i>Lana</i>, y los Sres. <i>Salces</i> y <i>Rago</i>.</p> <p>2.º Aria por la Señora <i>Mora</i>.</p> <p>3.º Aria con coro por la Señora <i>Santamaría</i>.</p>	<p>4.º Cuarteto á voces solas por las Señoras <i>Santamaría</i> y <i>Mora</i> y los Señores <i>Oliveres</i> y <i>Galvez</i>.</p> <p>5.º Finis por todo el coro y la orquesta.</p>
---	---

Madrid 1850. —Imprenta de Nieto y Compañía, Trujá 11 hoja.

Imagen 9. Programa del 2º concierto sacro, 18-03-1859.

⁴⁹ *Boletín de loterías y de toros*, 15-03-1859, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 15-03-1859, p. 4.

⁵⁰ “Segundo concierto sacro”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17-03-1859, p. 4; J. de Granda: “Crónica de teatros”. *El clamor público*, 18-03-1859, p. 3; *La Época*, 18-03-1859, p. 4.

⁵¹ *La Época*, 18-03-1859, p. 4.

⁵² *La Discusión*, 15-03-1859, p. 4.

⁵³ Luis Rivera: “Gacetillas”. *La Discusión*, 23-03-1859, 4. La noticia de la prohibición de los conciertos en Valencia es recogida también por *La Esperanza*, 24-03-1859, p. 1.

⁵⁴ Luis Rivera: “Folletín. Revista del mes de marzo”. *La Discusión*, 27-03-1859, p. 1.

Como valoración global, Barbieri anota: “la primera parte un gran efecto, el resto, menos entusiasmo que el concierto anterior”.

La repercusión de este concierto en la prensa es muy reducida, sin que hayamos encontrado críticas reales sobre las obras interpretadas. Alarcón⁵⁵ comenta brevemente la primera parte, destacando la *Fantasia* de violonchelo interpretada por Lasserre y Vázquez, las interpretaciones del violinista Monasterio, y de la arpista Roaldés. Más tarde, Numa, en *La lectura para todos*⁵⁶, destaca las interpretaciones del motete *Bone pastor* de Eslava por el coro, la *Fantasia* de violonchelo de Servais por Lasserre y Vázquez, y el *Andante con variaciones* de Labarre interpretado por la arpista Roaldés; sobre el *Stabat Mater* comenta la intervención de la Sra. Santamaría en lugar de la Srta. Murillo. Y Vergara, en *El mundo pintoresco*⁵⁷, refiere que el concierto, en conjunto, no fue tan bueno como el primero, destacando el motete *Bone Pastor* y la intervención de la arpista Roaldés.

6. El tercer concierto sacro, 25 de marzo de 1859, a las 20:30 h.

El reto de Barbieri en este concierto era no repetir el *Stabat Mater*, que se había interpretado en los dos conciertos iniciales; por ello, el tercer concierto era el más difícil para él, dada la escasez de tiempo para organizar y ensayar el programa. Su intención era contar con alguna obra de Eslava, orquestada por los alumnos de su clase de composición, y con alguna de Saldoni, que pudieran interpretar sus alumnos del Conservatorio; pero ello no fue posible. Eslava, en carta fechada el 18 de marzo [Documento 10], remite a Barbieri una *Lamentación* de Miércoles Santo, y una *Salve* de más fácil ejecución, para ver si se pueden interpretar; y, en una nueva carta, del 19 de marzo [Documento 9], Eslava confiesa que los alumnos de la clase de composición, que iban a orquestar y rehacer una obra para que la cantase Juana López, no pueden hacerlo ya que es un trabajo complicado, pues requiere adaptadores con experiencia. También escribió Barbieri a Saldoni, el 16 de marzo, pidiéndole alguna obra adecuada para poder cantarse en los conciertos; Saldoni responde [Documento 11] enviando siete “juguetes o bagatelas”, entre ellas, una *Oración* impresa sacada de una *Lamentación*, un *Stabat Mater* “pequeño”, escrito para voces femeninas, y le recuerda otras obras posibles; también le anuncia que sus discípulas del Conservatorio no podrán cantar el viernes siguiente ninguna de sus composiciones, por necesitar más tiempo para estudiarlas adecuadamente; en otra carta [Documento 12] escribe que no conoce “ninguna música religiosa que pueda ser cantada por sólo mis discípulas”. Barbieri acude a casa de Saldoni y acaba convenciéndole de que este primer año no será posible cantar ninguna de sus composiciones.

La solución por la que opta Barbieri es aumentar las intervenciones de solistas y reducir las intervenciones del coro a un *himno* de Haydn –con solista y orquesta–, *La Caritá* de Rossini, en arreglo de Eslava –con solistas, coro femenino y arpas–, el motete *Bone Pastor* de Eslava –ya cantado en el concierto anterior–, el coro de hombres solos *La Campana* de Donizetti, y dos números de las *Siete palabras* de Haydn –para coro, orquesta y, uno de ellos, con solistas– (véase la tabla 6 con el programa).

⁵⁵ Pedro Antonio de Alarcón: “Visitas a la Marquesa”. *La Época*, 22-03-1859, p. 3.

⁵⁶ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 14, 2-04-1859, pp. 222-223.

⁵⁷ M. Vergara: “Revista de la quincena”. *El mundo pintoresco*, año 2º, nº 14, 3-04-1859, p. 111.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Obertura [de <i>La Estrella del Norte</i>]	G. Meyerbeer	Orquesta
<i>Domine Salvum</i> , himno	F. J. Haydn	Versión orquestada por M. Vázquez. Srta. Lesen, coro y orquesta
<i>Fantasia concertante</i> , flauta y oboe	Goltermann ¹	Sarmiento (fl) y Romero (ob) acompañados al piano por Vázquez
<i>Romanesque</i> , "canto popular del siglo XVI" para violonchelo y piano		Laserre (Vc) e Inzenga (p)
<i>Ave Maria</i> (cantada en francés)	F. Schubert	La Santamaría con piano
<i>Andante con variaciones</i> para fagot	Berr ²	Camilo Melliez, acompañado al piano por Mariano Vázquez
<i>La Caritá</i>	Rossini, en arreglo de Eslava	Srtas. López, Ortaneda y Lesen, Sras. Santamaría y Mora, coro de señoras y acompañamiento de siete arpas (Roaldés y seis discípulos)
SEGUNDA PARTE		
<i>Minuetto</i> de la <i>Sinfonía en Sol menor</i> , [nº 40, K 550]	W. A. Mozart	Orquesta
<i>Adiós</i> , melodía	Jesús de Monasterio	Monasterio (vln), Laserre y Vázquez (p)
<i>Ave Maria</i>	G. Donizetti	Santamaría, López, Lesen, Oliveres y Royo, con acompañamiento de cuerda
Tres movimientos del <i>Septimino</i> [en Mib mayor, op. 20]	L. van Beethoven	Siete solistas
Motete <i>Bone Pastor</i>	H. Eslava	Voces solas
TERCERA PARTE		
Obertura de <i>Der Freischütz</i>	C. M ^a von Weber	Orquesta
<i>La campana</i>	G. Donizetti	Coro de hombres solos [TT y BB]
<i>Terceto a canon</i>	Curschmann ³	Santamaría, Mora y Oliveres, acompañados al piano por Inzenga
<i>Séptima palabra</i> , de <i>Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz</i>	F. J. Haydn	López, Lesen, Oliveres, Royo, coro general y orquesta
<i>El Terremoto</i> , de <i>Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz</i>	F. J. Haydn	Coro y orquesta

Tabla 6. Programa del tercer concierto sacro (25-03-1859)

⁵⁸ En el programa figura Galtermann, aunque, sin duda se refiere a George Goltermann (1824-1898), violonchelista y compositor alemán contemporáneo. Vid. Geeson, Katherine Ann: *The Rise and Fall of the Cellist-Composer of the 19th. Century: A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions*. Florida State University, 2011. <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182877/datastream/PDF/view> (último acceso: 6-06-2020).

⁵⁹ Probablemente, se refiere a Friedrich Berr (1794-1838), fagotista, clarinetista, pedagogo y compositor alemán, nacido en Mannheim, de cuya orquesta su padre formó parte, que desarrolló toda su vida profesional en Francia. Vid. François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tomo 1, París, Firmin-Didot, 1866, pp. 379-380; y también el artículo dedicado al compositor, firmado por Pamela Weston, en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

⁶⁰ Seguramente se trata de Carl Friedrich Curschmann (1805-1848), compositor y cantante alemán. Vid. Rochus von Liliencron: "Curschmann, Carl Friedrich", *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Vol. 4, Leipzig, Duncker & Humblot eds., 1876, p. 649; y el artículo dedicado a este compositor por Maurice J. E. Brown y Ewan West en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

Disponemos también de la valoración de Barbieri sobre la interpretación de este tercer concierto, anunciado por algunos periódicos el mismo día de la sesión⁶¹. La obertura inicial era la de *La Estrella del Norte*, de Meyerbeer, pero tuvo que “anunciarla sin nombre, para que no se escandalizasen los castos oídos de los que pudieran considerar como una profanación el nombre de una *opéra-comique* entre las piezas de un *concierto sacro*”; de nuevo Barbieri tuvo problemas con las *particellas* que el copista Bornás había traspapelado; “salió regular y la aplaudieron un poco”. El *Domine salvum*, orquestado por Mariano Vázquez, “se cantó y tocó sin color ni sabor”, y el público apenas aplaudió; tampoco Sarmiento y Romero lograron más que fríos aplausos; la *Romanesca*, aunque bien tocada por Laserre, tampoco produjo efecto; la Santamaría cantó el *Ave Maria* de Schubert en francés “bastante mal”, continuando la frialdad del público; la intervención de Melliez fue poco afortunada; *La Caritá*, “que había arreglado muy bien para orquesta Eslava, se cantó muy mal”. A las malas impresiones del director se sumaron las palabras de Gaztambide quien, riendo, le comentó que había salido mal, provocando la indignación de Barbieri.

En la segunda parte, el *Minuetto* de Mozart, “que se tocó muy bien, dejó al público con la boca abierta”; la *Melodía* de Monasterio “agradó y fue aplaudida, aunque poco”; el *Ave Maria* de Donizetti, que Barbieri ensayó cantando el solo la Ortaneda y el cuarteto, el coro, y en el concierto fue cantada por cuatro solistas, no salió bien, “todo fue inútil, la pieza no hizo efecto”; los fragmentos del *Septimino* habían sido ensayados primero en un arreglo para viento y piano, pero no hizo efecto, y fue tocado tal como lo había compuesto Beethoven, “y el público lo oyó con respeto, aunque se le hizo largo a pesar de no tocarse entero: dos palmadas al concluirse”; y el *Motete* de Eslava, “mejor cantado que la primera vez, fue muy aplaudido y repetido”, convirtiéndose en el primer éxito del concierto.

Ya en la tercera parte, la obertura de *Der Freischütz* “se tocó muy bien y fue muy aplaudida”; el coro de *La campana* lo cantaron mal “y sin embargo fue aplaudido y repetido, aunque con alguna oposición”; el *Terceto* proporcionado por Inzenga fue aplaudido y repetido; la *Séptima palabra* y *El Terremoto*, “mal y nada”. Barbieri resume así el concierto: “no gustó y yo salí muy descontento y fatigado”.

Son escasas las críticas a este tercer concierto en la prensa diaria. El *Diario oficial de avisos*⁶² y *La Época*⁶³ publican un texto similar, remitido posiblemente por el teatro de la Zarzuela, que afirma que el concierto “ha estado tan brillante y concurrido como los anteriores”, destacando entre las obras el motete de Eslava, *La Campana* de Donizetti, y las interpretaciones de Sarmiento, Romero, Monasterio y Laserre, así como la intervención de la orquesta dirigida por Barbieri en la obertura de *Der Freischütz*.

En el *Álbum de La Iberia*, Juan de la Rosa comenta que el tercer concierto “ha ofrecido mucha variedad en las piezas, si bien algunas de ellas no han estado ejecutadas con la precisión y conciencia que su mérito reclamaba”⁶⁴; ello se debía a que muchos de los artistas tienen otras ocupaciones profesionales en la Capilla Real o en el Teatro Real, que dificultan que se puedan realizar

⁶¹ El *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-03-1859, p. 4, incluye el programa completo; *La Época*, 25-03-1859, p. 4, incluye una versión resumida del mismo.

⁶² *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27-03-1859, p. 4.

⁶³ “Folletín”. *La Época*, 26-03-1859, p. 1.

⁶⁴ Juan de la Rosa González: “Álbum de *La Iberia*”. *La Iberia*, 27-03-1859, p. 1.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

ensayos adecuados. En cuanto a las interpretaciones, se critican las de *La Caritá*, el *Ave Maria* y la *Séptima palabra*, destacando el motete *Bone Pastor* de Eslava, el coro *La Campana*, el *Septimino* y las intervenciones de los instrumentistas. Concluye indicando que el teatro estaba lleno, con la presencia de muchas familias aristocráticas y del príncipe de Baviera. El *Boletín de loterías y de toros*, tras elogiar a Salas por la organización de los conciertos, y a Barbieri, que “demostró sus conocimientos y buena dirección”, destaca la “obertura de Meyerbeer, la fantasía concertante de flauta y oboe, el septeto de Beethoven, el motete de Eslava, que se hizo repetir, la obertura de *Der Freischütz* y el coro de Donizetti titulado *La Campana*, que también se repitió”⁶⁵, así como el *terceto a canon* de Curschmann.

En *El correo de la moda*, Antonio Arnao publica una amplia reseña, que se inicia con un comentario sobre los conciertos previos, novedad musical a los que acude mucho público no habituado a este género, que llena todas las sesiones, y valora muy positivamente el éxito de los conciertos, aunque no todo “haya salido igualmente bien, ni todo haya sido aceptado con la misma benevolencia”. Arnao considera que si estos conciertos “contasen en España muchos años de existencia, podrían exigirse mayor unidad y perfección en parte de las obras”, pero el primer año, “sólo nos toca en justicia celebrar los resultados obtenidos”. Comenta a continuación el programa del tercer concierto, destacando algunas de las obras interpretadas, y realiza una valoración de la sesión desde tres puntos de vista: la orquesta y el coro –que valora de forma positiva–, las partes solistas vocales –en general, “menos felices”–, y los instrumentistas solistas, que son “los que mayor lauro han conquistado”⁶⁶, figurando en lo más alto el violinista Jesús de Monasterio.

7. El cuarto concierto sacro, 1 de abril de 1859 a las 20:30 h.

El propósito de Barbieri para el cuarto concierto era contar con la colaboración del violinista Daniel –quien le había entregado una nota [Documento 14, sin firma]–, y presentar muchas novedades, entre ellas, fragmentos de obras de autores españoles como Rodríguez de Ledesma y Mariano Martín. Su amigo José Ramón Merino, párroco del Retiro, le había proporcionado la partitura completa de las *Lamentaciones* de Ledesma, y Barbieri se las había entregado al copista Bernardo para que le hiciera una copia. Una mañana, en el teatro, le presentaron a Ana López, viuda de Ledesma, y a su hijo –oficial de Zapadores–, quienes le pidieron que interpretase las *Lamentacio-*

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

3.º Concierto de abono.—3.º Turno.

Para el viernes 25 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Obertura compuesta por Meyerbeer.
- 2.º Himno de Hágda, Domina Salomon, cantado por la Señalita Lema, coro general y orquesta.
- 3.º Fantasia concertante de Flauta y Oboe, composición de Gallera, ejecutada por los Señores Sorrioso y Romero, con acompañamiento de piano por el Sr. Vazquez.
- 4.º Himnuszep, canto popular del siglo XVI, ejecutado en el violonchelo por el Sr. Latorre, con acompañamiento de piano por el Sr. Jansen y Don Josef.
- 5.º Ave Maria, melodía de Schubert, cantada con palabras francesas por la Sra. Sotomera, con acompañamiento de piano.
- 6.º Andante con variaciones, compuesto por Herr y ejecutado en el Fagot por D. Camilo Melián, con acompañamiento de piano por el Sr. Vazquez.
- 7.º La Caritá, melodía de Rossini, arreglada para orquesta por D. Hilario Eslava, y ejecutada por las Señoritas Lopez, Oromunda y Lema; Señoras Sotomera y Meru, y coro de Señoras, con acompañamiento tambien de siete arpas, por la Señora Rendida y los discípulos de su escuela en el Conservatorio de musica.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º Minueto perteneciente á la ópera en Sol menor, de Mozart, ejecutado por la orquesta.
- 2.º Játón melodía compuesta para violín, violonchelo y órgano organista, por el Sr. Monasterio, y ejecutada por el señor y las Señoras Latorre y Vazquez.
- 3.º Ave Maria, compuesta por Donizetti, y ejecutada por la Señora Santamaría, las Señoritas Lopez y Lema, y las Señoras Oñovero y Rago, con acompañamiento de instrumentales de corcho.
- 4.º Primer tiempo, Andante con variaciones y Fivato final del septeto de Beethoven, obra 70, para violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinetas, fagot y trompa, ejecutado por las Señoras Monasterio, Arca (D. Josef), Latorre, Meru, Romero, Melián y Rodríguez.
- 5.º El pálpido Motete al Santísimo, Rose Pastor, del maestro Eslava, cantado á voces solas.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

- 1.º Obertura de Freischütz, música de Weber, ejecutada por la orquesta.
- 2.º Coro de hombres solas, sin acompañamiento, de Donizetti, titulado La Campana.
- 3.º Terceto á Cánon, compuesto por el señor Curschmann y ejecutado por las Señoras Santamaría y Meru, el Sr. Oñovero, con acompañamiento de piano por el Sr. Jansen (D. Josef).
- 4.º La última palabra de Cristo, perteneciente al oratorio de Hágda, ejecutada por las Señoritas Lopez y Lema, las Señoras Oñovero y Rago, y coro general y orquesta.
- 5.º El Terremoto, del oratorio anterior ejecutado por el coro general y la orquesta.

El día por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Terjía 14 baja,

Imagen 10. Programa del tercer concierto sacro, 25 de marzo de 1859.

⁶⁵ *Boletín de loterías y de toros*, nº 422, 29-03-1859, p. 4.

⁶⁶ Antonio Arnao: “Teatros”. *El correo de la moda*, año IX, nº 300, 1-04-1859, pp. 94-96.

nes; Barbieri les respondió que estaba ensayando ya dos de las *Lamentaciones*, y les pidió que le prestasen los originales para corregir su copia, que tenía muchas erratas, lo que ellos hicieron llevándole además otras obras autógrafas, entre ellas algunos *Salmos de Nona* y dos sinfonías. También quería interpretar Barbieri una *Lamentación* de Eslava, a la que su autor añadió unos compases a modo de conclusión [Documento 15], y una *Salve* de Mariano Martín, pero al decirle Teresa Roaldés que Martín había compuesto también un *Parce mihi* a dúo con un solo de arpa, se lo pidió a su autor, que a su vez se lo pidió al festero Victoriano Daroca, que era quien lo tenía. Según carta de Martín a Barbieri, Daroca le proporcionaría la partitura, pero no las partes, por tenerlas encuadradas con otras obras [Documento 16]. Barbieri escribe en su *historia* que disponía de otras obras, como un *Noneto* de Bertini que el pianista Miró quería tocar, y un *O Salutaris* de Arriaga, autor sobre el cual Barbieri elaboró unas notas biográficas [Documento 17].

Lamentablemente todo el proyecto se vino abajo, porque Salas le dijo que hiciera el cuarto concierto en su totalidad con piezas repetidas –no hay nada nuevo en las obras interpretadas por coro y orquesta, como se puede ver en la tabla 7–, salvo las que tocasen Daniel y Miró, porque tenía que poner en escena una nueva zarzuela, *El burlador burlado*, de Rosell y Cappa, y no podía “pres-

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta
<i>Stabat Mater</i> 1. “Stabat Mater, Dolorosa”	Rossini	Interpretado por Santamaría, Mora, Murillo, López, Lesen, Ortoneda, Oliveres y Royo
<i>Melodía pastoril</i>	Robberechts	El violinista Daniel acompañado al piano por Arriola
<i>Terceto</i>	Curschmann	Santamaría, Mora y Oliveres acompañados al piano por Inzenga
<i>La Caritá</i>	Rossini, en un arreglo de Batsson para violín, órgano y piano	Daniel (vln), Vázquez (órg.) y Arriola (p)
<i>Stabat Mater</i> 3. “Qui est homo”, dúo de tiple y contralto	Rossini	Murillo y Mora con acompañamiento de orquesta
SEGUNDA PARTE		
<i>Stabat Mater</i> 4. “Pro peccatis suae gentis”, aria de bajo 5. “Eia, Mater, fons amoris”, recitativo de bajo y coro	Rossini	Por el bajo Royo
<i>Noneto</i>	Bertini	Miró, Sarmiento, Ortiz, Rodríguez, Camilo Melliez, Agustín Melliez, Plo, Casella y Manuel Muñoz
<i>Motete a voces solas</i>	Eslava	Coro <i>a cappella</i>
TERCERA PARTE		
Obertura de <i>Der Freischütz</i>	Weber	Orquesta
<i>La Campana</i>	Donizetti	Coro masculino <i>a cappella</i>
<i>Aria religiosa</i> [“Pietà, Signore”]	Stradella	Oliveres, con acompañamiento de cuerda
<i>Stabat Mater</i> 8. “Inflamatus et accensus”, aria de soprano y coro	Rossini	Santamaría, coro y orquesta

Tabla 7. Programa del cuarto concierto, 1-04-1859.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

tarle” ni el escenario ni los coristas del teatro de la Zarzuela para hacer los ensayos. Barbieri se alegró porque así tendría más tiempo, aunque tuvo que cambiar la víspera del concierto el orden del programa, porque el Rey iba a acudir a esa cuarta sesión, sólo a partir de la segunda parte, y quería oír algunas de las obras.

La prensa anuncia el concierto la víspera⁶⁷ y el mismo día de la función⁶⁸, aunque ciertos imprevisos hicieron peligrar el concierto como recuerda Barbieri:

el primer clarinete de la orquesta había tenido una desgracia de familia y no podía asistir; la Murillo estaba enferma, Royo muy ronco y ambos no podían cantar. Casella en cama con calentura y no podía tocar el *Noneto*.

Además, no aparecían las *particellas* de las obras de violín, que había guardado Felipe Reyes, el cual había ido a buscar nuevos colaboradores para el concierto. El público, impaciente, reclamaba el inicio del concierto. Llegó Valencia con el bajo Moya, para suplir a Royo, y Barbieri al piano repasó con él su solo del *Stabat Mater*; también pidió a la Santamaría que cantase la parte de la Murillo; “trajeron en un coche a Casella todo desenchajado, parecieron quemar los papeles; ya Pepe Arche había hablado con Antonio Romero de parte mía, y éste se hallaba, con su clarinete, sentado en la orquesta, y por fin empezamos. ¡¡Cuánta penalidad!!!”.

El concierto, en opinión del propio Barbieri, salió regular. En la primera parte, la obertura de *Oberon* fue “regular y aplaudida”; el primer verso del *Stabat*, “ni frío ni calor”; el solo de violín, “cuatro palmaditas”; el *Terceto*, “regular, dos palmaditas”; *La Caridad*, “pocos aplausos”; el *Dúo* del *Stabat* “no gustó tanto como anteriormente, porque, en efecto, no salió bien”. En la segunda parte, a la que asistió la Reina, el solo de Moya “lo cantó demasiado bien para hecho de repente, por lo que no podía obtener buenos resultados”; el coro a voces solas, “regularmente cantado, y repetido, aunque con oposición”; el *Noneto*, “no gustó, aunque dieron unas palmadas al final”; el *Motete* de Eslava, “como siempre, bien cantado, aplaudido y repetido”. En la tercera parte, la obertura de *Der Freischütz* “mejor que anteriormente, y fue muy aplaudida”; el coro de *La Campana* “lo cantaron mal, y no le dijeron nada”; en el *Aria* de Stradella “Oliveros no estuvo muy feliz”, y “en ese momento se levantó la Reina y el público empezó a hacer lo mismo, de modo que el aria de la Santamaría se puede decir que ni se cantó ni se escuchó con formalidad”. Añade Barbieri que le habían

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

1.º *Concierto de abono.—1.º Turno.*

Para hoy viernes 1.º de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

- | | |
|---|--|
| 1.º Obertura de <i>Oberon</i> , de Wagn. | Señoras Santamaría y Moya y el Sr. Oliveros con acompañamiento de piano por el Sr. Incensu (D. José) |
| 2.º Primer verso del <i>Stabat Mater</i> de Rossini, por las Señoras Santamaría y Moya, las Señoras Murillo, Lopez, Linares y Arriola y los Señores Oliveros y Royo, coro general y orquesta. | 3.º <i>La Caridad</i> , de Rossini, arreglada para violín, órgano y piano por Bassos y ejecutada por Mr. Daniel y las señoras Fenique y Arriola. |
| 3.º Melodía pastoral de Rosenzweizer, ejecutada en el violín por Monsieur Daniel, con acompañamiento de piano, por el Sr. Arriola. | 4.º El <i>dúo de tipo</i> y contralto de dicho <i>Stabat</i> , ejecutado por las señoras Murillo y Moya con acompañamiento de orquesta. |
| 4.º Terceto de <i>Carolineau</i> , cantado por las | |

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

- | | | |
|--|---|--|
| 1.º Solo de bajo del <i>Stabat</i> de Rossini, por el Sr. Royo con orquesta. | 2.º <i>Reclamo</i> y coro a voces solas del mismo <i>Stabat</i> . | 3.º <i>Noneto</i> de Bassos, obra 107, para piano, flauta, oboe, trompa, fagot, clarín, viola, violonchelo y contrabajo, ejecutado por los señores Miró, Sarmiento, Ortiz, Rodríguez, Millán (D. Camilo), Melillo (D. Agustín), Pilo, Castella y Molero (D. Manuel). |
| | | 4.º El aplaudido <i>Motete</i> a voces solas, del maestro Escas. |

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

- | | | |
|--|---|---|
| 1.º Obertura de <i>Freischütz</i> , de Wagn. | 2.º <i>La Campana</i> , coro de hombres solas, de Donauari. | 3.º <i>Aria</i> religiosa de Stradella, cantada por el señor Oliveros con acompañamiento de instrumental de cuerda. |
| | | 4.º <i>Aria</i> con coro del <i>Stabat</i> , de Rossini, cantado por la señora Santamaría. |

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Terjeja 44 bajo.

Imagen 11. Programa del cuarto concierto sacro, 1 de abril de 1859

⁶⁷ *La Época*, 31-03-1859, p. 4.

⁶⁸ *El clamor público*, 1-04-1859, p. 3.

encargado “que despidiera a la Reina tocando la *Marcha Real*, pero yo estaba tan incómodo que no quise hacerlo”. El resultado, “ni malo ni bueno, o más bien mal”.

En su “Folletín” de *La España*, Edgardo publica una amplia crónica sobre este cuarto concierto, comentando al comienzo las obras nuevas: el *Noneto* de Bertini, que “no produjo gran sensación”, a pesar de haber sido interpretada con acierto; la *Melodía pastoril* de Robberechts, que “gustó mucho y se aplaudió”, y la adaptación para violín, piano y armonio de *La Caritá*, en la que “pasan desatendidas algunas de las bellezas y detalles de la composición”. Destaca el valor intrínseco y el éxito del motete de Eslava, “una de las piezas de música que más efecto producen en los conciertos”, y comenta algunas cualidades del *Stabat Mater* de Rossini. Concluye su artículo elogiando a la orquesta, “improvisada, puede decirse, sin la preparación que exigen esas solemnidades, y careciendo de los ensayos necesarios, los profesores de la orquesta, hábilmente dirigidos por el compositor Barbieri, han demostrado poseer ese instinto musical” equivalente al de los músicos de las mejores orquestas del extranjero. “Tenemos la esperanza de que dicha orquesta será el núcleo que sirva de base para formar, más adelante, una sociedad de conciertos”, que una vez organizada ha de contribuir “a propagar el buen gusto y la educación musical en la corte de España”⁶⁹.

Antonio Arnao escribe que “nada vamos a decir hoy del último concierto sacro, que tampoco obtuvo un éxito completo”⁷⁰. Numa, en *La lectura para todos*, indica que la sala estuvo llena. Comenta las obras nuevas, de Robberechts, Rossini en arreglo de Brisson, y Bertini, en todas las cuales “fueron aplaudidos por la numerosa y distinguida concurrencia los apreciables artistas encargados de su ejecución”⁷¹. *El mundo pintoresco*⁷² destaca las interpretaciones del violinista Daniel de la *Melodía pastoril* de Robberechts, y *La caritá* de Rossini; también el dúo del *Stabat Mater* de Rossini cantado por las Sras. Mora y Murillo.

8. El quinto concierto sacro, 8 de abril de 1859 a las 20:30 h.

Antes de comentar los preparativos del concierto, Barbieri recoge un incidente surgido entre el empresario Salas, que pagaba a cada cantante el sueldo que le correspondería si hubiera cantado zarzuela ese día, y la cantante Sra. Mora, que escribió una carta a Salas la víspera del cuarto concierto, en la que le decía que no se conformaba con ese sueldo. Salas le pidió que señalase la cantidad que consideraba merecía por su trabajo, respondiendo ella que merecía 500 reales por cada concierto, cantidad que Salas le abonó. Tras este desencuentro, Salas, que no quería seguir contando con la Mora para los conciertos restantes, habló con la tiple Elena Kenneth y la contralto Elena D’Angri, esa temporada contratadas en el Teatro Real. Kenneth sufrió un aborto y no pudo cantar, “quedando de todo este plan” sólo la D’Angri.

Barbieri había dispuesto un primer programa para el concierto, con obras que iban a ser cantadas por la Mora, entre otras la *Lamentación a dúo* de Ledesma que habían cantado el año anterior la Murillo y la Mora, con lo que apenas requería ensayos; también había dicho a Guelbenzu que diera a cantar su *Romanza* a la Murillo. Al ser contratada D’Angri, Barbieri dispone que ésta cante

⁶⁹ Edgardo: “Folletín. Revista musical”. *La España*, 3-04-1859, p. 1.

⁷⁰ Antonio Arnao: “Teatros”. *El Correo de la moda*, año IX, nº 301, 8-04-1859, p. 102.

⁷¹ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 16, 16-04-1859, p. 252.

⁷² “Revista de la quincena”. *El mundo pintoresco*, año 2, nº 17, 24-04-1859, pp. 129-130.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

lo que estaba destinado a la Mora y una obra más a solo. Al enterarse la Santamaría “se le subleva todo el amor propio de artista y todo el orgullo mujeril, llora, pateo y me dice cuantas fantasías se pueden imaginar, porque dice que ella es la primera, primerísima tiple de la compañía, y que se la debió preferir a todas para cantar con la D’Angri”; finalmente Barbieri consigue calmarla. La prensa publica información sobre las obras que se ensayan para el concierto, citando la *Fantasia religiosa* de Hernando, *Parce mihi* de Martín, *Lamentación* de Eslava, *Lacrimosa* de Mozart, *Plegaria* de Guelbenzu, y dos *Lamentaciones* de Ledesma⁷³; incluyendo también información sobre la participación de las cantantes Elena D’Angri⁷⁴ o de Elena Kenneth⁷⁵, aunque ésta finalmente no actúa, como ya hemos comentado⁷⁶.

PRIMERA PARTE		
Sinfonía de <i>Los mártires</i>	Donizetti	Coros y orquesta
<i>Plegaria</i>	Donizetti	Srta. Ortoneda con orquesta
<i>Parce mihi</i>	Mariano Martín	Sras. Santamaría y Murillo, con arpa y orquesta
<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa	Rafael Hernando	Solistas, coros, arpas y orquesta
SEGUNDA PARTE		
Obertura de <i>Der Freischütz</i>	Weber	Orquesta
<i>Lamentación</i>	Mariano Rguez. de Ledesma	Elena D’Angri y Joseja Murillo, con orquesta
<i>La novicia</i> , romanza dramática	Guelbenzu	Josefa Murillo, con arpa, armonio y orquesta
<i>Lamentación 3ª del Miércoles Santo</i> , a cuatro voces y coro	Eslava	D’Angri, Santamaría, Oliveres y Royo con orquesta
TERCERA PARTE		
<i>Sinfonía en Sol</i> , nº 40, K. 550	Mozart	Orquesta
<i>¡O mio figlio!</i> , romanza de <i>El Profeta</i>	Meyerbeer	D’Angri y orquesta
<i>Solo de tenor</i>	Ledesma	Oliveres y orquesta
<i>Lacrimosa</i> , del <i>Requiem</i>	Mozart	Coro y orquesta

Tabla 8. Programa del quinto concierto, 8-04-1859.

Según Barbieri, la sinfonía de *Los mártires* fue “regularmente ejecutada y aplaudida”; la *Plegaria*, muy bien instrumentada por Caballero, fue cantada por la Ortoneda “con mucho miedo”, pero “afortunadamente concluyó decentemente, y le dieron cuatro palmadas sus amigos”; el *Parce mihi* de Martín “no gustó, lo cantaron mal, y sin embargo aplaudieron un poco”; la *Fantasia* de Hernan-

⁷³ *La Época*, 5-04-1859, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 6-04-1859, p. 4. Barbieri escribió a Ana López, viuda de Ledesma, que le respondió [Documento 20] dándole las gracias y pidiéndole ocho o diez entradas para compromisos suyos, pues tanto ella como su hijo, abonados a los conciertos, no precisaban entradas.

⁷⁴ *Boletín de loterías y de toros*, año IX, nº 423, 5-04-1859, p. 4.

⁷⁵ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 6-04-1859, p. 4.

⁷⁶ *La Época*, 7-04-1859, p. 4.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

5.º Concierto de abono.—2.º Turno.

Para hoy viernes 8 de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º Sinfonía de los <i>Mirvires</i>, de <i>Dowizetti</i>, con coros y gran orquesta.</p> <p>2.º <i>Plegaria</i>, de <i>Dowizetti</i>; cantada por la señorita <i>Ortíz</i>, con acompañamiento de orquesta.</p> <p>3.º <i>Parce mihi</i>, de <i>D. Mariano Martín</i>, segundo maestro de la Real Capilla de S. M., cantado por las señoras <i>Santamaría</i> y <i>Murillo</i>, con</p>	<p>acompañamiento de arpa por la señora <i>Rosaldo</i>, y con orquesta.</p> <p>4.º <i>El Nacimiento</i>, fantasía religiosa del maestro <i>D. Rafael Hernando</i>, ejecutada por las señoritas <i>Lago</i>, <i>Ortíz</i>, <i>Estéban</i>, <i>Lecua</i>, <i>Compañó</i>, <i>Bravo</i>, <i>Tolín</i>, <i>García</i> y <i>Estéban</i> (D.º C.). Coro de niños varones, de niños, y acompañamiento de arpas, órgano y orquesta.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

<p>1.º <i>Obertura de Freischütz</i> de <i>Wéber</i>, por la orquesta.</p> <p>2.º <i>Lamentación</i>, de <i>D. Mariano Rodríguez Ledesma</i>, maestro que fué de la Real Capilla de S. M., cantada por la señora <i>Ekana</i> y <i>Avaca</i> y la señorita <i>Murillo</i>, con orquesta.</p> <p>3.º <i>La Novicia</i>, romanza dramática del maestro de S. M. <i>D. Juan Guerberu</i>, cantada por la señorita <i>Murillo</i>, con acompañamiento de arpa</p>	<p>por la señora <i>Rosaldo</i>, de órgano por el señor <i>Vázquez</i> y con orquesta.</p> <p>4.º <i>Lamentación</i> 2.ª del <i>Misericordias Santo</i>, á cuatro voces y coro, compuesta por el actual maestro de la Real Capilla de S. M., <i>D. Hilarión Ables</i>, y ejecutada por las señoras <i>Ekana</i> y <i>Avaca</i> y las señoritas <i>Oliveras</i> y <i>Rayo</i>, con orquesta.</p>
---	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

<p>1.º Primer tiempo de la <i>Sinfonía en sol</i>, de <i>Mozart</i>, por la orquesta.</p> <p>2.º <i>Óut mio Aglio</i>, romanza de <i>Meyerbeer</i>, cantada con orquesta por la señora <i>D'Avaca</i>.</p> <p>3.º <i>Solo de tenor</i>, del maestro <i>Ledesma</i>, cantado por el señor <i>Oliveras</i>, con orquesta y solista</p>	<p>de violonchelo y corno inglés por los señores <i>García</i> y <i>Ortiz</i>, profesores de la de este teatro.</p> <p>4.º <i>Larghetto</i>, perteneciente al <i>Requiem de Mozart</i>, ejecutado por todo el coro, y con orquesta.</p>
--	---

* El día por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina para la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torja 14 bajo.

Imagen 12. Programa del quinto concierto sacro, 8 de abril de 1859

do, que había quedado muy contento con la dirección de Barbieri, “salió en conjunto muy bien y fue aplaudida”. En la segunda parte, la obertura de *Der Freischütz* “salió divinamente e hizo mucho efecto”; la *Lamentación* de Ledesma resultó indecisa, y se aplaudió el solo de D’Angri; *La novicia* de Guelbenzu, adaptada por Vázquez para voz, arpa, órgano y orquesta, fue cantada por la Murillo “con sentimiento, gustó mucho y la hicieron repetir”; la *Lamentación* de Eslava “salió bien y gustó, siendo aplaudida, aunque no mucho”⁷⁷. En la tercera parte, el primer tiempo de Mozart, “bien y aplaudido”; la romanza de *El Profeta*, en arreglo para orquesta de Abella, esposo de D’Angri, “fue cantada divinamente, acompañada con suma delicadeza, y produjo entusiasmo en el público”, siendo repetida “con estrepitosas palmadas y bravos”; la *Lamentación* de tenor de Ledesma había sido recortada por Barbieri por ser muy larga, “Ortiz tocó muy bien el solo de corno inglés, pero Oliveres la cantó mal, y no produjo gran efecto al final, si bien en el centro, cuando el solo de corno, advertí suma atención e interés en el público”; por último, el *Lacrimosa* se cantó “de una manera vulgar, porque no hay nada que

desanime a los artistas como ver al público levantarse y salir de la platea cuando aún no ha terminado el espectáculo”. A pesar de todo, Barbieri se muestra satisfecho: “quedé muy contento al ver lo que había gustado, a pesar de que para todas las piezas que eran nuevas y de orquesta, sólo habíamos tenido cuatro ensayos parciales”, dando por bien empleados sus esfuerzos.

Juan de la Rosa, en *La Iberia*, destaca el éxito de Elena D’Angri, “la heroína de la fiesta, obteniendo un completo triunfo” tanto en la magnífica *Lamentación* de Ledesma como en la sentida romanza de Meyerbeer “que se vio precisada a repetir entre los más estrepitosos bravos”. Menciona también a la Murillo, cuyas simpatías en el público han aumentado, “por el sentimiento con que cantó *La novicia*”. También destaca el éxito de *El Nacimiento*, fantasía religiosa de Hernando, estrenada dos años antes en el Conservatorio, que “honra a su joven autor”, y felicita a Barbieri por haber dado variedad al concierto, “haciéndonos conocer música religiosa de compositores españoles”⁷⁸.

La Época reproduce una crónica de *El Fénix*, que elogia la programación de obras de los compositores españoles Rodríguez de Ledesma, Eslava, Hernando, Guelbenzu y Martín, y comenta al-

⁷⁷ El día siguiente al concierto, Eslava envió una carta a Barbieri [Documento 22] en la que le dice que, aunque su *Lamentación* “no ha hecho gran fortuna para la generalidad del público, yo he quedado satisfecho de la buena ejecución debida principalmente a Vd., que agradezco tanto más cuanto mayor ha sido el número de piezas nuevas que en pocos días ha tenido que preparar”.

⁷⁸ Juan de la Rosa González: “Álbum de *La Iberia*”. *La Iberia*, 10-04-1859, p. 2.

gunas de las obras. De Ledesma, destaca la instrumentación y la “pureza e inspiración de sus melodías”, aunque cree que hay “falta de plan” en ellas; destaca las interpretaciones de Ortiz y Casella al corno inglés y al violonchelo, por encima del solo vocal de Oliveres; de la *Lamentación* de Eslava apenas habla; recoge los aplausos a la obra de Hernando, que tiene “una introducción descriptiva muy notable”; elogia la romanza de Guelbenzu, destacando la instrumentación –realizada en realidad por Vázquez–; y se limita a mencionar la composición de Martín. Afirma así que “los compositores españoles, colocándose a la altura de nuestros instrumentistas, nos probaron, una vez más, que tenemos motivo para enorgullecernos al llamarlos nuestros compatriotas”⁷⁹. El texto incluye también una referencia a las buenas interpretaciones de la orquesta y de los cantantes, especialmente de D’Angri y Murillo.

El *Boletín de loterías y de toros* se limita a destacar la presencia de Elena D’Angri, que “cantó con una maestría y un sentimiento superiores a toda expresión”⁸⁰, y la interpretación de la *Romanza* de Guelbenzu por Josefa Murillo. También Numa, en *La lectura para todos*, destaca la participación de D’Angri, que obtuvo “los honores del triunfo”⁸¹ en la noche, tanto en la *Lamentación* de Ledesma como en la romanza de Meyerbeer, y destaca a las Sras. Santamaría y Murillo, ésta última, en *La novicia*.

En *El mundo pintoresco* se destaca la brillante sinfonía de *Los mártires*, “una de las piezas que mejor ha ejecutado la orquesta”, *El Nacimiento* de Hernando, la *Lamentación* de Eslava y las dos *Lamentaciones* de Rodríguez de Ledesma, que “probaron que en España no se necesita importar obras extranjeras en ninguno de los ramos del saber humano, sino tomarse el trabajo de quitar el polvo a las que de autores españoles yacen olvidadas en los archivos”, trabajo por el que Barbieri, “director inteligentísimo de los conciertos sacros”, se ha hecho “acreedor a los aplausos de todos los que de veras aman las glorias de la madre patria”. Comenta también la romanza *La novicia* de Guelbenzu, “cantada por la señorita Murillo con un gusto y un sentimiento tales, que le proporcionaron un grande y merecido triunfo”⁸².

9. El sexto y último concierto sacro, 15 de abril de 1859 a las 21 h.

Barbieri tenía interés en incluir en los conciertos alguna obra de su maestro Ramón Carnicer; pensó en la *Misa de Requiem* compuesta para Safont, en cuyo estreno él había participado como cantante, y pidió a Hernando que escribiera al yerno de Carnicer, para que le proporcionase partitura y *particellas*, depositadas en casa de Martínez Almagro. Francisco Minguella, esposo de Elisa Carnicer, respondió a Hernando [Documento 23] agradeciendo la iniciativa y facilitando los materiales depositados en el almacén de Almagro.

La elaboración del programa del concierto presentaba problemas, porque las alumnas del Conservatorio tenían que ensayar para cantar el mismo Viernes de Dolores en que tendría lugar el concierto, un *Stabat Mater* del valenciano Velázquez, en la Capilla del Palacio Real. Barbieri se puso de acuerdo con Velázquez y con Hernando para ajustar las horas de ensayo y para que los músicos de

⁷⁹ “Último concierto sacro”. [De *El Fénix*]. *La Época*, 11-04-1859, p. 3.

⁸⁰ *Boletín de loterías y de toros*, año IX, nº 424, 12-04-1859, p. 4.

⁸¹ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 17, 23-04-1859, p. 272.

⁸² “Revista de la quincena”. *El mundo pintoresco*, año 2, nº 17, 24-04-1859, pp. 129-130.

la orquesta no actuaran en Palacio. Finalmente, sabemos a través de Monasterio que en ese concierto sólo tocaron y cantaron los artistas que nunca habían actuado en Palacio, tanto extranjeros como españoles⁸³.

Otros problemas tenían relación con las cantantes: por un lado, tuvo que pedir a Josefa Murillo que no cantara el dúo del *Stabat* con D'Angri, para poner en este dúo a la Santamaría, y evitar problemas con ella. Por otro lado, Juana López quería cantar en el concierto un *Ave Maria* que, según Barbieri, “se había diferido ya varias veces” porque “ni la pieza era buena, ni estaba bien arreglada para orquesta, ni la López la cantaba bien”; así que, al saber que la López iba a cantar en Palacio, vio “el cielo abierto para no hacer la pieza”, y habló con Frontera de Valldemosa para que le impidiera cantar en la Zarzuela, Por si todo esto fuera poco, la Lesen quería cantar un solo de Saldoni, y Barbieri lo rechazó diplomáticamente, contestando a la joven que cantase el *Te decet* de Carnicer.

A todo esto se unía la posibilidad de que se prolongase la función en Palacio, y aunque el concierto sacro se había retrasado hasta las nueve de la noche, no pudieran contar a la hora del concierto ni con el tenor Oliveres ni con los coros; por ello “se dispusieron algunos coches que esperaran en Palacio y que Hernando estuviera al cuidado para meter en ellos a los cantantes y enviarlos corriendo al teatro”. Barbieri reconoce que “no le llegaba la camisa al cuerpo”, por saber que “los asuntos de Palacio van siempre despacio”.

PRIMERA PARTE		
Sinfonía de <i>Los mártires</i>	Donizetti	Coros y orquesta
<i>Lacrimosa</i> , del <i>Requiem</i>	Mozart	Coro y orquesta
<i>La novicia</i> , romanza trágica	Guelbenzu	Josefa Murillo, con arpa, armonio y orquesta
<i>Motete</i> a voces solas	Eslava	Coro <i>a cappella</i>
<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa	Rafael Hernando	Solistas, coros, arpas y orquesta
SEGUNDA PARTE		
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta
<i>¡O mio figlio!</i> , romanza de <i>El Profeta</i>	Meyerbeer, en arreglo de Abella	D'Angri y orquesta
<i>Allegro</i> inicial del <i>Concierto</i> para violín y orquesta	Mendelssohn	Monasterio y la orquesta
Dos primeros versículos de la <i>Misa de Requiem</i>	Carnicer	Murillo, Lesen, Oliveres y Royo, coro general y gran orquesta
TERCERA PARTE		
<i>Stabat Mater</i>	Rossini	Solistas, coro y orquesta

Tabla 9. Programa del sexto concierto 15-04-1859

⁸³ Carta de Jesús de Monasterio a su tío Matías, fechada en Madrid el 21 de abril de 1859. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Recogida en la Tesis doctoral de María Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo, 2003, volumen I, pp. 153-154.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

El concierto fue anunciado en la prensa, bien detallando el programa completo⁸⁴ o bien mencionando a los intérpretes principales, Monasterio y D'Angri⁸⁵.

Cuando ya estaba anunciado el programa, Guelbenzu escribió a Barbieri [Documento 24] y después fue a verle, incómodo porque se cantase su romanza el Viernes de Dolores. Barbieri le confesó que ya no era posible quitarla del programa y le escribió una larga carta “llena de razones para probar que ni podía ni debía quitarse su composición”.

Barbieri refiere el desarrollo del concierto:

se acercaba la hora de empezar [...] y los cantantes no venían; todas las noticias y correos que me mandaban de Palacio eran contrarias a mi deseo; a las nueve estaba anunciado mi concierto y eran ya las 9½ y los cantantes no parecían; el público se impacientaba y yo me arrancaba las barbas.

Comienza la función a las diez menos cuarto con menos de la mitad del coro de mujeres y con la mitad del coro de hombres. La obertura fue “tocada de cualquier modo”; el *Lacrimosa* “hubiera hecho llorar, de lástima hacia Mozart a un guardacantón”; la *Romanza* de Guelbenzu, cantada por la Murillo, “bien, aplaudida y repetida. Pero ¿y los coristas?... Nada”; el *Motete* de Eslava, “mal cantado, silencio del público”; y seguían sin aparecer los intérpretes, que eran imprescindibles para la *Fantasia* de Hernando. Barbieri decide sobre la marcha cambiar el orden del programa y dice a la orquesta que interprete la obertura de *Oberon*, prevista para el inicio de la segunda parte, sin decir nada al público; concluida dicha obertura, Barbieri dijo a los cantantes, “en voz bastante alta, para que lo oyeran algunos del público: «Se acabó la primera parte»” y al entrar entre bastidores comentó con Antonio Palau que le faltaban los cantantes que estaban en la Capilla de Palacio y había tenido que cambiar de lugar una obra para dar tiempo a que llegasen; “esto bastó para que al poco rato el público todo estuviera enterado”.

El resto del concierto contó con la presencia de los músicos que llegaron desde el Palacio Real. En la segunda parte, la *Fantasia* de Hernando, “regular, fue aplaudida, pero no salió tan bien como la vez anterior”; la romanza de Meyerbeer obtuvo “grandes aplausos y [fue] repetida; no se acompañó tan bien como en el concierto pasado”, Jesús de Monasterio fue muy aplaudido en el movimiento inicial del Concierto para violín y orquesta de Mendelssohn, “pero la orquesta no estuvo tan bien” como Barbieri hubiera deseado; los versículos de la *Misa de Requiem* de Carnicer “salieron muy bien y fueron

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

6.º y último Concierto de abono.—Tercer Turno.

Para hoy viernes 15 de abril de 1859, á las nueve de la noche.

PRIMERA PARTE.

1.º Sinfonía de los Mártires, de Donizetti, con coro.
2.º El Lacrymosa, de Mozart, por el coro general con orquesta.
3.º La Romanza dramática del maestro Guelbenzu, titulada La Novicia, ejecutada por la señorita Murillo, con acompañamiento de arpa, por la señora Rosalés; de órgano, por el señor Vazquez y con orquesta.
4.º El Motete, á voces solas, del maestro Eslava.
5.º El Nacimiento, fantasía religiosa del maestro Hernando, á gran coro y orquesta.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

1.º Sinfonía del Oberon, de Weber, por la orquesta.
2.º Ohi mio figlio, romanza de Meyerbeer, cantada con orquesta por la señora D'Angri.
3.º El primer Allegro, del óbdere concierto de Mendelssohn, obra 61, ejecutado con el violín por el señor Monasterio, y con orquesta.
4.º Los dos primeros versículos de la misa de Requiem del maestro D. Ramon Carvalser, ejecutados por las señoritas Murillo y Losen, las señoras Oñiveros y Rojo, coro general y gran orquesta.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

1.º El número 1.º del Stabat, de Rossini, ejecutado por las señoras D'Angri y Santamaría, las señoras Oñiveros y Rojo, coro general y orquesta.
2.º Duo de tiple y contralto del mismo Stabat, por las señoras Santamaría y D'Angri.
3.º Solo de bajo, de idénto, ídem por el señor Rojo.
4.º Recitado y coro, á voces solas, del mismo.
5.º Cuarteto de esta obra, por las señoras Santamaría y D'Angri, y las señoras Oñiveros y Rojo, con orquesta.
6.º Aria de tiple del mismo Stabat, por la señora Santamaría, con coro y orquesta.

Me he acordado de que en la última sinfonía de la obra...

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Tiorja 14 bajo.

Imagen 13. Programa del sexto y último concierto sacro, 15 de abril de 1859

⁸⁴ La Época, 14-04-1859, p. 4.

⁸⁵ La Discusión, 15-04-1859, p. 4.

aplaudidos". En la tercera parte se cantó el *Stabat Mater*, con éxito diverso: el primer verso, "mediante"; el dúo de Santamaría y D'Angri, "aunque fue muy aplaudido y repetido, ni se ejecutó tan bien ni gustó tanto como cantado por la Murillo y la Mora"; a partir de este momento, el público empezó a salir del teatro, por ser ya tarde, y los intérpretes hicieron "el resto del concierto a salir del paso"; así al llegar al nº 7, *Amén*, que estaba anunciado en el cartel pero no en el programa, Barbieri decide no hacerlo, "porque ya es muy tarde y tengo gana de salir de los conciertos sacros".

En *La Discusión*⁸⁶, Luis Rivera destaca la intervención de D'Angri en *¡O mio figlio!*, las de Santamaría y Murillo, y la interpretación de Monasterio. *La Época* recoge la crítica publicada en *El Fénix* por Julio Nombela, en la que, en primer lugar, comenta las obras instrumentales, y destaca tanto el concierto de Mendelssohn como la interpretación de Monasterio, "que probó una vez más que puede con su arco reproducir todas las combinaciones musicales, imitar todos los sonidos, describir todos los cuadros imaginables, despertar todos los sentimientos y expresar cuanto descubre la imaginación más privilegiada"⁸⁷. Destaca especialmente la *Fantasia* de Hernando, añadiendo que el resto de las obras se interpretaron mejor que en la ocasión anterior, y menciona los versículos de Carnicer. Finalmente elogia a Salas por haber organizado los conciertos sacros.

Edgardo, en *La España*, hace un balance de la temporada, destacando el mérito de las obras de autores foráneos y de los españoles, y cree que

sería muy laudable que los maestros de capilla y directores de las solemnidades musicales que tienen lugar en la Cuaresma y Semana Santa [...] pusieran particular cuidado en realzar la memoria de los eminentes maestros españoles que han honrado la profesión y son la gloria de su patria⁸⁸.

El mundo pintoresco menciona las obras nuevas del concierto –de Mendelssohn y Carnicer–, y valora el ciclo, que ha permitido

oír al público una música que sólo habían oído unos cuantos maestros y *amateurs*, han desenterrado obras españolas magníficas y dado a conocer otras modernas de no menor mérito, han demostrado cuántos elementos dispersos existen en Madrid, que una vez reunidos forman armonioso y bello conjunto, y han dado ocasión para que los jóvenes demuestren lo que valen⁸⁹.

En *La lectura para todos*⁹⁰, Numa menciona las novedades, destaca la intervención de D'Angri, y comenta que la concurrencia, como siempre, fue brillante y numerosa. *El Correo de ultramar*⁹¹ subraya el lleno en todos los conciertos, aunque en los últimos el público iba notando falta de ensayos, y destaca la intervención en los dos últimos conciertos de la D'Angri.

10. Resumen y valoración

En los seis conciertos sacros se interpretó un repertorio misceláneo y diverso formado por cuarenta y cinco obras o fragmentos musicales diferentes, de veintisiete autores distintos, entre ellos

⁸⁶ Luis Rivera: "Folletín. Revista de Madrid". *La Discusión*, 17-04-1859, p. 1.

⁸⁷ "El último concierto sacro". [Julio Nombela, de *El Fénix*]. *La Época*, 18-04-1859, p. 3.

⁸⁸ Edgardo: "Folletín. Semana Santa. Música religiosa". *La España*, 21-04-1859, p. 1. Este texto fue parcialmente reproducido por J. de la Rosa en *La Iberia*, "Gacetilla", 23-04-1859, p. 3.

⁸⁹ "Revista de la quincena". *El mundo pintoresco*, año 2, nº 17, 24-04-1859, pp. 129-130.

⁹⁰ Numa: "Revista de teatros". *La lectura para todos*, nº 18, 30-04-1859, pp. 287-288.

⁹¹ José González de Tejada: "Revista española". *El Correo de Ultramar*, tomo XIII, año 18, nº 333, 21-05-1859, p. 2.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

los españoles Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Juan Guelbenzu, Rafael Hernando, Mariano Martín Salazar, Jesús de Monasterio y Mariano Rodríguez de Ledesma, de cada uno de los cuales se interpretó una obra, salvo de Eslava y de Rodríguez de Ledesma, de quienes se interpretaron dos, sin haber querido Barbieri interpretar ninguna obra suya (véase tabla 10).

COMPOSITOR	OBRA
Anónimo	<i>Romanesca</i> para violonchelo y piano
Carnicer	<i>Requiem</i> a cuatro voces, coro y gran orquesta
Eslava	<i>Bone Pastor</i> , motete a voces solas <i>Lamentación 3ª</i> del Miércoles Santo, a cuatro voces, coro y orquesta
Guelbenzu	<i>La novicia</i> , romanza dramática de tiple con arpa, órgano y orquesta
Hernando	<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa a gran coro, órgano y orquesta
Martín Salazar	<i>Parce mihi</i> , a dúo de tiples con arpa y orquesta
Monasterio	<i>¡Adiós!</i> , melodía para violín, violonchelo y órgano expresivo
Rodríguez de Ledesma	<i>Lamentación</i> a dúo de tiple y contralto, con orquesta <i>Lamentación</i> a solo de tenor, con coros y orquesta

Tabla 10. *Obra de autores españoles interpretadas en los seis conciertos*

COMPOSITOR	OBRA
Beethoven	<i>Sonata/Cuarteto</i> [sic] para violín, violonchelo y piano, Op. 17 [sic] <i>Septimino</i> , Op. 20
Berr	<i>Andante</i> con variaciones arreglado para fagot y piano
Bertini	<i>Noneto</i> , Op. 107 [para flauta, oboe, fagot, corno inglés, trompa, trompeta, viola, chelo, contrabajo y piano]
Curschmann	<i>Ti prego, o madre pia</i> , terceto con acompañamiento de piano
Donizetti	<i>Ave Maria</i> a cuatro voces con cuerda <i>La Campana</i> , coro de hombres <i>a cappella</i> <i>Plegaria de tiple</i> , arreglada para orquesta por Manuel Fernández Caballero <i>Sinfonía de Los mártires [Poliuto]</i> , a gran orquesta y coros
Golterman	<i>Fantasia con variaciones</i> , para flauta, oboe y piano
Gottschalk	<i>El canto del soldado</i> , fantasía para piano
Haydn	<i>Domine salvum fac</i> , a coro y orquesta Nos. 7 y 9 (Terremoto) de <i>Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz</i> , a coro y orquesta
Labarre	<i>Tristesse, andante</i> con variaciones para arpa sola
Mendelssohn	<i>(1) Allegro molto appassionato</i> del <i>Concierto de violín y orquesta</i> , Op. 64
Meyerbeer	Obertura de <i>La estrella del norte</i> , con orquesta y banda <i>¡O mio figlio!</i> , romanza de contralto de <i>El Profeta</i> , con orquesta
Mozart	<i>Ave verum</i> , motete a cuatro voces, órgano y cuerda <i>Primer allegro y Minuetto</i> de la <i>Sinfonía en Sol menor</i> , nº 40, k. 550 <i>Lacrimosa</i> a cuatro voces y orquesta, del <i>Requiem</i>
Robberchts	<i>Melodía pastoral</i> para violín y piano
Rossini	<i>Plegaria del Moisés</i> , a 5 voces, coro y orquesta <i>Stabat Mater</i> con solos, coros y gran orquesta <i>Mira la blanca luna</i> , dúo arreglado para violín, violonchelo y piano <i>La caritá</i> , a gran coro de mujeres, y arreglada para orquesta por Hilarión Eslava
Servais	<i>Fantasia</i> para violonchelo y piano
Schubert	<i>Ave Maria</i> para tiple y piano
Stradella	<i>Se i miei sospiri</i> , aria religiosa para tenor con acompañamiento de órgano o instrumentos de cuerda
Weber	Obertura de <i>Oberon</i> , a gran orquesta Obertura de <i>Der Freischütz</i> , a gran orquesta

Tabla 11. *Obra del repertorio europeo interpretadas en los seis conciertos*

El estudio de los programas interpretados en los Concerts Spirituels⁹², que anualmente se celebraban en el Conservatorio Imperial de Música de París el Viernes Santo y, hasta 1856, también el Domingo de Pascua, dentro del ciclo de conciertos del Conservatorio, muestra que éstos han servido de referencia a los conciertos del Teatro de la Zarzuela de 1859. A modo de ejemplo, recogemos los programas de los años 1856 a 1858.

Primer Concert Spirituel, Viernes Santo de 1856	
<i>Sinfonía en Do menor</i>	Beethoven
<i>Stabat Mater</i>	Rossini
<i>Obertura de Oberon</i>	Weber
Segundo Concert Spirituel, Domingo de Pascua de 1856	
<i>Sinfonía en La</i>	Beethoven
<i>Ave verum</i>	Mozart
<i>Himno, ejecutado por todos los instrumentos de cuerda</i>	Haydn
<i>Salmo, a doble coro</i>	Mendelssohn
<i>Sinfonía en Sol menor</i>	Mozart
<i>Coro final de Cristo en el Monte de los olivos</i>	Beethoven
Concert Spirituel, Viernes Santo de 1857	
<i>Sinfonía en Si bemol</i>	Haydn
<i>Rex tremendae, Confutatis y Lacrymosa del Requiem</i>	Mozart
<i>Himno, ejecutado por todos los instrumentos de cuerda</i>	Haydn
<i>Stabat Mater, Pro peccatis, Inflammatus, Quando corpus</i> , fragmentos del <i>Stabat Mater</i>	Rossini
<i>Sinfonía en La</i>	Beethoven
Concert Spirituel, Viernes Santo de 1858	
<i>Sinfonía Eroica</i>	Beethoven
<i>Aria del Stabat Mater</i>	Rossini
<i>Marche et Prière de Joseph</i>	Méhul
<i>Thème varié et fugue</i> , por la orquesta	Handel
<i>Motete a doble coro</i>	Bach
<i>Sinfonía en Sol menor</i>	Mozart

Tabla 12. Programas de los Concerts Spirituels de París, años 1856 a 1858

Barbieri recoge los datos económicos de la temporada de 1859. Los ingresos fueron: 42.182 reales por la venta de abonos a todos los conciertos, y 91.383 por la venta de entradas en la conaduría y en el despacho, lo que hace un total de 133.565 reales, de los cuales el 10%, esto es, 13.356,50 reales, se destinaron a los establecimientos de Beneficencia, entregándolos Salas al Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid. Barbieri detalla los grandes gastos ocasionados por los conciertos: más de 4.000 reales de copias de partituras y *particellas*; los regalos a muchos de los artistas, consistentes en alhajas de oro que Barbieri compró en casa del joyero Samper y que sobrepasaron los 13.000 reales⁹³; y los sueldos pagados a los artistas del teatro de

⁹² A. Elwart: *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique*. París, S. Castel, Éditeur, 1860.

⁹³ Se regalaron las siguientes joyas de oro: un medio aderezo a las Sras. o Srtas. Roaldes, López, Ortoneda, Lesen, Condado, Landi, García, Lama, Espeso y Fuentes; unos botones de mangas al Sr. Ovejero; botonaduras completas de camisa a los Sres. Hernando, Monasterio, Arriola, José Arche, Casella, Lasserre, Sarmiento, Romero, Inzenga, Camilo Melliez, Manuel Muñoz, Roque Rodríguez, Moya, Daniel, Miró, Ortiz, Agustín Melliez, Plo y Royo.

la Zarzuela⁹⁴ o de otras entidades⁹⁵. En carta a su tío Matías, Jesús de Monasterio, además de comentar que había participado en cuatro de los seis conciertos, con éxito brillante, dice que Salas le regaló “un juego de botones para el pecho y gemelos de oro cincelado con unas perlititas y son muy bonitos además de muy bien hechos”⁹⁶.

Según Barbieri, Salas obtuvo como ganancia entre 20.000 y 30.000 reales, “cantidad insignificante si se atiende a lo expuesto en la especulación”. Concluidos los conciertos, Salas le preguntó qué quería que le regalase por haberlos dirigido; Barbieri dijo que nada, y al insistir Salas, le respondió que prefería dinero en efectivo. El 30 de junio Barbieri recibió una carta de Salas [Documento 26] en la que éste le daba las gracias por la dirección de los conciertos al tiempo que se felicitaba “por haberle casi obligado a dar a conocer su talento en un género de música muy difícil de hacer comprender”, y le pidió que aceptara un obsequio que le entregaría su cuñado Antonio Lamadrid. Barbieri le respondió con otra carta [Documento 27], en la que le confirmaba que pasaría a recoger el dinero de manos de Lamadrid, que en la contaduría le entregó 3.000 reales, queriendo que firmara un recibo “que yo no firmé, por lo seco de su redacción, firmando en su lugar otro redactado por mí, que indicaba recibir la expresada cantidad como regalo”.

En la primera parte de su memoria, antes de detallar la historia de cada uno de los conciertos, Barbieri reconoce que: “los resultados artísticos de esta novedad musical para Madrid han sido muy buenos si se atiende a que con ella se han despertado en los artistas y en el público la afición a escuchar y a apreciar las buenas obras líricas del género religioso, fuera del sitio para el que están escritas”. Sin duda, la ejecución ha dejado algo que desear, pero considera que cuando se preparen los conciertos con más tiempo, “indudablemente se obtendrán muchos mejores resultados para el arte músico”.

Como valoración global, escribe Barbieri al final de su historia: “En lo que indudablemente se ha ganado es en la consideración que han adquirido el teatro y los cantantes de él, con haber dado un paso tan avanzado que el público no se podía imaginar”. Concluye Barbieri que, si es cierto que los conciertos le han dado “mucho importancia a los ojos del público, no lo es menos que me ha dejado más blando que copo de algodón con tantos disgustos y cuidados como me ha ocasionado”. Y firma y fecha el documento en Madrid, el 22 de abril de 1859.

A modo de postdata, añade que, estando ensayando él con la orquesta el día del sexto concierto, les planteó “la formación de una orquesta-sociedad de concierto, y fue recibida con el mayor entusiasmo”, encargándole que formulase las bases de esa asociación.

Los conciertos de 1859 en el teatro de la Zarzuela muestran una gran diferencia con los escasos conciertos ofrecidos en Madrid en los años anteriores, que tenían lugar en el Palacio Real o en un ámbito aristocrático: son conciertos pensados para que asista a ellos, además del público aris-

⁹⁴ A la orquesta y coro, Salas les pagó sus sueldos en los viernes, y el de todos los días de la Semana Santa, que no tenía obligación de pagarles, según el contrato. A la Santamaría le pagó 3.000 reales; a la Murillo, 2.000 y tantos reales, por haber cantado en cuatro conciertos; a la Mora, los 2.000 reales que le pidió.

⁹⁵ Barbieri comenta que Salas pensó comprarle una joya de valor a Elena D'Angri, pero él le aconsejó que le diera dinero, y se le entregaron 4.000 reales.

⁹⁶ Carta de Jesús de Monasterio a su tío Matías, fechada en Madrid el 21 de abril de 1859. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Recogida en la Tesis doctoral de María Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo, 2003, volumen I, pp. 153-154.

tocrático, un público popular, que es quien paga la entrada⁹⁷. Por ello, suponen acercar la filosofía empresarial de la zarzuela al campo del concierto. Como hemos visto, no son conciertos para coro y orquesta, sino una suma de obras interpretadas por solistas o por grupos de cámara, otras interpretadas por la orquesta sola, otras por el coro a voces solas o con acompañamiento reducido, otras para coro y orquesta, y para solistas, o coro y orquesta.

Posiblemente, en su celebración se aunasen los intereses crematísticos de Salas y la empresa del teatro de la Zarzuela para seguir obteniendo ingresos los viernes de Cuaresma, y los intereses artísticos de Barbieri, decidido a demostrarse a sí mismo y al público madrileño que era capaz de acometer con éxito el compromiso al que le animó Salas. Barbieri tenía experiencia como director de coros en los teatros del Circo y de la Zarzuela, y también había dirigido la orquesta de este teatro, pero ni él ni sus compañeros músicos habían asumido la dirección de una orquesta sinfónica de más de sesenta profesores, ni conciertos con unos setenta coristas y otros casi setenta instrumentistas; también en la gestión de Barbieri se advierte su intención de dar a conocer autores e intérpretes españoles, dentro de un planteamiento casi nacionalista, de puesta en valor de los elementos nacionales como verdadero valor patrimonial. No obstante, la idea de interpretar en los conciertos música “de autores clásicos” parece eliminar casi por completo la posibilidad de interpretar obras de autores contemporáneos españoles. De cualquier modo, estos conciertos son una prueba clara del interés, tanto de los profesores como del público, hacia la música clásica, y los resultados económicos son la prueba evidente de la viabilidad que podría tener una formación estable que se dedicase al cultivo de la música clásica, a pesar del desconocimiento de la misma, no sólo entre el público, sino entre los propios instrumentistas.

La falta de ensayos de algunas de las obras del tercer concierto, que se tradujo en deficiencias advertidas por el público, unida al éxito económico y de público de los conciertos, anima a Barbieri a proponer la creación de una sociedad de conciertos con profesores fijos, proyecto que tardó tres años en llevarse a la práctica, y que en 1862 se desarrolló por iniciativa de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, bajo la dirección de Gaztambide⁹⁸, aunque con una duración de sólo una temporada. Después, la inauguración en Madrid de los Campos Elíseos, en el verano de 1864, ofrece un nuevo espacio de entretenimiento en el que una orquesta, dirigida por Barbieri, ofrece conciertos, que alternan con representaciones de ópera y zarzuela en un teatro de verano allí construido, y con otros espectáculos, mostrando de nuevo a los músicos la viabilidad económica de una orquesta estable. Finalmente, en 1866 se constituye la Sociedad de Conciertos de Madrid, bajo la dirección de Barbieri.

Si este proyecto de 1859, basado en el modelo de los *Concerts Musard* de París, se hubiera consolidado, se habría adelantado incluso a los *Concerts Populaires* de Jules Pasdeloup, que se crean en París en 1861, y que servirán de modelo a la futura Sociedad de Conciertos de Madrid.

Como hemos indicado, años más tarde Barbieri reivindicará los conciertos sacros de 1859 como el origen de la Sociedad de Conciertos. En una “Revista musical” publicada en 1867 en *La Correspondencia*, Barbieri escribe:

⁹⁷ Ramón Sobrino: “La música orquestal en el siglo XIX”. En Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.): *La música en España en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 306-307.

⁹⁸ Ramón Sobrino: “Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta”. *Príncipe de Viana*, Año LXVII, nº 238. Estudios sobre música y músicos de Navarra. María Gembero (ed.), mayo-agosto 2006, pp. 633-653.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Ya en el mismo año 1859 di al público algunos trozos, y aún piezas enteras sinfónicas, de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber. Debido tal vez a lo imperfectamente que interpretamos entonces dichas obras, o a lo nuevas que éstas eran para el gusto del público, es lo cierto que éste no pronunció un voto unánimemente favorable a ellas⁹⁹.

Y en 1882, en carta publicada en respuesta a Alonso de Beraza –que atribuye la creación de la Sociedad de Conciertos a Gaztambide–, Barbieri escribe:

No hace diecisiete años, como dice equivocadamente el Sr. Beraza, sino *veintitrés* (marzo de 1859) que organicé y dirigí unas masas de noventa y tres voces y noventa y seis instrumentos, con las cuales di seis grandes conciertos en el teatro de la Zarzuela. En estos conciertos ejecutamos composiciones de veintisiete autores célebres antiguos y modernos, entre los cuales se contaron Haydn, con varias obras vocales e instrumentales; Mozart, con su gran *Sinfonía en Sol menor*, su *Lacrimosa* y otras; Beethoven, con su gran *septeto*; Weber, con sus oberturas de *Oberon* y de [*Der*] *Freischutz*; Mendelssohn, con uno de sus grandes conciertos; Meyerbeer, con su *overtura de L'Etoile du Nord*, etc, etc, etc. Es decir, que, de primera intención, por mi propio impulso, de un solo golpe y sin temor alguno, le di al público varias obras de los autores más clásicos, que fueron desde luego recibidas con el interés y aplauso que se demuestran con sólo decir que aquellos seis conciertos, aparte su gran resultado moral o artístico, produjeron un beneficio total de 133.565 reales vellón. Durante el ensayo general del último de estos conciertos, propuse a mis subordinados la formación de una sociedad dedicada al cultivo de la música clásica. Esta idea mía fue acogida con entusiasmo por todos los profesores, pero no pudo realizarse hasta algunos años después, por causas ajenas a nuestra voluntad¹⁰⁰.

Barbieri aumenta en esta carta el número de intérpretes, pues a los miembros del coro y de la orquesta, suma el total de los solistas vocales e instrumentales, y posiblemente mezcla este número con el de intérpretes que actuaron en 1866 en la Sociedad de Conciertos de Madrid. Quizá la palabra “subordinados” no sea la más adecuada para referirse a los músicos que participaron en los conciertos. Y Barbieri no comenta cuáles fueron las causas ajenas a su voluntad que retrasaron el proyecto, que quizá tuvieran relación con el conflicto entre Barbieri y los empresarios del teatro de la Zarzuela, Salas y Gaztambide, que se produce en abril de 1859 y se salda con la venta en diciembre de 1859 de la parte de Barbieri en el teatro a los otros dos empresarios¹⁰¹.

En una contrarréplica a la respuesta de Alonso de Beraza a su carta, que se publica pocos días después en *La Correspondencia Musical*, Barbieri escribe sobre el repertorio:

Los profesores instrumentistas, acostumbrados a la rutina de tocar óperas italianas o zarzuelas, no se amoldaban fácilmente a ensayar con detenimiento los primorosos detalles de las sinfonías de Beethoven, que eran tan completamente desconocidas para ellos como para el público en general¹⁰².

Y continúa refiriendo que “cuando en el año 1859 empecé a ensayar el *andante* de la célebre *Sinfonía en do menor* de Beethoven, pregunté a uno de los más ilustres profesores de mi orquesta: «¿Qué te ha parecido este *andante*?» y me contestó: «Me parece que dura más que un par de botas»¹⁰³.

⁹⁹ F. A. Barbieri: “Revista Musical”. *La Correspondencia de España*. Madrid, 27-VII-1867, p. 4.

¹⁰⁰ F. A. Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia musical*, Año II, nº 58, 2-II-1882, pp. 3-4.

¹⁰¹ Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador...*, pp. 228-229.

¹⁰² F. A. Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*. Madrid, Año II, nº 58, 8-II-1882, p. 3.

¹⁰³ *Ibid.*

Sin embargo, como hemos comprobado, en los conciertos de 1859 no se tocó ninguna sinfonía de Beethoven, por lo que Barbieri debe referirse a los conciertos del verano de 1864, ofrecidos en los Campos Elíseos, a los que las noches de concierto asistían entre ocho mil y diez mil personas.

Resumimos en la tabla 13¹⁰⁴ los conciertos interpretados en Madrid entre 1859 y 1866, fecha de la creación de la sociedad de Conciertos.

FECHA	LUGAR	Nº	DIRECTOR	INTÉRPRETES	TIPO / PROMOTOR
1859, marzo	T. Zarzuela	6	Barbieri	Solistas, coro (80 voces) y orquesta (70 instrumentos)	Conciertos sacros / Empresa T. Zarzuela
1860, febrero y marzo	T. Real	6	Skoczdopole	Solistas, coro y orquesta	Conciertos sacros
1861, febrero y marzo	T. Real	5	Skoczdopole	Solistas vocales e instrumentales, coro y orquesta	Conciertos sacros
1862, marzo y abril	T. Real	2	Skoczdopole	Solistas, coro y orquesta	Conciertos sacros
1862, marzo y abril	Conservatorio	4	Gaztambide (Inzenga, coro)	Solistas, coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1862, 11 de junio	T. Zarzuela	1	Gaztambide	Solistas, coro y orquesta	Sociedad española de conciertos
1862, verano	Eliseo Madrileño	(8)		Coro y orquesta del T. Real	Eliseo Madrileño
1863, marzo y abril	Conservatorio	4	Gaztambide (Barbieri, coro)	Solistas, coro y orquesta	Sociedad española de conciertos, Soc. Art. Mus. Socorros Mutuos
1863, verano	Eliseo Madrileño	(12)		Coro y orquesta del T. Real	Eliseo Madrileño
1864, marzo y abril	Conservatorio	5	Monasterio (Barbieri, coro)	Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1864, junio a agosto	Campos Eliseos T. Rossini	18	Barbieri	Orquesta del T. Rossini	Empresa Campos Eliseos
1865, marzo y abril	Conservatorio	5	Monasterio (Barbieri, coro)	Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1865, junio a 1 de agosto	Circo del Príncipe Alfonso	12	Arban	Orquesta (60 profesores, algunos de París)	Paseo de Recoletos
1865, junio a septiembre	Campos Eliseos	(24)	Gaztambide	Coro y orquesta / Orquesta sola	Campos Eliseos
1866, abril	Conservatorio	2	Barbieri	Solistas, coro y orquesta	Sociedad de Conciertos de Madrid

Tabla 13. *Ciclos de conciertos previos a la creación de la Sociedad de Conciertos de Madrid*¹⁰⁵

En todo caso, constatamos que a partir de los conciertos sacros de 1859 comienza a producirse en Madrid una transformación en la sensibilidad estética del público, que le lleva a interesarse por las obras de los compositores clásico-románticos, como sucedía en ese momento en gran parte de Europa, proceso al que también contribuyen los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, fundada en 1862 por Jesús de Monasterio y Juan M^a Guelbenzu, y que, tras el intento fallido de 1862, culminará con la creación y la consolidación de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903), en cuyo público se integran los espectadores habituales del Teatro Real y de los teatros dedicados a la zarzuela.

¹⁰⁴ Ramón Sobrino: "The Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903) and the Unión Artístico-Musical (1877-1891). From the Reception to the Creation of a Symphonic Repertoire in Spain". *Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. José Ignacio Suárez & Ramón Sobrino (ed.). Brepols, 2019, pp. 233-276.

¹⁰⁵ En la Tabla 13, están en gris oscuro los conciertos denominados "Conciertos sacros" como tales; y en gris más claro, los conciertos de verano.

Apéndice 1. Documentación del Archivo Histórico Nacional sobre los Conciertos Sacros de 1859. Diversiones Públicas. Leg. 11388 Nº 96

Diversiones Públicas. Madrid. 1859.

D. Francisco Salas, sobre autorización para dar los viernes de Cuaresma Conciertos de música religiosa en el Teatro de la Zarzuela.

.....

Diciembre 10 de 1858 Tip.º 735 Neg.º 2º Gob.º

Exmo. Sr. Ministro de la Gobernación.

Don Francisco Salas, Director de la Empresa del teatro de la Zarzuela de esta corte, con el mayor respeto expone a V. E. que entre los varios días que el Real decreto orgánico de teatros declara inhábiles para dar representaciones, se hallan comprendidos los viernes de cuaresma; prohibición que sin duda tiene por objeto, no distraer a las gentes de una viva y profunda contemplación de las cosas divinas, en esos días consagrados por nuestra sacrosanta religión más especialmente que los demás del año, a la penitencia y al ayuno, pues los espectáculos teatrales, aunque con un objeto moral y honesto todos, como deben serlo en una nación civilizada, ofrecen sin embargo, ocasión bastante para alejar del ánimo de los espectadores aquellos sentimientos. Más si se cambia por completo la índole de los que en los viernes de Cuaresma se ejecutan, si por ejemplo, se da al público en esos días, el *Stabat Mater* de Rossini, las Sinfonías religiosas de Beethoven y los mejores Oratorios de los más célebres maestros, lejos de poder abrigar entonces el temor de que funciones de esa especie produzcan el efecto que con la prohibición citada quiso evitarse, debe esperarse con sobrada razón y fundamento, que obras que se hallan empapadas de un sentimiento eminentemente religioso, despierten el de los oyentes, elevando su ánimo con la belleza de unas melodías que nunca se apartan del estilo propio y del objeto que sus autores se propusieron. Así han debido comprenderlo en otras naciones, católicas como la nuestra, y por eso se ejecutan hoy en la Cuaresma aquellas obras, en casi todos los principales teatros de Europa. El *Stabat Mater* de Rossini, las Sinfonías religiosas de Beethoven y los oratorios escogidos por el exponente para ejecutarlos en los días de que se trata, si V. E. se digna concederle licencia para ello, tienen además la circunstancia de no oponerse a otra de las prescripciones vigentes, pues en ninguna de dichas obras se hallan representadas ni las personas de la Santísima Trinidad, ni la Virgen: por todo lo cual el exponente

A V. E. **Sup.º** se sirva concederle licencia para dar en el teatro de la Zarzuela y en todos los viernes de la Cuaresma próxima, representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros. Gracia que el que suscribe no duda merecer de la acreditada bondad y conocida ilustración de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.
Madrid 29 de noviembre de 1858.

Exmo. Señor

Francisco Salas [Firma y rúbrica]

.....

**Ministerio de la Gobernación
Gobierno
Negociado 2º**

29= Noviembre =1858

Ramón Sobrino

Teatro

El director de la empresa del teatro de la Zarzuela solicita que se le autorice para dar en dicho coliseo los viernes de cuaresma representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros.

Por ^m/_n. de 2 de diciembre de 1858 se remitió al Gob.^{or} de Madrid para que informase oyendo previamente a la Autoridad eclesiástica de la Diócesis.

Evacuando el informe manifiesta el Gob.^{or} en 18 de enero de 1859, que conformándose con el parecer del Sr. Vicario Eclesiástico (cuyo dictamen acompaña), no encuentra inconveniente en que se conceda la autorización de que se trata, y que así mismo cree que podría el referido empresario ceder alguna parte de las utilidades para los establecimientos de Beneficencia. Dice el Vicario en su informe que si bien sería de desear el que permaneciera la prohibición de dar funciones teatrales en los días referidos, sin embargo, atento a que las composiciones a que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevar el alma hacia la piedad, si el Gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias, la autoridad eclesiástica no llevará a mal el que se conceda la licencia que se solicita.

Nota

V. M. resolverá lo que estima más conveniente en vista de los informes del Gobernador y Sr. Vicario Eclesiástico. Madrid 26 de enero de 1859

Henestrosa

Conforme

Navascués [Firma]

1º de febrero.

Como propone el Gobernador, con el cual deberá de ponerse de acuerdo el empresario acerca de la cantidad que ha de ceder a la Beneficencia.

(Rubricado)

.....

Ministerio de la Gobernación

58 Tip.º 735 R

Gobierno

Negociado 2º

(Teatro = 58 = Z-2)

Al Gobernador de esta provincia.

Madrid, 2 de Diciembre de 1858.

E. S

Remito a V. E. para que se sirva informar, oyendo previamente a la Autoridad eclesiástica de esta Diócesis, la adjunta instancia que ha elevado a este Ministerio D. Fran.^{co} Salas, como Director del Teatro de la Zarzuela, en solicitud de que se la autorice para dar en dicho coliseo los viernes de cuaresma representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros. Dios G.^{de} El Director.

Minuta

(Rúbrica)

.....

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Vicario eclesiástico de Madrid y su partido.

Exmo. Sr.

Al tener el honor de devolver a V. E. la solicitud de D.ⁿ Francisco Salas, Director de la Empresa del Teatro de la Zarzuela, para que se le conceda Real licencia de dar en los viernes de la Cuaresma próxima representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de Maestros Célebres, deberé manifestar a V. E. que sería de desear el que permaneciese la prohibición de representaciones teatrales en los expresados días, siquiera sean religiosas en su letra y música, para de ese modo recordar al público el tiempo santo de oración y ayuno.

Sin embargo, atento a que las composiciones, que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevarse el alma hacia la piedad, si el gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias, la autoridad eclesiástica no llevará a mal el que se conceda la licencia que se solicita.

Dios guarde a V. E. m.^s a.^s

Madrid 2 de enero de 1859.

Manuel de Obeso.

Exmo. Sr. Gobernador de esta Provincia.

Es copia

Vega de Armijo (Firma)

.....

Enero 21 de 59 Tip.^o 735, Neg.^{do} 2.^o Gob.^{no}

Imprentas.

Num.^o 295

Remitiendo Informada la Instancia de D. Francisco Salas, Director del teatro de la Zarzuela, sobre autorización para dar funciones los viernes de Cuaresma.

Exmo. Sor.

Tengo el honor de devolver a V. E. la adjunta instancia de D. Francisco Salas, Director del Teatro de la Zarzuela, la cual con fecha de 2 de diciembre próximo pasado se sirvió V. E. remitirme para informar después de haber oído a la Autoridad Eclesiástica.

Por mi parte no encuentro inconveniente en que se conceda al Director de la Zarzuela la autorización que solicita conformándose con el parecer del Sor. Vicario Eclesiástico cuyo informe es adjunto: debiendo sin embargo ser crecidos los rendimientos de las funciones de que se trata, podría el Empresario ceder alguna parte de las utilidades que le reporte esta concesión en obsequio a los establecimientos de Beneficencia de la Corte.

V. E. no obstante apreciará esta indicación de la manera que juzgue más oportuna.

Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 18 de enero de 1859.

Exmo. Sor.

El Marqués de la Vega de Armijo (Firma)

Exmo. Sor. Ministro de la Gobernación.

.....

Ramón Sobrino

Ministerio de la Gobernación

Gobierno

M. 735

Negociado 2º

(Teatro = 58 = Z-2)

Al Gobernador de Madrid

Madrid 1º de febrero de 1859

Exmo. Sr.

En vista de la instancia que ha elevado a este Ministerio D.ⁿ Francisco Salas, como director de la empresa del Teatro de la Zarzuela, en solicitud de autorización para dar en dicho Coliseo los viernes de cuaresma funciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros, y teniendo en consideración lo informado por V. E. y por la Autoridad eclesiástica de la Diócesis, la Reina (q.D.g.) ha tenido a bien disponer se conceda dicha autorización, obligándose dicha empresa a ceder a los Establecimientos de Beneficencia la parte de las utilidades que V. E. de acuerdo con el expresado Director juzguen prudente.

Dios G.^{de}

Posada Herrera.

Traslado a D.ⁿ Francisco Salas.

Apéndice 2. Barbieri Ms. 22.339. Historia de los Conciertos Sacros ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859

Historia de los Conciertos Sacros ejecutados por 1ª vez en Madrid - 1859

Barbieri MSS 22339

Memoria histórica de los Conciertos Sacros que tuvieron lugar por primera vez en Madrid el año 1859.

Apuntes de F. A. Barbieri.

Advertencia: Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes, tenga presente que están escritos *calamo corrente* y sólo para mi uso particular y exclusivo, en el caso de que se me antojara un día escribir la historia de nuestro teatro de la Zarzuela y otro trabajo por el estilo. B[arbieri].

Empieza al dorso la relación detallada del personal de Artistas que tomaron parte en los Conciertos.

Partes principales	
Procedentes del Teatro de la Zarzuela	
Tiples	D ^a Luisa Santamaría D ^a Josefa Murillo D ^a Josefa Mora
Contralto	
Tenores	D. Juan Salces D. Antonio Oliveres
Bajos	D. Francisco Calvet D. Manuel Royo
Artista extranjera 1ª Donna contralto	Signora Elena D'Angri
Bajo cantante español	D. Manuel Moya

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Discípulas del Conservatorio	
Tiples	D ^a Juana López D ^a Matilde Ortoneda
Contraltos	D ^a Luisa Lesen D ^a Nieves Condado
Coros	
Personal del Teatro de la Zarzuela	
Tiples	D ^a Rafaela García Luisa García Concepción Pérez Elvira Sotillo Emilia Nogales
Contraltos	Juana López de Monasterio Pilar Lázaro Modesta García Herreros Virginia Paulus Emilia Romero
Discípulas del Conservatorio	
Tiples	D ^a Enriqueta Toda Matilde Esteban Manuela Checa Cipriana Esteban Julia Brieva Estela Ibarra Rafaela Sevilla Emilia Sanz Emilia Sebastián Mariana Aguado
Contraltos	Emilia Caballero Enriqueta García y García Emilia Bernardo Matilde Bernardo María Collada Joaquina Collada Vicenta Artigas Trinidad Castro
Del Teatro Real	
Contralto	D ^a Teresa Fernández
Personal del Teatro de la Zarzuela	
Tenores	D. José Pocarull José Chapuy José María Rochel Mariano Romero Juan Bertolasi Isidro Estañol

	<p>José Nogueras José María Diéguez Sinforoso López Eugenio de la Fuente Vicente Faya</p>
Bajos	<p>D. José García Francisco Soler Pascual Muñoz Teodoro Soler Pedro Bornachea Manuel de la Orden</p>
Coristas del Teatro Real	
Tenores	<p>D. Joaquín Llopis José Flores Martín Ruiz Miguel Campos Antonio Huguet Francisco Rodríguez Pedro Pérez Laureano Navarro</p>
Bajos	<p>D. Manuel Moya Anacleto Díaz Víctor Dorrosoro Cayetano Ylarraza Tomás Celimandi</p>
Niños alumnos del Conservatorio	<p>Carlos Caballero José Torá Francisco Ferranz Pedro Urrutia Juan Aguado Antonio Gutiérrez Fernando Lopetegui Carlos Santo Gabriel Arias Alfredo García Ramón Alfonso Federico de Diego Joaquín Cano Juan Álvarez Federico Casademunt José Romero Gregorio Otero Ángel Rodríguez Eduardo Irriera Baldomero Martínez José Martí</p>
Total de Voces, 93	

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Instrumentistas	
D ^a Teresa Roaldés	Maestra de Arpa del Conservatorio de Madrid
D. Jesús Monasterio	Maestro de Violín de id. id.
D. Salvador Daniel	Profesor de Violín, transeúnte
D. José Vicente Arche	Jefe de la orquesta de la Zarzuela
D. Tomás Lestán Plo	Primer viola del Teatro Real de Madrid
Mr. Sallerre	Primer premio de Violoncello en el Conservatorio de París.
D. Joaquín Casella	Primer violoncello de la Zarzuela.
D. Manuel Muñoz	Maestro de Contrabajo del Conservatorio de Madrid.
D. Pedro Sarmiento	Maestro de Flauta de id. id.
D. Antonio Romero	Maestro de Clarinete en id. id.
D. Daniel Ortiz	Primer oboe y corno inglés de la Zarzuela
D. Camilo Melliez	Maestro de Fagot del Conservatorio de Madrid.
D. Roque Rodríguez	Primer premio de trompa del Conservatorio de Madrid
D. Agustín Melliez	Primer cornetín a pistón de la Zarzuela.
D. José Miró	Maestro de piano del Conservatorio de Madrid
D. Antonio Arriola	Profesor de piano discípulo del Conservatorio de Madrid
D. Mariano Vázquez	Maestro compositor, a cargo del cual estuvieron los ensayos de las voces principales y acompañar en el piano y el órgano.
D. José Inzenga	Maestro compositor, acompañó en el piano.
D. Theobaldo Power	Joven de once años principiante en el piano.

Orquesta	
Personal de la Zarzuela	
Violines	D. José Vicente Arche José Jiménez Miguel Carreras Domingo de Peón Andrés Alcaraz Emilio Majesté Enrique Broca Manuel Ripoll José Castella Clemente Novoa José Castellanos Blas García Eduardo Campo
Violas	D. Andrés Cruz Vicente Manjarrés Carlos Beltrán Antonio Díaz
Violoncellos	D. Joaquín Casella Luis Muñoz Mateo Espinosa

Contrabajos	D. José García
	Pablo Ruiz Mariano Sessé Anastasio Torres
Arpa	Señorita D ^a María Landi
Flautas	D. Pedro Sarmiento Luis López
Oboes	D. Daniel Ortiz Ramón Bernardo
Clarinetes	D. Teodoro Rodríguez Francisco Borja
Fagotes	D. Luis Villetti Agustín Blasco
Trompas	D. Roque Rodríguez Genaro Pérez
Cornetines	D. Agustín Melliez Dionisio Fernández
Trombones	D. Simón Serrano Antonio Moro Saturnino Mula
Timbales	D. Ángel Carrillo
Triángulo	D. José Dupon
Procedentes del Teatro Real de Madrid	
Violines	D. Ricardo Ficher Pedro Carril José Conde Cayetano Botia Juan Pintado José Castillo
Violas	D. Tomás Lestán Plo José Cruz Miguel Coronado Francisco Lucena
Violoncellos	D. Juan Fazzini Antonio Yáñez Ramón Goicochea José García Gómez
Contrabajos	D. Manuel Muñoz Manuel Francisco Álvarez
Arpa	D ^a Teresa Roaldés
Trompa	D. Joaquín Martínez

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Procedentes del Teatro del Circo	
Violines	D. Juan Marimón Gregorio Morales Mariano Arche José Marín
Viola	D. Vicente Juárez
Violoncello	D. Camilio Fabiani
Trompa	D. Miguel Rejoy
Oficleide	D. Román Álvarez
Procedente del Teatro Francés de Madrid	
Violín	D. Francisco Amato, jefe de la orquesta de dicho teatro
Procedente del Teatro de Novedades	
Viola	D. Matías de Jorge y Rubio
Arpistas discípulos del Conservatorio	Srta. D ^a Margarita García Isabel Espejo Teresa Lama Josefa Fuentes D. José Obejero
Procedentes de la banda militar del Regimiento de Galicia nº 19	
Músico mayor	D. Antonio Ferrer
Trombinos	D. José Solís Jaime Berga
Cornetines	D. Rafael Polo Daniel Pena
Trombas	D. José Herrera Melchor Zapater
Trombones	D. Miguel Andrés José Franquet
Bombardino	D. Antonio March
Bastuba	D. Manuel Marín
Copiante en jefe	D. José Castellá
Afinadores de pianos	D. Pedro Gastessi Zuasti

El piano era de la fábrica de Pleyel.
El órgano de la de Alexandra.

Resumiendo las anteriores listas, se cuenta el número de artistas siguiente:

Cantantes	(personal)		
Tiples y contraltos, a solo	8	Tenores y bajos, id.	5
Coro. Tiples	15	Contraltos	14
Tenores, entre ellos dos contraltos de Capilla	19	Bajos	11
Niños	21		
Instrumentistas a solo, no contando los que también pertenecieron a la orquesta	10		
Violines 1 y 2º	24	Violas	10
Violoncellos	8	Contrabajos	6
Arpas	7	Flautas	2
Oboes y corno inglés	2	Clarinetes	2
Fagotes	2	Trompas	4
Cornetines	2	Trombones	3
Oficleide	1	Timbales (un par)	1
Triángulo	1	Banda para la Obertura de Meyerbeer	11
Resumen general			
De voces	93		
De instrumentos a solo	10		
De Orquesta y Banda	86		
Total de profesores	189		

Con el personal antedicho se han ejecutado en los seis conciertos 45 obras musicales de los 27 autores que a continuación se expresan, y entre los cuales se cuentan siete españoles contemporáneos, que son los señalados con una (*)

Autores	Nombre de las obras
Anónimo	<i>Romanesca</i> , melodía popular del siglo XVII, para <i>violoncello</i> y piano.
Beethoven	Sonata para violín, <i>violoncello</i> y piano, ob. 17.
	<i>Septeto</i> para violín, viola, <i>violoncello</i> , contrabajo, clarinete, fagot y trompa, ob. 20.
Berr	<i>Andante</i> con variaciones, arreglado para fagot y piano.
Bertini (el joven)	<i>Noneto</i> para piano, flauta, oboe, trompa, fagot, cornetín, viola, <i>violoncello</i> y contrabajo, ob. 107.
Brisson	<i>La caritá</i> , de Rossini, arreglada para violín, órgano y piano
(*) Carnicer (D. Ramón)	<i>Requiem</i> , a cuatro voces, coro y gran orquesta, escrito en 1842
	<i>Te decet</i> , a dúo de contralto y tenor, perteneciente a la misma obra antedicha.
Curschmann	<i>Ti prego, o madre pia</i> , terceto para tiple, contralto y tenor, con acompañamiento de piano.

Donizetti	<i>Ave Maria</i> a cuatro voces con instrumentos de cuerda
	<i>La Campana</i> , coro a voces solas de hombres, impreso en el álbum titulado <i>Matiné musical</i>
	<i>Plegaria de tiple</i> , del expresado Álbum, arreglada para orquesta por D. Manuel Fernández Caballero.
	<i>Sinfonía de Los Mártires</i> , a gran orquesta y coros.
(*) Eslava	<i>Motete</i> a voces solas, <i>Bone Pastor</i>
	<i>Lamentación</i> 3ª del Miércoles Santo, a cuatro voces, coro y orquesta
Gotterman	<i>Fantasia</i> con variaciones de flauta, oboe y piano
Gottschalk	<i>El canto del soldado</i> , fantasía de piano
(*) Guelbenzu (D. Juan)	<i>La Novicia</i> , romanza dramática de tiple con acompañamiento de arpa, órgano y orquesta
Haydn	<i>Domine salvum fac</i> , a coro y orquesta
	<i>El número 7</i> del Oratorio <i>Las siete palabras de Cristo</i> , a coro y orquesta
	<i>El Terremoto</i> , del Oratorio anterior
(*) Hernando	<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa a gran coro, órgano y orquesta
Labarre	<i>Tristesse</i> , Andante con variaciones de arpa.
(*) Martín Salazar	<i>Parce mihi</i> , a dúo de tiples con arpa y orquesta.
Mendelssohn	<i>Primer allegro</i> del <i>Concierto de violín con orquesta</i> , ob. 64.
Meyerbeer	<i>Obertura de La Estrella del Norte</i> , con orquesta y banda
	<i>Oh mio figlio!</i> , romanza de contralto de <i>El Profeta</i> , con orquesta.
(*) Monasterio	<i>¡Adiós!</i> , melodía para violín, <i>violoncello</i> y órgano expresivo
Mozart	<i>Célebre Motete</i> , <i>Ave verum Corpus</i> , a cuatro voces, órgano e instrumentos de cuerda
	El primer <i>Allegro</i> y el <i>Minuetto</i> de la <i>Sinfonía en Sol menor</i>
	<i>Lacrimosa</i> , a cuatro voces y orquesta, perteneciente a la <i>Misa de Requiem</i>
Robberchts	<i>Melodía pastoral</i> para violín y piano
(*) Rodríguez Ledesma	<i>Lamentación</i> a dúo de tiple y contralto, con orquesta
	<i>Lamentación</i> a solo de tenor, con coros y orquesta
Rossini	<i>Plegaria del Moisés</i> , a 5 voces, coro y orquesta
	El <i>Stabat Mater</i> completo, con los solos, coros y gran orquesta
	<i>Mira la bianca luna</i> , dúo arreglado para violín, <i>violoncello</i> y piano
	<i>La caritá</i> , a gran coro de mujeres, y arreglada para orquesta por D. Hilarión Eslava
Servais	<i>Fantasia</i> para <i>violoncello</i> y piano
Schubert	El <i>Ave María</i> , para tiple con acompañamiento de piano
Stradella	<i>Se i miei sospiri</i> , aria religiosa para tenor con acompañamiento de órgano o instrumentos de cuerda
Weber	<i>Obertura de Oberon</i> , a gran orquesta
	<i>Obertura de Freischütz</i> , a gran orquesta

La dirección general y de la orquesta en estos conciertos ha estado a cargo del Maestro compositor D. Francisco Asenjo Barbieri

Los coros han sido ensayados por el Maestro del Teatro de la Zarzuela, D. Víctor García Valencia.

Los resultados artísticos de esta novedad musical para Madrid han sido muy buenos, si se atiende a que con ella se han despertado en los artistas y en el público la afición a escuchar y a apreciar las buenas obras líricas del género religioso, fuera del sitio para que están escritas. Cierto es que la ejecución ha dejado algo que desear, pero en esto mismo se patentiza que si con tan breve plazo y con elementos heterogéneos se ha logrado hacer lo que ha visto el público, cuando en otros años se preparen con tiempo los conciertos, indudablemente se obtendrán mucho mejores resultados para el arte músico que en España es susceptible de elevarse a la altura que está en los países extranjeros donde más hayan logrado adelantar. Consideramos pues esto como un ensayo afortunado, y esperamos que el entusiasmo de los artistas producirá en lo sucesivo los resultados más satisfactorios.

También los pobres de Madrid participarán de la satisfacción nuestra, cuando vean en los 13.356 rs. y 50 céntimos que la Empresa del Teatro les regala (10% del producto total de las seis funciones) un alivio en sus necesidades y una prueba de cómo el elemento público de esta Villa sabe acudir al llamamiento que seguramente le hagan las artes o el infortunio.

Hagamos ahora la Historia de los dichos Conciertos.

Granó la idea de Salas una noche en el Saloncillo del Teatro de la Zarzuela, y por todos los presentes fue bien acogida, si bien dudábamos, en primer lugar, que la Autoridad eclesiástica diera permiso para realizarla, y en segundo que los elementos vocales que poseíamos fueran suficientes para salir bien la música de que se trataba. Tratándose en seguida de quién había de tomar la dirección de ellos, fui designado por Salas, y empezamos a obrar: Salas en lo diplomático y yo en lo artístico; esto pasaba a mediados de febrero de 1859. Salas empezó por hablar al director del periódico *La Esperanza*, señor Fernández de la Hoz, que es amigo suyo y que acogió la idea con entusiasmo, comprometiéndose además a hacer las tripas, como se dice vulgarmente, al Vicario eclesiástico. Así sucedió. Visitó Salas al expresado Vicario con buen éxito, enseguida puso en juego a nuestros amigos los diputados Adelardo Ayala y Francisco Camprodón, y al literato y auxiliar del Ministerio de la Gobernación en el negociado de Teatros, D. Luis Fernández Guerra, y al compañero de éste el empleado D. Manuel de Valladarias, que también es amigo suyo, todos los que, cada uno por su estilo, hablaron al Ministro de Gobernación Posada Herrera, al Presidente del Consejo de ministros O'Donnell, y al Gobernador de Madrid, Marqués de la Vega de Armijo, para preparar el terreno. Hecho eso, Salas personalmente entabló la pretensión que fue bien admitida (aunque no sin trabajillos) por todas las Autoridades, y finalmente decretada, con la condición de que se había de destinar una cantidad de los productos de los conciertos para los pobres, para lo cual Camprodón sugirió a Vega de Armijo la idea de que fuera el 10% del producto total, lo cual fue aceptado por Salas y *incontinenti* se dio el permiso por las autoridades. Hay que concluir que Salas manejó muy bien este asunto, que para la diplomacia se pinta solo, logrando no sólo que todo el mundo oficial se pusiera de su parte en él, sino que hasta la prensa toda, y en particular la clerical, escribieran artículos favorables, preparando y formando la buena opinión del público en favor de la idea. También hizo que Palacio se mostrara favorable por medio del Maestro del Rey y nuestro amigo Juan Guelbenzu, el de la Reina, Frontera Valldemosa, y el de Capilla D. Hilarión Eslava.

Después ofició a Ventura de la Vega, director del Conservatorio, y habló con Hernando, secretario de este establecimiento, con el objeto que nos dieran todos los elementos útiles para el caso, lo cual cumplieron poniendo a nuestras órdenes y disposición varios discípulos de las clases de canto, todos los papeles de música que nos hicieron falta y hasta los atriles del establecimiento; en esto hay que hacer una particular mención honorífica de Hernando, que ha contribuido muchísimo a facilitarme cuantos medios morales y materiales han estado a su alcance.

Al mismo tiempo Salas me procuraba el *Stabat* de Rossini que con partitura y partes sueltas le prestó Espín y Guillén, y otros varios oratorios y piezas que le prestaron Guelbenzu y otros amigos.

Mariano Vázquez y yo, entre tanto, pasábamos un par de horas diarias leyendo al piano cuanta música nos venía a las manos, para elegir entre ella la que más al caso pudiera hacer en los conciertos, siempre buscando que las piezas tuvieran unas condiciones de claridad y efecto teatral, para que el público las recibiera bien y no fuéramos a fastidiarle con una música que de puro *sabia* hiciera dormir. Con esta idea revolvimos los almacenes de música de Madrid y el Archivo del Conservatorio, encontrando muy poco que nos satisficiera y de lo que pudiéramos esperar un resultado como el que nos proponíamos sacar del *Stabat* de Rossini.

Salas también invitó, para que tocaran conciertos y piezas instrumentales, a diversos artistas, y todos respondieron al llamamiento. Formó la lista de los cantantes del teatro que habían de tomar parte y me la dio para que yo repartiera entre ellos y las muchachas del Conservatorio las piezas de canto, y enseguida me hizo darle una lista de la orquesta, que la dispuse del modo siguiente:

Violines 1º	12
Id. 2º	12
Violas	10
<i>Violoncellos</i>	8
Contrabajos	6

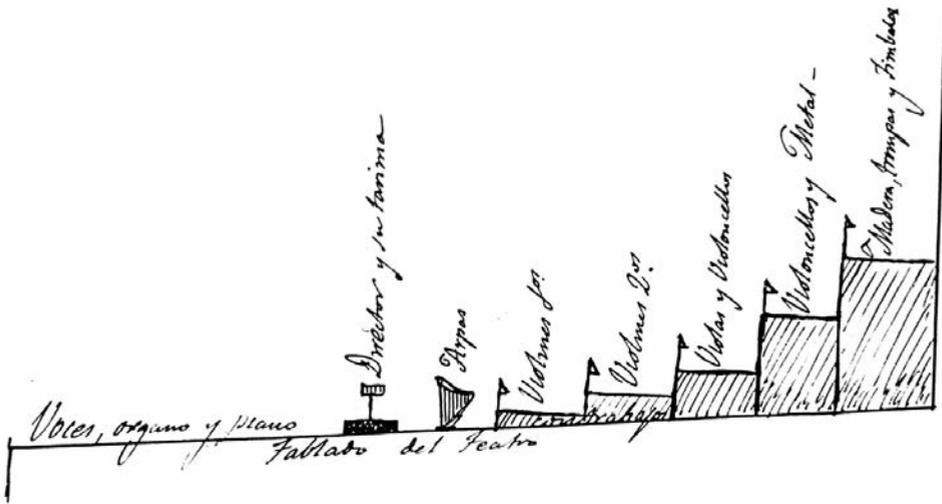
conforme va indicado atrás. Luego vino la cuestión de la colocación y opiné yo que ésta fuera como en el Conservatorio de París: para ello llamé al pintor maquinista del Teatro D. Luis Muriel y le mandé hacer un modelito arreglado a escala, y partiendo de la base de (según quería Salas) aprovechar lo que se pudiera de la tribuna de la orquesta de los bailes de Máscaras, y no gastar en esto ni un maravedí, sino utilizar todas las armillas y tableros propios del teatro y aun algunos del tablado de las máscaras. Hubo sobre esto graves cuestiones, llegado el caso de estar yo tan disgustado y descorazonado que llamé a Salas y le indiqué que no tenía fuerzas para continuar llevando el peso de la dirección; esto dio lugar a algunas sesiones acaloradas entre Salas y yo, en una de las cuales estuvo a punto de romperse nuestra amistad; pero al fin me reduje y seguí ensayando y trabajando en las probaturas de la tribuna de orquesta, no sin rabiar mucho con los carpinteros y demás dependientes del escenario, que nada me hacían a mi gusto.

La formación de la orquesta, según el personal que yo quería y estaba acordado, se la encargué a Pepe Arche, quien habló con cada uno de los que habían de venir de fuera y los contrató dando a cada uno según su categoría 4, 5 o 6 duros por cada concierto, incluyendo todos los ensayos necesarios a cada representación sin cobrar por ello nada. Respecto a los individuos del Teatro de la Zarzuela, lo arregló Salas, para la orquesta por consejo de Perico Sarmiento, para el Coro les habló a todos juntos, y las partes principales les habló en particular, contestando todas que harían todo lo que Salas dispusiera, a excepción de la Mora, que desde luego demostró consentir, pero con ciertas reservas y reticencias, sin embargo de que a ella, como a todos, indicó Salas que se mostraría agradecido al servicio que sin obligación de hacerlo iban a prestar a la Empresa.

El contratar a los coristas que habían de venir del Teatro Real y la organización general del coro (que yo dispuse fuera de quince personas por cuerda) estuvo a cargo de Víctor Valencia.

Entonces se me ocurrió escribir una carta a Eslava para interesarle en los conciertos y me contestó con la que adjunta va, señalada con el nº 1. Enseguida Salas habló con el mismo Eslava, y la consecuencia fue mandarme los motetes impresos, con el papelito nº 2 escrito de su pluma, Enseguida yo volví a escribirle para que me arreglara la *Caritá* de Rossini para orquesta, y contestó con la carta nº 3. Salas me encargó la redacción del presupuesto y anuncio de los conciertos, y yo escribí el impreso señalado con el nº 4. Pregunté a Salas de qué copiantes había que disponer, y él me dijo que no contara con Bornás, porque le tenía ocupado en copiar zarzuelas, sino que me entendiera con Castellá; en tal caso llamé a este sujeto y aunque con él estaban los copiantes Bernardo y Francisquet, le nombré copiante en jefe y responsable de todo, dándole al par una nota de mi puño y letra con la instrucción de lo que se había de copiar. Conviene advertir que este señor Castellá ha sido la persona que en su punto ha copiado mejor y me ha servido con mayor puntualidad, y con un esmero y una corrección en las copias dignos de todo elogio.

Empezaron por fin los ensayos del primer concierto, Vázquez al piano con las partes generales, Valencia con los coros y yo con la orquesta.



Fue necesario adoptar finalmente esta colocación por atender a la necesidad de poner el piano en primer término a causa de los solos de instrumentos que se ejecutaban acompañados por él.

Dispuestas ya las piezas que se habían de ejecutar en el primer concierto, me ocurrió la idea de hacer un programa que contuviera también noticias biográficas de los compositores y la traducción de las letras; en consecuencia, hice el plan completo del librito-programa (nº 5), para cuya impresión tuve que rabiarse también un poco con el dueño de la imprenta, mi amigo Nicolás Nieto, a causa de que me lo habían ejecutado contra mi gusto y tuve que mandarlo hacer de nuevo.

Salas se había encargado de hacer traducir las letras al castellano y para ello dio la comisión a nuestro amigo el Censor de Teatro Don Antonio Ferrer del Río, quien efectivamente hizo la traducción de muchas piezas que estaban preparándose, aunque no todas para el primer concierto. Como muestra del carácter de letra de Ferrer del Río viene su autógrafo (nº 6).

Arreglados todos estos detalles, quedaba sólo por determinar la manera como habían de vestirse los cantantes e instrumentistas, y a propuesta mía, y oyendo varios pareceres, se acordó que todo el mundo viniera de negro, y solamente con guante blanco. Las mujeres todas (con alguna excepción de parte de algunas coristas pobres, que no tenían vestido descotado) fueron con trajes de seda negros descotados, con algún adorno sencillo en las cabezas; la Mora se vistió con traje de terciopelo. Los hombres, de frac.

Yo le aconsejé a Salas que comprometiera al Vicario para que asistiera al concierto, con objeto de contestar en su caso a cualquier tontería que pudiera sobrevenir de parte del Gobierno o de los meticulosos: esto lo hizo tan bien Salas que comprometió al Vicario a que asistiera, como lo hizo, en compañía de otros sacerdotes de categoría elevada, todos los cuales estuvieron en el palco 2º de Proscenio a la derecha del espectador, y del cual, como del primer concierto, salieron muy complacidos.

Eran las 7 de la noche del viernes 11 de marzo de 1859 y estaba yo todavía en el escenario del teatro arreglando atriles y luces, haciendo subir mucho más la lámpara en el centro del escenario, porque la habían colocado de modo que los profesores de la última fila no me veían, y en fin con el cuidado que era consiguiente en mí, que sabía que los ensayos me habían dejado mucho que desear respecto a la buena ejecución de la música.

Por fin llegó la hora y empezó a llenarse el teatro de la sociedad más escogida de Madrid y de una colección de muchachas bonitas digna de particular mención. Entre el público se veían casi todos los artistas y aficionados de la Capital, muchos clérigos (aunque vestidos de levita), entre ellos Eslava, que estaba en las butacas. En el palco real, el Príncipe de Baviera con su mujer la Infanta Amalia, y muchos individuos de Palacio.

A la puerta del teatro se vendía el *librillo-programa*, a real, precio que luego que lo supe me pareció excesivo y que fue causa de que se vendieran pocos ejemplares.

Colocados ya todos mis artistas en sus puestos y después de haber afinado la orquesta en el Salón interior de ensayos de coros, cosa que yo dispuse para que el público no oyera el desagradable rum rum de la afinación, salí yo a la escena, sin guantes, subí en la tarima, hice una cortesía al público, después una señal en la hojalata con una batuta de ébano sencilla con cabos blancos (que me costó diez reales) y me estuve quieto mirando a la platea hasta que vi sentado a todo el público, en cuyo momento y con algún temblor en mis piernas dimos principio a la *Obertura de Oberon*, que se tocó perfectamente y que fue extraordinariamente aplaudida.

El *Motete* de Mozart pasó agradablemente y con unas palmadas *de cumplimiento*, lo cual me hizo creer que el público no lo había comprendido, pues, aunque la ejecución dejó algo que desear, fue en lo general bastante buena. Para el instrumental de cuerda de esta pieza nos servimos de los papeles de la Real Capilla que nos facilitó Eslava.

Salió enseguida el niño Power a tocar el piano acompañado de su Papá, y lo hizo tan perramente que apesotó a todos, y hasta el punto de que empezaron a oírse toses y chicheos; yo hubiera estrellado al dichoso niño que vino a introducirse en el programa por recomendaciones y compromisos con que obligaron a Salas y sin haberle yo oído previamente *¿cómo ha de ser!*

Oliveres cantó enseguida el *Aria* de Stradella con bastante acierto, se le acompañó bien y aplaudió el público un poquito.

Vino enseguida la *Sonata* de Beethoven y aunque agradó y fue aplaudida, se hizo un poco pesada al público, a pesar de haberse ejecutado sólo el *Andante variado* y el *Final*, y esto sin repetición ninguna.

La *Plegaria* del *Moisés* se ejecutó de una manera vulgar y nada notable, por lo cual, y por ser pieza bien conocida, no le dio al público ni frío ni calor. Yo quedé descontento de la primera parte del concierto, si bien ya me hallaba más animado en el sentido material, haciéndome la cuenta del partido y perdiendo el miedo completamente.

Empezó la 2ª parte con el primer tiempo de la *Sinfonía* en Sol menor de Mozart, fue bien ejecutado, aunque no perfecto, y recibió muestras de aprobación en unas cuantas palmadas.

Siguió el nº 1 del *Stabat* de Rossini; se ejecutó perfectamente, fue extraordinariamente aplaudido y produjo gran impresión en todos; en el público porque sin duda no se esperaba una cosa tan buena y de tanto efecto, y en nosotros porque sirvió para entusiasarnos y ejecutar el resto del concierto con un gusto y una delicadeza grandes.

Cantó Salces el solo de tenor de cualquier manera, por no decir muy mal, y el público hizo de él poco caso.

Vino el dúo de tiple y contralto que, cantado con gran expresión por la Murillo y la Mora, produjo un gran efecto, hasta el punto de ser interrumpido a la mitad y concluido, pedir el público la repetición que se hizo entre aplausos estrepitosos; la orquesta tocó esta pieza con tan finos detalles de claro-oscuro que yo mismo quedé admirado.

Royo cantó bien su aria y se la aplaudieron.

El coro a voces solas entusiasmó y lo hicieron repetir; se cantó divinamente.

El cuarteto pasó como el aire por el viento, sin dejar rastro, sólo al *ritornello* final se oyeron unas palmadas.

La Mora estuvo desgraciada en su cavatina y no hizo efecto. La orquesta fue aplaudida en el *ritornello* final que lo ejecutó con tal igualdad y con un *pianissimo* que hizo gran efecto.

El aria con coros fue muy aplaudida y la hicieron repetir; cantó bien la Santamaría, y el coro y la orquesta estuvieron perfectamente.

El cuarteto a voces solas fue mal cantado y no hizo efecto, aunque no hubo muestras de desagrado.

El final se ejecutó cortando toda la fuga; salió bien y fue aplaudido

Hay que advertir que entre las muchas personas que han contribuido a desesperarme entre los auxiliares dependientes del teatro, la que más me ha hecho rabiar ha sido el copiante Bernás, que estaba encargado de repartir los papeles a los cantantes y la orquesta, sucediendo frecuentemente lo que al empezar el 2º concierto me pasó: después de estar esperando a los artistas que formaban la primera parte, venir ellos tarde, no traer

los papeles, ni los instrumentos corrientes, etc., etc., y estar ya pateando el público, voy a empezar y me encuentro con que el Bernás había desaparecido y no parecían ninguno de los cuatro papeles de contrabajo de la Sinfonía. Por fin ya parecieron y dio principio el concierto, no sin tomar yo una sofocación que no sé cómo me permitió llevar la batuta.

El resultado del concierto fue el siguiente:

1º Obertura de *Oberon*, mejor tocada que en el concierto anterior, y aplaudida.

2º Motete de Eslava, divinamente cantado, gran efecto en el público que pidió la repetición y se hizo con más aplauso que la primera vez.

3º *Fantasia* de *violoncello*, con palmaditas.

4º Solo de arpa divinamente ejecutado y grandemente aplaudido.

5º *La bianca luna*, muy aplaudida, con justicia, y repetida.

2ª parte.

1º Primer verso del *Stabat*, bien, y aplaudido.

2º Solo de tenor, medianillo, y en cuanto a efecto, produjo Oliveres poco más o menos lo mismo que Salces, es decir, dos palmaditas de cumplimiento.

3º Dúo de la Murillo y la Mora, aunque no salió también como el día anterior, fue aplaudido y repetido.

4º Solo de Royo, como el día anterior, aunque mejor acompañado por la orquesta.

5º Coro a voces solas, no tan bien como en el 1º concierto, pero aplaudido y repetido.

3ª parte.

1º En el cuarteto hice que la Santamaría cantara en lugar de la Juana López, porque ésta lo hizo muy mal el concierto anterior, y que Salces cantara en lugar de Oliveres; pero ni por esas el cuarteto salió bien; no hizo más que pasar con dos palmaditas al fin, y eso que se cantó menos mal que anteriormente.

2º El Aria de la Mora, lo mismo que en el concierto anterior, es decir, ni carne ni pescado.

2º Cantó la Santamaría con menos acierto su aria, y aunque la aplaudieron, no hubo repetición.

4º El cuarteto a voces solas peor que el primer día, efecto el mismo, nada.

5º Final, como en el primer concierto.

Resultado de este 2º concierto: la primera parte un gran efecto; el resto menos entusiasmo que el concierto anterior.

—
Al día siguiente recibí de D. Hilarión Eslava la carta (nº 9) y empecé a ocuparme con los preparativos del tercer concierto, habiendo recibido también, el mismo día 18, la carta de Eslava (nº 10) que prueba el cómo ya hacía días que yo trabajaba para organizar un concierto sin el *Stabat* de Rossini y en el cual los discípulos del Conservatorio, López, Ortoneda, Lasen y Condado, cantaran algo a solo y con orquesta que era su afán. Con este fin escribí a Saldoni y como se verá en las cartas (nº 11 y 12) no pudo convenir utilizar las obras que me mandó y que yo vi con el sentimiento de no encontrar entre ellas una que llenara las condiciones por mí apetecidas; en este caso fui personalmente a ver a Saldoni y le convencí a que por este año no hiciera cantar ninguna de sus composiciones. Coincidió con esto la circunstancia de morirle a la Condado una persona de la familia, por lo cual no podía esta señorita formar parte de los conciertos, y yo me veía libre de compromiso con ella para que cantara a solo. Se acercaba el momento del tercer concierto, para mí el más dificultoso y que más disgustos me proporcionó, en primer lugar, porque ya debía quitarse el *Stabat*, y por consecuencia hacerlo todo nuevo para que llamara la atención y no decayera la animación del público, y como esto, por falta de tiempo y de piezas de canto a propósito, era tan difícil, me vi negro para organizarlo y ensayarlo, de modo que pudiera pasar. Por el análisis que sigue se verá como fue (véase el nº 13).

Primera parte.

1º Obertura de *La Estrella del Norte*. Tuve en primer lugar que ensayarla de mogollón y anunciarla sin nombre, para que no se escandalizase los castos oídos de los que pudieran considerar como una profanación el nombre de una *opéra-comique*, entre las piezas de un *concierto sacro*. Al empezarse la función me encontré con que Bornás me había traspapelado, según costumbre, unas cuantas hojas de partitura y sin ellas no me atreví a empezar, por fin aparecieron, se tocó la obertura y salió regular, y la aplaudieron un poco.

2º El *Domine salvum* de Haydn lo había arreglado, y bien, para orquesta Mariano Vázquez, pero se cantó y tocó sin color ni sabor, y el público no dijo “esta boca es mía”, quedándose más fríos que la nieve.

3º Sarmiento y Romero no estuvieron tan bien como acostumbran; la composición que tocaron no gustó, y ellos fueron muy poco aplaudidos: sigue la frialdad.

4º La Señora de Orfila se había empeñado en que Laserra tocara la *Romanesca*, yo creía que no haría efecto y así sucedió, aunque la tocó muy bien; sigue el frío.

5º La Santamaría hacía muchos días que andaba diciéndome que quería cantar algo en francés; yo fui con Vázquez al almacén de música de Carrafa, compré y pagué de mi peculio la colección de melodías de Schubert, se la di para que escogiera y se decidió por el *Ave María* y la cantó bastante mal: continúa la frialdad.

6º Camilo Melliez estuvo poco afortunado en su a solo, y hasta hubo al final de esta pieza un poco de confusión: más frío.

7º La *Caritá* que había arreglado muy bien para orquesta Eslava se cantó muy mal: sigue la nevera; y yo completamente fastidiado al ver la triste marcha que llevaba el concierto. Al acabarse esta primera parte entré en el camarín de la Santamaría y como oí que Gaztambide en tono risueño y de chacota decía que había salido mal, yo me incomodé bastante y solté el trapo a mi indignación, diciéndole que no me parecía prudente se burlara en alta voz de una cosa que ya yo me sabía, y que era más bien motivo de rabiar que de reír.

2ª parte.

1º El *Minuetto* de Mozart, que se tocó muy bien, dejó al público con la boca abierta, y a mí más frío que la nieve.

2º La *Melodía* de Monasterio agradó y fue aplaudida, aunque poco.

3º Yo tenía empeño en que se ejecutara bien el *Ave María* de Donizetti, pero a pesar de ensayarla con cuidado, no lo pude conseguir. Primero la intenté cantado el solo por la Ortaneda y el cuarteto de Coro general; después lo dispuse como va en este programa, pero todo fue inútil; la pieza no hizo efecto.

4º El *Septeto* de Beethoven lo habíamos ensayado primero, con el arreglado para piano e instrumentos de viento, pero no nos había hecho efecto; luego optamos por ejecutarlo tal y como lo había compuesto Beethoven; se tocó muy bien, y el público lo oyó con respeto, aunque se le hizo largo a pesar de no tocarse entero: dos palmadas al concluirse.

5º El *Motete* de Eslava, mejor cantado que la primera vez, fue muy aplaudido y repetido.

3ª parte.

1º La *Obertura* de *Freischütz* se tocó muy bien y fue muy aplaudida.

2º El *Coro de la campana* lo cantaron mal y sin embargo fue aplaudido y repetido, aunque con alguna oposición de parte del público.

3º El *Terceto* que nos había proporcionado Inzenga lo cantaron bien, y fue aplaudido y repetido.

4º La *7ª palabra*, mal y nada.

5º El *Terremoto*, id. de id.

Resultado: este concierto no gustó y yo salí muy descontento y fatigado.

Empecé a ocuparme en preparar el 4º concierto en el que pensaba que tocase el violín Daniel, quien me dio la nota de su pluma (nº 14) y en el que yo quería presentar muchas novedades, entre ellas algo de música de Ledesma, Martín y otros españoles.

Ya mi amigo el cura párroco del Retiro, D. José Ramón Merino, me había proporcionado la partitura completa de las *Lamentaciones* de Ledesma, y yo se las había dado a Bernardo para que me sacara una copia cuando una mañana en el Teatro me presentaron a Dª Ana López de Ledesma, viuda del compositor, y su hijo (que es oficial de Zapadores) y me rogaron ejecutara la música antedicha: les hice ver que yo me había adelantado a sus deseos y que estaba ensayando dos de las *Lamentaciones*. Les rogué me facilitaran los originales para corregir mis partituras, que tenían muchas erratas, y accedieron a mi deseo trayéndome personalmente a mi casa unas buenas copias y algunos autógrafos de los *Salmos de Nona*, las *Lamentaciones*, dos *Sinfonías* y algunas otras piezas del dicho Ledesma.

Me había propuesto hacer también ejecutar una *Lamentación* que Eslava me proporcionó y la cual adicio-
no con unos compases de cadencia según expresa la carta (nº 15).

Mariano Martín me había dado una *Salve* suya, pero habiéndome dicho la Roaldés que el mismo Martín te-
nía un *Parce mihi*, a dúo y con un solo de arpa, yo se lo pedí, mas él no lo tenía, por obrar en poder de Victo-
riano Daroca (el festero): yo le aconsejé que se lo pidiera él, todo caso que Daroca, con frívolos pretextos, me
había negado las *Lamentaciones* de Ledesma anteriormente. Encargado Martín de esto, lo resolvió a su gusto y
me escribió la carta (nº 16).

Otras muchas piezas disponía yo, entre ellas un *Noneto* de Bertini que Miró tenía gran empeño de tocar, y
un *Salutaris* de Arriaga, compositor sobre el cual van adjuntas las noticias biográficas (nº 17), pero todo esto,
o casi todo, vino a tierra porque Salas me dijo que dispusiera el 4º concierto todo de piezas repetidas, a ex-
cepción de las que tocaran Miró y Daniel, porque necesitaba poner en escena *El burlador burlado*, zarzuela de
Rosell, música de Cappa, y por consecuencia no podía dejarme el escenario ni los primeros actores y coristas
de la casa para ensayar yo. En este caso, del que yo me alegré porque me procuraba algún descanso, dispuse lo
que Salas quería, si bien tuve la víspera que cambiar el orden en el programa porque el Rey quería oír ciertas
piezas desde la 2ª parte del concierto en adelante, a causa de que no podía asistir al principiarse la función.
Con todas estas circunstancias se dispuso el programa (nº 18).

—
4º concierto.

Llegado yo al teatro poco antes de la hora indicada, me encuentro con que el primer clarinete de la or-
questa había tenido una desgracia de familia y no podía asistir, la Murillo estaba enferma, Royo muy ronco y
ambos no podían cantar. Casella en cama con calentura y no podía tocar el noneto; los papeles de las piezas de
violín los había guardado Felipe Reyes, y como éste andaba corriendo por esas calles, sobre los anteriores asun-
tos, no sabíamos dónde los había guardado. Faltaban también papeles en la orquesta, de modo que en la vida
me he visto más apurado, porque a todo esto el público ya estaba impaciente y pidiendo que se empezara. En
esto llegó Valencia, que había corrido medio Madrid, trayendo en su compañía al bajo Moya para suplir la falta
de Royo; me puse al piano y le repasé el solo del *Stabat*; hablé a la Santamaría para que cantara la parte de la
Murillo, como lo hizo; trajeron en un coche a Casella todo desenchajado; parecieron los papeles; ya Pepe Arche
había hablado con Antonio Romero de parte mía y éste se hallaba, con su clarinete, sentado en la orquesta, y
por fin empezamos. ¡Cuán penalidad!!...

1º *Obertura* de *Oberon*, regular, y aplaudida.

2º 1º *verso* del *Stabat*, ni frío ni calor.

3º Solo de violín, cuatro palmaditas.

4º *Terceto*, regular, dos palmaditas.

5º *La Caritá*, pocos aplausos.

6º *Dúo* del *Stabat*, la Santamaría y la Mora, no gustó tanto como anteriormente, porque, en efecto, no salió
bien.

En el intermedio, S. M. la Reina, que tiene la desgracia de asistir en nuestro teatro a las representaciones
peores, se presentó en su palco; de manera que la primera impresión que recibió fue oír el solo de Moya, que
lo cantó demasiado bien para hecho de repente, pero que no podía obtener buenos resultados; sin embargo,
pasó bien.

2º Coro a voces solas, regularmente cantado, y repetido, aunque con oposición.

3º El *Noneto*, a pesar de las encontradas opiniones sobre el particular, lo cierto es que no gustó, aunque die-
ron unas palmadas al final.

4º El motete de Eslava, como siempre, bien cantado, aplaudido y repetido.

3ª parte.

1º *La Obertura* de *Freischütz* se tocó mejor que anteriormente, y fue muy aplaudida.

2º El *Coro de la Campana*, lo cantaron mal, y no le dijeron nada.

3º Oliveros no estuvo muy feliz en el *Aria* de Stradella, y en este momento se levantó la Reina y el público
empezó a hacer lo mismo, de modo que el *Aria* de la Santamaría se puede decir que ni se cantó ni se escuchó

con formalidad. A mí me habían encargado que despidiera a la Reina tocando la *Marcha Real*, pero yo estaba tan incomodado que no quise hacerlo.

Resultado del concierto este, ni malo ni bueno, o más bien mal, lo cual se explica fácilmente sin más que leer el programa y los antecedentes que dejo apuntados.

—
Antes de pasar a describir el 5º concierto, conviene apuntar un incidente curioso. Es de advertir que Salas en tanto que se concluían los conciertos todos, y según los resultados pecuniarios de ellos, calculaba cómo había de regalar a los artistas, dispuso que a cada uno de éstos se le pagara el sueldo que le correspondía cada viernes, como si hubiera cantado zarzuelas. Todos se conformaron en silencio, pero la Mora el día víspera del 4º concierto escribió a Salas una carta muy seca e inconveniente diciendo que de ninguna manera se conformaba con cobrar por cada concierto lo mismo que si fuera un día más de sueldo en la temporada. Leída esta carta por Salas con la sorpresa y disgusto consiguientes, después de lo pasado, contesto a la Mora con una carta muy digna, en la que decía que a pesar de la extrañeza con que había leído la suya, no tenía que contestar de otro modo que rogando a la Mora señalase por sí la cantidad en que estimaba su trabajo; ésta contestó también en carta diciendo que en quinientos reales cada concierto, y aquí se observaba que la palabra quinientos estaba escrita sobre otra que parecía decir mil. En tal caso Salas dio orden al contador (Antonio Lamadrid) para que pagara lo que pedía a la Mora, haciéndola firmar un recibo en el que decía "he recibido &&& que he pedido por los cuatro conciertos sacros". Cuando Salas me leyó estas cartas yo no pude menos de escandalizarme, y más aún después que supe que la Mora no se había contentado con su proceder poco fino, dijo que había tratado de influir con la Murillo para crear embarazos a la marcha de los conciertos. Tanto más me sorprendieron hechos semejantes, cuanto menos me los esperaba de la Mora, que desde que está en el Teatro ha sido siempre un modelo de puntualidad, y una artista que con las mejores formas se ha prestado a todos los trabajos de su cometido artístico. ¡Un desengaño más!... Esto ocurrido, Salas, que no quería contar ya con la Mora para los dos conciertos restantes, lo cual es muy natural, imaginó contratar para cantar en ellos a la tiple del Teatro Real Elena Kenneth, y a la contralto nuestra amiga Elena D'Angri; entabló la negociación, para ésta directamente, y para aquélla por el intermediario Pedro Abella (marido de la D'Angri). La D'Angri se conformó desde luego, y la Kenneth, que en la carta (nº 19) pidió 2000 francos por función se convino al fin en cantar cada noche por 500. Esta negociación estaba también combinada con un beneficio que debía hacer Juan Bautista di Franco, quien trabajaba para el coro haciendo el contrato de la Kenneth, que por la combinación de su beneficio le convenía; pero este negocio vino a imposibilitarse por causa de un aborto que tuvo la Kenneth, el cual la tuvo en cama, enferma, y la imposibilitó de cantar un *aria* de *La Creación* de Haydn, el *Stabat* de Rossini y otras piezas que ya estaban preparadas, quedando de todo este plan solamente la D'Angri.

Cuando vino la combinación de estas dos artistas, ya tenía yo hecho todo mi plan del 5º concierto, y como nada sabía aún del asunto de la Mora, había dispuesto algunas piezas que ésta había de cantar, y entre otras la *Lamentación a dúo* de Ledesma, que en el Retiro el año anterior habían cantado la Murillo y la Mora, y que por consecuencia tenía poco que ensayar. También había yo hecho a Guelbenzu que diera a cantar a la Murillo su *Romanza*, de modo que esta tiple contaba ya con dos piezas de las que había de sacar algún partido, y que yo mismo las había repartido. Viene la combinación nueva, se acuerda que la D'Angri cante lo que estaba destinado para la Mora y una pieza más a solo, lo sabe la Santamaría y se le subleva todo el amor propio de artista y todo el orgullo mujerial, llora, patea y me dice cuantas fantasías se pueden imaginar, porque dice que ella es la primera, primerísima tiple de la compañía, y que se la debió preferir a todas para cantar con la D'Angri; yo, con la paciencia de Job, le hago presentes las circunstancias que habían motivado el caso independientemente de mi voluntad... en fin, le digo cuanto se me ocurre hasta que logro que, al parecer, se calme y no me cree muchos embarazos; digo al parecer porque todavía no le ha salido del cuerpo la píldora de su disgusto, que la afectó hasta el punto de tener un ataque de bilis que no la dejaba tener en pie la noche del 5º concierto y que me hizo temer que no pudiera cantar.

Por fin, ya pasó este lance. Escribí a la viuda de Ledesma, y me contestó la carta (nº 20). Ahora, hagamos análisis de 5º concierto (nº 21).

1º *Sinfonía de Los Mártires*, regularmente ejecutada, y aplaudida. En este momento recuerdo un incidente cómico: es de advertir que yo había escrito una carta a Leandro Ruiz, maestro de coros del Teatro Real, pidiéndole la partitura de esta sinfonía para confrontarla con la mía, y que dicho sujeto no me había contestado; esto me incomodó, pero lo dejé pasar; cuando hete aquí que entrando yo con Vázquez en el almacén de música de Casimiro Martín me encuentro con dicho Leandro y no le saludo; viene él a hablarme y querer dar satisfacciones, y yo con el aire más tranquilo e indiferente le dije: “Cuando te escribí y no recibí contestación, dije para mi colesito: Leandro se ha limpiado el culo con mi carta... pues bueno, yo me limpiaré el culo con él”; esto desconcertó no sólo a Leandro, sino a Vázquez y otras dos o tres personas que había presentes, pero no tuvo ulterior resultado, porque Leandro se metió en baraja. Esto pasó el día 3 o 4 de abril. Sigamos el hilo de nuestro análisis.

2º La Ortoneda cantó con mucho miedo, y hasta estuvo a punto de irse por los cerros de Úbeda, pero afortunadamente concluyó decentemente, y le dieron cuatro palmadas sus amigos. Esta pieza la instrumentó muy bien Caballero.

3º El *Parce mihi* de Martín no gustó, lo cantaron mal, y sin embargo aplaudieron un poco.

4º La *Fantasia* de Hernando salió en conjunto muy bien y fue aplaudida, generalmente. El Autor dijo que había quedado muy contento de mí en la dirección de ella.

2ª parte.

1º La *Obertura* de *Freischütz* salió divinamente e hizo mucho efecto.

2º En la *Lamentación* de Ledesma, aplaudieron el solo de la D'Augri, pero la totalidad de ella salió indecisa, se aplaudió.

3º La *Novicia* la escribió Guelbenzu para canto y piano, pero yo le hice aumentar el arpa, órgano y orquesta que arregló muy bien Vázquez. La Murillo la cantó con sentimiento, gustó mucho y la hicieron repetir.

4º La *Lamentación* de Eslava salió bien, aunque un poco indecisa y gustó, siendo aplaudida, aunque no mucho. Al día siguiente me envié el autor la carta (nº 22).

3ª parte.

1º El primer tiempo de Mozart, bien y aplaudido.

2º La *Romanza* de *El Profeta*, arreglada muy bien para orquesta por Abella (marido de la D'Augri) fue cantada divinamente, acompañada con suma delicadeza, y produjo entusiasmo en el público, que la hizo repetir con estrepitosas palmadas y bravos.

3º La *Lamentación* de tenor de Ledesma la pegué dos tajos buenos porque se me hacía y era en efecto muy larga para teatro. Ortiz tocó muy bien el solo de corno inglés, pero Oliveres la cantó mal, y no produjo gran efecto al final, si bien en el centro, cuando el solo de corno, advertí suma atención e interés en el público.

4º El *Lacrimosa* de Mozart se ejecutó de una manera vulgar, porque no hay nada que desanime a los artistas como ver al público levantarse y salir de la platea cuando aún no ha terminado el espectáculo.

El resultado de este concierto fue para mí el más satisfactorio, y quedé muy contento al ver lo que había gustado, a pesar de que para todas las piezas que eran nuevas y de orquesta, sólo habíamos tenido cuatro ensayos parciales. Yo sudé la gota tan gorda, pero lo di por bien empleado al ver que el público salía contento.

Resta sólo hacer mención del 6º y último concierto que se ejecutó el Viernes de Dolores.

Tiempo hacía que yo quería ejecutar alguna obra de mi inolvidable maestro Carnicer, y acordándome de la *Misa de Requiem* que compuso para Safont en el año 42 y que yo estrené cantando entre los sochantres, rogué a Hernando que escribiera al yerno de Carnicer y que me proporcionara los papeles que obraban en depósito en casa de Martínez Almagro. Cumplió Hernando su cometido y me entregó la carta (nº 23) que yo recibí con gusto, porque hubiera sido una vergüenza para mí, que siendo director de los conciertos y pudiendo disponer la ejecución de las piezas que quisiera, no procurara dar un lugar preferente a alguna obra de mi buen maestro.

Para contentar a la Santamaría dispuse que cantara el dúo del *Stabat* con la D'Augri, a lo que se conformó la Murillo.

El arreglo del programa presentaba muchas dificultades, y la mayor de todas era que todas las discípulas del Conservatorio tenían que ensayar para cantarse el mismo Viernes de Dolores y en la Capilla de Palacio un *Stabat Mater* de un compositor valenciano llamado Velázquez. Me puse de acuerdo con este sujeto y con Hernando para las horas de ensayo y para que de mi orquesta no fuera ninguno a Palacio, como así sucedió.

Otra dificultad se presentaba; era ésta que la Juana López quería cantar un *Ave Maria* en mi concierto, que se había diferido ya varias veces y que yo no creía digna, porque ni la pieza era buena, ni estaba bien arreglada para orquesta, ni la López la cantaba bien. Así que cuando supe que la López cantaba en el *Stabat* de Palacio, vi el cielo abierto para no hacer la pieza; hablé con Valldemosa y Hernando de las dificultades que se presentaban sobre el particular y quedaron convencidos, pero no así la López, que vino a buscarme y quería cantar a toda costa. Por fin yo eché, como se dice, las piernas por alto y resolví que no se cantara, después de haber escrito a Valldemosa una carta satisfactoria. Quería también la Lesen cantar otro solo y me traje un no sé qué de Saldoni que yo rechacé diplomáticamente, contentando a la muchacha con que cantara el *Te decet de Carnicer*.

Quedaba todavía la mayor dificultad por resolver y era la de que si en Palacio se prolongaba la función no íbamos a tener ni a Oliveres ni a las coristas a la hora de nuestro concierto. Para esto se dispusieron algunos coches que esperaran en Palacio y que Hernando estuviera al cuidado para meter en ellos a los cantantes y enviarlos corriendo al teatro en cuanto concluyeran. En esto no me llegaba la camisa al cuerpo, porque sé que los asuntos de Palacio van siempre despacio.

Ya estaba dispuesto el programa y anunciado cuando vino a verme Guelbenzu lleno de escrúpulos porque se cantara su romanza en Viernes de Dolores: yo sospeché si habría de por medio algún chisme palaciego: le dije que ya no era posible quitarla del programa y le escribí una larga carta llena de razones para probar que ni podía ni debía quitarse su composición. Véase la carta de Guelbenzu (nº 24).

Por fin se acercaba la hora de empezar el último concierto que tanto me había hecho rabiarse para prepararlos (nº 25), y los cantantes no venían; todas las noticias y correos que me mandaban de Palacio eran contrarias a mi deseo; a las nueve estaba anunciado mi concierto y eran ya las 9 ½ y los cantantes no parecían; el público se impacientaba y yo me arrancaba las barbas. Por fin dije "A Roma por todo" y empecé la función a las 10 menos cuarto con menos de la mitad del coro de mujeres y la mitad del de hombres.

1º *Sinfonía* tocada de cualquier modo: los cantantes no venían.

2º El *Lacrimosa* hubiera hecho llorar, de lástima hacia Mozart, a un guarda cantón; el público callado, los cantantes no parecían.

3º *Romanza* de la Murillo, bien, aplaudida y repetida. Pero ¿y los coristas?... Nada.

4º *Motete* de Eslava, mal cantado, silencio del público; ¡y mi gente no parece y ya llegó el momento de la *Fantasía* de Hernando para la cual era absolutamente indispensable! ¡Qué hacer!... Unos pensaban anunciarlo al público, yo me opuse, pero estaba desesperado sin saber qué hacer, cuando me ocurre la salvación y digo a la orquesta: "La *Obertura* de *Oberon*".

5º En lugar de la *Fantasía* de Hernando y sin decir nada al público, tocamos la dicha *Obertura* y dije a los cantantes, concluida que fue y en voz bastante alta, para que lo oyeran algunos del público: "Se acabó la 1ª parte"; y al meterme entre bastidores le dije a Antonio Palau, que estaba en las butacas de orquesta, "estoy fastidiado, me faltan los cantantes que están en la Capilla de Palacio y he tenido que cambiar de sitio una pieza para dar lugar a que vengan". Esto bastó para que al poco rato el público todo estuviera enterado.

Al poco rato ya fueron llegando todos los de Palacio y empezamos la 2ª parte.

1º *Fantasía* de Hernando, regular, fue aplaudida, pero no salió tan bien como la vez anterior.

2º *O mio figlio*, grandes aplausos y repetido: no se acompañó tan bien como en el concierto pasado.

3º *Monasterio* fue muy aplaudido en el *Concierto* de Mendelssohn, pero la orquesta no estuvo tan bien como yo hubiera deseado.

4º Los versículos de Carnicer salieron muy bien y fueron aplaudidos.

3ª parte.

1º Primer verso del *Stabat*, mediano.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

2º Dúo Santamaría y D'Angri, aunque fue muy aplaudido y repetido, ni se ejecutó tan bien ni gustó tanto como cantado por la Murillo y la Mora.

Desde que se acabó esta pieza, como era ya una hora bastante avanzada, empezó el público a ir poco a poco desfilando, de manera que participando todos nosotros del cansancio general hicimos el resto del concierto a salir del paso.

3º Royo cantó bien; dos palmadas.

4º Coro a voces solas, id. id.

5º *Cuarteto*, de mogollón, y sigue desfilando el público.

6º *Aria* de la Santamaría, de cualquier modo, y sigue el desfile, tanto que, aunque en el cartel (y no en el programa) se había anunciado el

7º *Amen* por todos, yo corté por lo sano y dije: "Señores, el amén lo diremos cada uno en su casa, porque ya es muy tarde y tengo gana de salir de los conciertos sacros".

—

El resultado pecuniario de los seis conciertos fue el siguiente:

Producto del abono a todos los conciertos	42.182 r.
Importe de la venta de billetes en la contaduría y en el despacho	91.383 r.
Producto total	133.565 r.

De este producto total se destinaron a los establecimientos de Beneficencia 13.356 r. 50 céntimos, 10%, que puso el mismo Salas en manos del Gobernador de Madrid, Marqués de la Vega de Armijo.

Grandes han sido los gastos que han ocasionado estos conciertos: sólo de copias y papeles más de 4000 r., y luego los honorarios de todos los artistas y los regalos que ha hecho Salas a muchos de ellos, consistentes en alhajas de oro, que yo mismo fui comisionado de comprar en casa del joyero Samper y que ascienden a más de 13.000 r. vn.

Los artistas a quien se ha regalado son los siguientes: (joyas de oro fino)

A la Sra. Roaldes	un medio aderezo
A la Srta. López	otro id.
A la Srta. Ortoneda	otro id.
Srta. Lesen	otro id.
Srta. Condado	otro id.
Srta. Landi	otro id.
Srta. García	otro id.
Srta. Lama	otro id.
Srta. Espeso	otro id.
Srta. Fuentes	otro id.
Señor Obejero	unos botones de mangas.
Botonaduras completas de camisa	

A los Señores Hernando, Monasterio, Arriola, Arche (D. José), Cassella, Lasserre, Sarmiento, Romero, Inzenga (D. José), Melliez (D. C.), Muñoz (D. Manuel), Rodríguez (D. Roque), Moya, Daniel, Miró, Ortiz, Melliez (D. A.), Plo, y Royo.

A la Sra. D'Angri pensó comprarle una joya de valor, pero yo aconsejé a Salas que se la diera en dinero, como así lo hizo, dándole 4.000 r.

A los artistas del Teatro ha regalado también en dinero. A la orquesta y coro de la Zarzuela les ha pagado, a más de sus sueldos en los viernes, el de todos los días de la Semana Santa, que por escritura no tenía obligación de pagarles, aunque ellos sí tenían obligación de ensayar gratuitamente.

A la Santamaría, 3.000 r.

A la Murillo, 2000 y tantos reales (porque sólo cantó en 4 conciertos).

A la Mora los dos mil reales que pidió. Y a otros muchos yo no sé qué más; pudiendo sin embargo asegurar que aunque los productos de los conciertos han resultado uno con otro a 22.260 r., no le quedaran a Salas de ganancia, entre todos ellos, sino de 20 a 30 mil, cantidad insignificante si se atiende a lo expuesto en la especulación.

En lo que indudablemente se ha ganado es en la consideración que han adquirido el teatro y los cantantes de él, con haber dado un paso han avanzado, que el público no se podía imaginar.

Infinitos detalles se me han olvidado en estos desaliñados apuntes, que hago sólo por el gusto de recordar una cosa, que, si bien es cierto que me ha dado mucha importancia a los ojos del público, no lo es menos que me ha dejado más blando que copo de algodón con tantos disgustos y cuidados como me ha ocasionado.

Madrid, 22 de abril de 1859.

Fran^{co}. A. Barbieri.

Como postdata del escrito anterior se me olvidaba apuntar que estando yo solo ensayando con la orquesta en el día del 6º concierto, les inicié la idea de la formación de una orquesta-sociedad de conciertos, y fue recibida con el mayor entusiasmo, encargándome que formulara yo las bases de tan útil asociación, lo que yo quedé en hacer para que se llevara a cabo en el próximo otoño.

B.

Advertencia. Concluidos que fueron todos los conciertos, una tarde en el Prado me dijo Salas que le dijese yo lo que quería que me regalara por haberlos dirigido. Díjele que nada, pero como él insistiera contesté que, puesto que no podía excusarme, prefería metálico a otra cosa. No se volvió a hablar más del particular, y cuando yo tenía olvidado el asunto, recibí en 30 de junio la carta (nº 26) a la que contesté con la nº 27, y llegándome después a contaduría recibí de manos de Antº Lamadrid la cantidad de tres mil reales, de la cual se me quería hacer firmar un recibo que ya estaba extendido y que yo no firmé, por lo seco de su redacción, firmando en su lugar otro redactado por mí, que indicaba recibir la expresada cantidad como regalo. *¡¡¡O auri sacre fames!!!*¹⁰⁶.

Nota. Véanse los documentos adjuntos desde el nº 1 al nº 27 inclusive.

Número 1

Sr. D. Francisco Barbieri

Mi muy estimado amigo: mucho me alegro de que se efectúen los *Conciertos sacros*, y me parece bien el programa del 1º porque conviene seguramente al principio no dar al público cosas difíciles de digerir, o si se les da algo de ellas que sea en dosis pequeñas. El género de voces solas es el más importante y verdadero en materia religiosa, pero creo que no debería cantarse más que una pieza corta de esta clase en alguno de los conciertos, y meditar acerca del efecto que hace en el público. En el extranjero las piezas a voces solas bien escritas y bien ejecutadas son las de más seguro efecto en conciertos de esta especie.

Si bien creo que Vd. no necesita de mi auxilio, sin embargo, basta que se haya persuadido que puedo serle útil en algo, estoy dispuesto a complacerlo en cuanto pueda y sea compatible con mis muchas ocupaciones.

Respecto a la *Caritá* de Rossini debo decir a Vd.: 1º que cuando la Junta del Conservatorio determinó su ejecución con acompañamiento de arpas y pianos, no conocía yo esa obra. 2º Que cuando la vi conocí que ningún efecto podía producir el acompañamiento de ese modo; y conservando las arpas, le añadí el cuarteto de cuerda. 3º Que siendo a gran número de voces debe ser a toda orquesta, aunque creo que los instrumentos

¹⁰⁶ La locución latina "Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames", es un verso de la *Eneida* de Virgilio (3, 55-57), tomad por Séneca como "Quod non mortalia pectora coges, auri sacra fames", es decir, ¡a qué llevas a los mortales pechos, maldito deseo del oro!

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

fuertes deben tener muy poca parte. 4º Que, como Vd. indica perfectamente, debería en ese caso preceder de una introducción de 12 o 16 compases diversa de la que tiene. 5º Que si Vd. quiere que yo arregle mi piecicita, mándeme los papeles y lo haré. Como Vd. me dice que no ha oído esta pieza, le advierto que consta de una especie de coro que se repite tres veces y dos estrofas que dice a solo. El coro es lindísimo, pero los solos o estrofas (que en el Conservatorio las decían 4 o 5 reunidas) no me parece que corresponden, y lo único que me gusta de ellas es el modo gracioso de retornar al coro.

El repertorio de música sagrada es muy rico, pero ahora al principio las fuentes más convenientes son Rossini, Mercadante y Cherubini, que son las del *stile-dulci* que Vd. indica. Cuando el público se vaya acostumbrando, es bien seguro que llegarán a gustar otros autores algo más antiguos sobre los modernos.

En fin, yo creo que al principio no se debe ejecutar ninguna obra entera muy extensa, sino entresacar lo más melódico, lo más expresivo, lo que decimos *de más efecto*.

He escrito más largo de lo que creía, pero por ello conocerá Vd. que desea complacerle su afmo. amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava
(Vuelta)

Al amigo Salas le he mandado algunos motetes a voces solas. Estoy persuadido que los nº 1 y 2 harían efecto a muchas voces. En fin, podrían servir de *Buscapié* y si no gustan, poco se habrá perdido, porque son de muy fácil ejecución, aunque este género la requiere muy esmerada.

He escrito muy de prisa, pero creo que Vd. lo entenderá.

Nº 2

De estos tres motetes a solas voces el 1º y 2º son los que tal vez podrían gustar ejecutados con gran nº de voces. El nº 2 es el de más efecto para el público.

Nº 3

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Mi estimado amigo: habiendo ido a buscar en el Conservatorio la partitura del cuarteto de cuerda que sirvió para *La Carità* de Rossini, con el objeto de ahorrarme algún trabajo para la partición de orquesta, me han dicho que está en poder de Vd., por lo cual convendrá que Vd. la entregue al dador a una con la parte de arpa.

He escrito una breve introducción a toda orquesta, de modo que, con ella, y colocado el cuarteto, arpa y voces por el copiante, no me resta más que llenar y reforzar con los demás instrumentos los diseños que lo exijan, lo cual es trabajo de un ratillo. Si Vd. manda hoy esos papeles, el copiante escribirá lo que antes he dicho para mañana, y yo mañana mismo lo haré y se lo remitiré.

Do a Vd. gracias por todo cuanto me manifiesta en su apreciable de ayer y queda suyo afmo. q.s.m.b.

Hilarión Eslava

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.

Tiempo hace que la opinion general de los aficionados al arte, encanizado de la música, está inclinada á reconocer de una Sociedad artística, que se á conocer al público mediante las magníficas creaciones de

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN,

y otros compositores europeos, que han llenado el mundo con su nombre. Tiempo hace tambien que en los países extranjeros se cree á la música religiosa un culto particular, en conciertos especiales, ejecutados por grandes masas compuestas de los mas eminentes artistas instrumentales; al paso que en Madrid no se ha podido aun poner en práctica esta costumbre, y no solo por falta de una Sociedad como la indicada arriba, sino tambien por no haber habido quien acometa la empresa de reunir los muchos y excelentes elementos musicales que poseemos para la consecución de tan laudable fin, el cual debe considerarse ya como el primer requisito de una Sociedad, en un país tan económicamente rico como el nuestro, y como uno de los deberes sagrados, si se tiene en cuenta que somos los únicos en Europa que en el día no tenemos escuelas de los tres bellísimos órdenes del interés musical.

Considerando todo esto, la directiva del Teatro de la Zarzuela, con superior permiso, ha organizado unos **CONCIERTOS SACROS** vocales é instrumentales, para que tengan efecto en los salones de las viviendas de la primera categoría, y en las que se especifican, no solamente las mas célebres composiciones de música religiosa de canto, sino tambien algunas de los mas sólidos en el género clásico instrumental, habiéndose pensado quisiéramos á tener parte en esta última por la utilidad del instrumento, los Sres. D. Antonio Romero, don Camilo Melián, D. Juan Benavente, D. Manuel Ochoa, don Juan Rodríguez, D. Juan Campaño, D. Pedro Sarmento, D. Manuel Madoz, D. Mariano Vazquez, D. José Benigno y D. Antonio Escobar.

Estos Concursos, para el mayor beneficio de los socios del Real Conservatorio de música y de formación de las importantes clases que puean, tendrán efecto sobre el escenario del represente todo de la Zarzuela, y serán de donación, en el que se presentará una de las siguientes listas de profesores.

CIEN TO CUARENTA PROFESORES.

D. FRANCISCO ASEVJO BARBIERI.

Director compositor, entre ellas el célebre Misae Ave Teresa, de Mozart, el Misae religioso de Rossini, é el Misae instrumental de Beethoven, el Ave Maria, de Schubert, la Comuna, y el Nocturno de Chopin, y otras varias otras piezas y composiciones se anunciarán oportunamente, y que ya se están ensayando con el fin de ejecutarlas con la mayor perfección posible.

Por todo lo indicado se tendrá en consideración de las grandes dificultades y extraordinarias que tales conciertos ocasionan, y que se han obligado á la Directiva de este Teatro, la cual desea obtener á los señalamientos benéficos el día por cuenta de lo que aquellos producen, á efectuar un tanto el precio de las localidades, en esta forma.

Col.ª 1.ª	Col.ª 2.ª
Palcos plátanos enterales y primer espacios sin entada.....	Asientos de 1.ª. id. sin entada.....
Palcos primeros sin entada.....	Delanteros de mediores primeros sin entada.....
Palcos segundos sin entada.....	Asientos de 2.ª. id. sin entada.....
Bancas sin entada.....	Delanteros de medianos segundos sin entada.....
Bancas de galería de plátanos, sin entada.....	Asientos de 3.ª. id. sin entada.....
Asientos de 1.ª. id. sin entada.....	Asientos de 4.ª. id. sin entada.....
Delanteros de medianos segundos sin entada.....	Entada para 1.ª. id. sin entada.....
Asientos de 2.ª. id. sin entada.....	id. con entada.....
Delanteros de medianos primeros sin entada.....	

Para después de un tiempo programado se dará á los señalamientos favorecidos, la cantidad de abito si á los señalamientos que deberán darse en las viviendas de la inmediata categoría, de la manera siguiente:

Palcos plátanos, enterales y primer espacios sin entada.....	Palcos segundos sin entada.....
Cada tercer asiento.....	Cada tercer asiento.....
Palco primero sin entada.....	Bancas sin entada.....
Palco segundo sin entada.....	Cada tercer asiento.....
Cada tercer asiento.....	

Las localidades de los señalamientos anteriores, estarán reservadas hasta el día 1.º del próximo mes, por si gustan abonarse á los mismos para tales conciertos, pasado dicho día se despachará de las que quedaren libres, en favor de las personas que lo soliciten.

MADRID, 1883. Imp. Rep. de la Noche y Mañana, Calle de San Juan, 14.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.



MADRID: 1883.
IMPRESA Y ESTADOTIPIA DE LOS SRES. DE LOS REYES Y COMPAÑIA.
Terzeta, 14, bajo.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.



MADRID: 1883.
IMPRESA Y ESTADOTIPIA DE LOS SRES. DE LOS REYES Y COMPAÑIA.
Terzeta, 14, bajo.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTO SACRO

que ha de tener efecto el viernes 11 de marzo de 1883, á las 9 de la noche, en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE.

- 1.ª Obertura del Oberon**, música de WEBER, ejecutada por la orquesta compuesta de sesenta y seis profesores.

(Carlos Maria, baron de WEBER, célebre compositor alemán, nació en Eutin (aldea del ducado de Holstein) el 18 de diciembre de 1786, y murió el 2 de junio de 1826. La obertura que se ejecuta, pertenece á la última obra de este notable autor, la cual se estrenó en Londres dos meses antes de su muerte.)
- 2.ª Motete**, al Santísimo Sacramento, AVE. VERUM CORPUS, del célebre Mozart, ejecutado por solista voces con acompañamiento de órgano expresivo.

(Jann Wolfgang, Amadeo Mozart, nació en Salzburgo, ciudad de Austria, en 27 de enero de 1756, y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791: en los breves años de su vida, compuso mas de quinientas obras musicales de todos géneros, dejando impreso en todas ellas el sello de la mas exquisita inspiracion y del mas profundo talento. Este motete es uno de los modelos del estilo religioso; consta solo de 46 compases, pero es una inspiracion verdaderamente angelical que tuvo Mozart en los últimos meses de su vida.)

— 2 —

<p style="text-align: center;">LETRA DEL MOTETE.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Ave, verum Corpus natum de Maria Virgine, Vere passum immolatum in cruce pro homine. Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine, Esto nobis praeputium in mortis examine.</i></p>	<p style="text-align: center;">VERSIÓN CASTELLANA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Salve, verdadero cuerpo nacido de María Virgen, el cual padeció y fué inmolado verdaderamente en la Cruz por el hombre, y de cuyo abietu costado manó agua y sangre; sé gu- stado por nosotros como anticipación de gloria en la agonía de la muerte.</p>
--	---

3.º Solo de piano, compuesto por GOTTSCHALK, y ejecutado por el notable joven *D. Theobaldo Power*, cuyo talento, en su corta edad de once años, tanto ha encomiado la Prensa Madrileña y Barcelonesa.

4.º **Aria** religiosa, de STRADELLA, cantada por el *Sr. Oliveros* con acompañamiento de violas, violonchelos y órgano expresivo.

(Alejandro Stradella, llamado en Italia el primer Apolo de la música, fué un célebre compositor y cantante, nacido en Nápoles en 1645, y muerto en Génova en 1678. Esta aria, que consta de un solo tiempo, tiene la circunstancia notable de haber contribuido en Roma, cuando su autor la cantó, á detener el pañal asesino que entonces amagaba su existencia.)

<p style="text-align: center;">LETRA DEL ARIA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Se i miei sospiri oh Dio! placessero l'empio sembianze che m'alletto, tutti i martiri che morte donnero sempre costante io soffrivo.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>¡Oh Dios! si mis suspiros pudieran aplaquear la impia imagen que me ha seducido, sufriría por siempre iluso de constancia todos los tormentos que acompañan á la muerte.</p>
---	--

— 3 —

5.º **Andante**, con variaciones y **allegro** final de la sonata de BEETHOVEN, obra 17 para violín, viola, violonchelo y piano, ejecutado por los señores *Monasterio, Arche (D. José), Cassella y Arriola*.

(Luis van Beethoven, nació en la ciudad de Bonn (sobre el Rin) el 17 de diciembre de 1770, y murió en Viena en 26 de marzo de 1827. Este célebre compositor ha escrito mas de doscientas ochenta obras musicales de todos géneros, distinguiéndose particularmente en el instrumental y sinfónico, para el cual ha sabido hermanar las mas dulces y bellas inspiraciones melódicas con los mas atrevidos giros y la mas robusta y galana armonización.)

6.º **Plegaria del Moisés**, de ROSSINI, cantada por la señorita *Condado*, los señores *Salces, Rago*, y coro de ambos sexos, con acompañamiento de siete arpas y grande orquesta. En la ejecución de esta pieza tomarán parte ademas de los artistas de este teatro, varios alumnos de ambos sexos del Real Conservatorio de Música de Madrid y la profesora de arpa señora *Roaldes*, la cual se ha prestado gustosa á ello por lo artistico del pensamiento de estos Conciertos.

(Joaquín Rossini, el Cisne de Pésaro, nació en esta aldea, de los Estados Romanos, el 29 de febrero de 1792; por fortuna vive aun, y su fama universal hace inútil el hablar de su inmenso génio.)

— 4 —

<p style="text-align: center;">LETRA DE LA FLENERIA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>MOISÉS. <i>Dal tuo stellato soglio Signor, ti rivolgi á noi; pietà de figli tuoi, oh popol tuo pietà.</i></p> <p>ELISERO. <i>Se pronti al tuo colore sono elementi á esser, tu unico scampo addita al dubbio errante pic.</i></p> <p>CORO. <i>Pietoso Dio, ne aita: noi non viviam che in té.</i></p> <p>ANAIDE. <i>La destra tua clemente scenda sul cor dolente, e farnacato soate giú sin al pace almen.</i></p> <p>CORO. <i>Il vostro cor che pare oh! tu conforta almen.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>MOISÉS. Vuélvete, Señor, á nosotros desde tu soño tachonado de estrellas. Apídate de tus hijos, compadécete de tu pueblo.</p> <p>ELISERO. Ya que están suspensas de tu voluntad los elementos y las esferas, señala tu favorable refugio á la indecisa y errante planta.</p> <p>CORO. Ayúdanos, Dios piadoso; no mas que en ti vivimos.</p> <p>ANAIDE. Baje sobre nuestro corazón dolorido tu clemente diestra, y séale al menos suave medicina de paz.</p> <p>CORO. ¡Oh! conforta al menos nuestro corazón que padece.</p>
--	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

—

SEGUNDA PARTE.

1.º El primer tiempo de la Sinfonía *en sol menor* de MOZART, ejecutado por la orquesta.

(Esta sinfonia, que no se ejecuta entera á causa de su mucha duracion, es reputada como una de las mejores de Mozart.)

2.º El núm. 1.º del **Stabat Mater**, de ROSSINI, ejecutado por las señoras *Santamaría y Mora*, las señoritas *Murillo, Lopez, Ortoneda, Condado y Lesen*, y los señores *Salces, Oliveros, Calcey y Rago*, coro de ambos sexos y gran orquesta.

— 5 —

(Este Stabat es una de las últimas obras que ha escrito Rossini; siendo causa de que el arte músico cuente con tan preciosa joya los obsequios que en Madrid prodigó al autor el Comisario que fué de Cruzada, Excmo. Sr. Don Manuel Fernandez Varela, á cuyo ilustre personaje dedicó Rossini esta composición.)

<p style="text-align: center;">LETRA DEL NUMERO 1.º</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Stabat Mater dolorosa juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat filius.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Dolorosa y anegada en lágrimas estaba la Madre al pié de la cruz, de donde pendia el Hijo.</p>
--	--

3.º **Aria** de tenor del mismo STABAT, cantada por el *Sr. Salces*.

<p style="text-align: center;">LETRA DE ESTA ARIA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Cujus animam gementem, contristatam et dolentem pertransiit gladius. O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigenita! Quae marebat et dolabat et tremebat, cum rillebat nati penas sustulit.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Y traspasó una espada su alma gemiente, contristada y dolorida. ¡Oh cuán triste y afligida se halló la bendita Madre del Unigénito! Se atribulaba y dolía y temblaba al ver los padecimientos del ilustre nacido.</p>
--	---

4.º **Duo** de tiple y contralto de esta obra, cantado por la señorita *Murillo* y la señora *Mora*.

<p style="text-align: center;">LETRA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Quis est homo qui non fletet Christi matrem si videret in tanto supplicio. Quis non posset contristari piam matrem contemplari dolentem cum filio!</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>¡Qué hombre no llorara, viendo en tanta angustia á la Madre de Cristo! ¡Quién no habia de contristarse al contemplar á la misma Madre doliente con el Hijo!</p>
--	---

DESCANSO DE UN CUARTO DE HORA.

TERCERA PARTE.

4.ª **Aria** de bajo del espresado **STRAT**, cantada por el Sr. **Royo**.

LETRA.

*Pro peccatis suo gratis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditam.
Vidit suum dulcem notam
morentem, desolatam
dum emisit spiritum!*

TRADUCCION.

Por los pecados de los hombres
vió á Jesús agolado de tormentos y
suelto a azotes. Vió á su dulce na-
cido moribundo y desousolado, y
cuando entregó el espíritu.

2.ª **Recitado y coro general**, de la misma obra, sin acompañamiento.

LETRA.

*Eja mater fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum loquam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complectam.*

TRADUCCION.

¡Madre mía, fuente de amor, haz-
me sentir la fuerza del dolor á fin de
que flore contigo! Haz que mi co-
razon arda en el amor de Cristo
Dios, y que en él se complaza.

3.ª **Cuarteto** de id. id., cantado por las señoritas **Lopez** y **Lesen**, y los señores **Olicerces** y **Royo** con orquesta.

LETRA.

*Sancta Mater, istud agas
Crucifixa sipe plagas
cordi meo valide.
Tui natí vulnerati
tam dignati pro me pati
penas mecum divide.
Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolare
dones ego visero.
Iuxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,
mhi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.*

TRADUCCION.

Hazlo así santa Madre, y grava
las llagas del crucificado en mi cora-
zon de una manera indeleble. Divi-
de conmigo las penas, ya que herido
tu hijo se dignó padecer tanto por
mí. Haz que flore de veras contigo,
y que mientras viva me conduela
del crucificado. Deseo permanecer
contigo al pié de la Cruz, y acom-
pañarte de buena voluntad en el llan-
to. Preclara virgen de las vírgenes,
ya no seas amarga para mí, haz que
solloce contigo....

4.ª **Cavatina** cantada por la señora **Mora**.

LETRA.

*Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac confortem
et plagas recolerem.
Fecit me plangere vulnerari,
cruce hac inclinari,
ob amorem filii.*

TRADUCCION.

Haz que lleve en la memoria la
muerte de Cristo, hazme partícipe
de su cruz, y que me absorva en
la meditación de sus llagas. Hazme
ser trasgado por las llagas, y que
me embriague en la contemplación
de la Cruz por el amor del Hijo.

5.ª **Aria** cantada por la señora **Santamaria** con coro general.

LETRA.

*Inflamatus et accensus
per te, Virgo sim defensus,
ex die iudicii.
Fecit me erare custodiri,
morte Christi premaniri,
conferri gratia.*

TRADUCCION.

Inflamado y encendido, sea yo
¡oh Virgen! defendido por ti en el
día del juicio. Haz que sea yo res-
guardado por la Cruz, fortalecido por
la muerte de Cristo, y auxiliado por
su gracia.

6.ª **Cuarteto**, sin acompañamiento, cantado por las señoras **Santamaria** y **Mora**, y los señores **Oliveres** y **Calvet**.

LETRA.

*Quando corpus morietur,
fac ut animam donetur
paradisus gloria.*

TRADUCCION.

Y cuando sea muerto el cuerpo,
haz que alcance el alma la gloria del
paraiso.

7.ª **Final**, coro general á toda orquesta.

LETRA.

In sospitibus Amen

TRADUCCION.

Por los siglos de los siglos, así sea.

NOTAS.

La direccion general de este concierto está á cargo de
D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI.
Las voces han sido ensayadas por los señores
D. VICTOR GARCIA VALENCIA Y D. MARIANO VAZQUEZ,
por quien será ademas desempeñada la parte de órgano.



MADRID:—1859.

IMP. Y EST. DE LOS SRES. NIETO Y COMPAÑÍA.
Torija, 11, bajo.

Nº 6

La Caridad. Música de Rossini

Coro

¡Oh Caridad, virtud del corazón! Tú enfervorizas en ardor santo al hombre. Tú le inspiras fraternidad, y en los trabajos consuelas al pobre de sus ayes.

Solo

No más que por ti se revela Dios: tú infundes al mísero la fe del bien. El alma que se enciende en el fervor tuyo, esparce fulgor divino sobre los hombres.

Coro

¡Oh Caridad...!

Solo

Cuando tu voz sea oída por el mundo, se extinguirá el estruendo de la guerra: vencidas entonces la soberbia y la ira han de formar un sacro vínculo de amor eterno.

Coro

¡Oh Caridad...!

Nº 7

Muy Señor mío,

Como dicen que se va a abrir el Real, y que no podré, entonces, estudiar más por las noches, estoy decidida a tocar un solo de arpa el viernes que viene. Le mando a Vd. el título.

Tristesse. "Andante varié de Labarre pour harpe solo".

Lo pondrá Vd. en español, si le conviene, y le suplico a Vd. hacerme tocar a la 1ª parte, porque el miedo me quita las fuerzas si espero mucho.

También pongo aquí mis señas y el día del ensayo para Mr. Casella si me quiere Vd. hacer el favor de dárselo... El trío se tocará más tarde y el día que con- vendrá a Vd.

Su servidora, Señor, q.s.m.b.

Theresa Roaldés

Nº 8

Nº 9

Sr. D. Francº Asenjo. Mi estimado amigo: Aunque tomo la pluma para otro asunto, deber mío antes es dar a Vd. gracias por el celo y acierto con que ha dirigido la ejecución de mi motete, a lo que se debe en gran parte el buen éxito que ha alcanzado.

La Srta. Juanita López me mostró ayer la obra que debe ella cantar y que quedaron en instrumentarle los alumnos de mi clase, creyendo que era una cosa pequeña y poco importante; pero, según dicha Srta., hay que quitar los coros y poner algunos trozos nuevos en la orquesta para que descanse la voz; lo cual unido a lo largo de la pieza, hace que este trabajo no pueda ser bien desempeñado por principiantes. Será pues necesario encargar esto a sujeto

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

2.º Concierto de abono.—2.º Turno.

Para el viernes 18 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

1.º Overture del <i>Oberon</i> , de Weber, por la orquesta.	cutada por Mr. <i>Laserra</i> y D. <i>Mariano Yaquez</i> .
2.º Motete á voces solas. «Bene pastor» con posición del actual Maestro de la Real capilla de S. M. D. <i>Miláron Estora</i> , ejecutada por setenta voces.	4.º <i>Tristesse</i> , Andante con variaciones, compuesto por <i>Labarre</i> y ejecutado en el arpa por la señora <i>Roaldés</i> .
3.º Fantasia de violonchelo con acompañamiento de piano, compuesta por <i>Servini</i> , y ejecutada por el Sr. <i>Yaquez</i> .	5.º Doo di camera, de <i>Rossini</i> , para violín y violonchelo ejecutado por los Sres. <i>Monasterio</i> y <i>Laserra</i> con acompañamiento de piano por el señor <i>Yaquez</i> .

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

***Stabat Mater*, de *Rossini*.**

1.º El primer versículo, por las Sras. <i>Santamaría y Mora</i> ; las señoritas <i>Murillo</i> , <i>Oliveros</i> , <i>Lopez y Laca</i> , y los Sres. <i>Oliveros</i> , <i>Salced</i> , <i>Calvet</i> y <i>Rago</i> y coro general, á grande orquesta.	2.º Solo de tenor, por el Sr. <i>Oliveros</i> .
3.º Doo, por la señorita <i>Murillo</i> y la señora <i>Mora</i> .	4.º Solo de bajo, por el Sr. <i>Rago</i> .
5.º Recitado y coro á voces solas.	

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

Continuacion del mismo Stabat Mater.

1.º Cuarteto, ejecutado por la Sra. <i>Santa María</i> , la señorita <i>León</i> , y los Sres. <i>Salced</i> y <i>Rago</i> .	4.º Cuarteto á voces solas, por las Señoras <i>Santamaría</i> y <i>Mora</i> y los Señores <i>Oliveros</i> y <i>Calvet</i> .
2.º Aria por la Señora <i>Mora</i> .	5.º Final por todo el coro y la orquesta.
3.º Aria con coros por la Señora <i>Santamaría</i> .	

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo.

más experto en la materia. Lo que participo a Vd. para su gobierno, advirtiéndole que si hubiera necesidad de instrumentar alguna otra cosa más sencilla, mis discípulos lo harán con gusto, porque así lo ofrecieron.

Se repite de Vd. afmo. amigo y comprofesor q.s.m.b.

H. Eslava

Hoy 19 de marzo

Supongo recibiría Vd. ayer mi carta y las obras que en ella indicaba.

Nº 10

Sr. D. Francisco Asenjo.

Mi muy estimado amigo: remito a Vd. con el dador la lamentación de que le hablé ayer, que es la 3ª del cuaderno que contiene las tres del Miércoles, y cuya letra empieza *Jod. Manum suam* etc.

Como dicha 3ª Lamentación requiere alguna detención en los ensayos por ser su género bastante delicado, y por si apurase algo el tiempo, remito también un *Salve Regina*, que es de fácil ejecución y tiene, me parece, las condiciones de belleza que para el caso se requieren.

Haga Vd. lo que le parezca, escogiendo la que mejor crea, según las circunstancias del tiempo, etc.

Queda siyo afmo. amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava

Hoy 18 de marzo

Nº 11

Sr. D. Fran^{co} Asenjo Barbieri.

Apreciado amigo: contesto a su favorecida de Vd. del 16 mandándole siete juguetes o bagatelas para que elija Vd. alguna que le parezca menos mala.

Como Vd. verá, la *Oración* (impresa) está sacada de la *Lamentación*: cantándose con el título de la *Oración* desearía lo fuera por la Sra. Mora, y si es la *Lamentación*, por el Sr. Obregón; en ambos caso, con el acompañamiento de los instrumentos que dice; su duración, 12 minutos.

Mando el *Stabat* pequeño, para que Vd. vea que está escrito solo para mujeres; tiene acompañamiento de cuarteto de cuerda y órgano expresivo, pudiéndose repartir los solos y dúos entre todas las que tomen parte en él; su duración, 30 minutos.

Tengo 3 Lamentaciones que también eran para mujeres solas, por el estilo o género del *Stabat* e igual acompañamiento que éste; su duración, 25 minutos; si se cantasen, después de cada lamentación se podría tocar una pieza de instrumental, y así sería de mejor efecto.

Recuerdo a Vd. el *Miserere* a 8 voces reales que estaría muy bien a las Sras. López (D^a Juana), Ontoneda, Mora y Lesen; Sres. Oliveres, Salces, Royo y Peñas; tiene acompañamiento de arpa, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, trombón y oflicle; hay en él un solo verso a canto llano que deben cantarlo todas las voces de hombres que se puedan reunir, así como los violonchelos y contrabajos; su duración, una hora.

No cuento con la Condado por la desgracia que tuvo ayer de morirle la tía.

Advierto a Vd. que las discípulas mías no pueden cantar en el próximo viernes, ninguna de mis composiciones, porque necesitan más tiempo para estudiarlas y ensayarlas, sobre todo el *Miserere* que tiene un cuarteto de mujeres, sin acompañamiento, que es de suma dificultad; así que, si Vd. quiere que canten cualquiera de las piezas, *Miserere*, *Stabat* o *Lamentaciones*, aviseme Vd. al momento para que lo estudien para el viernes 1º de abril.

Las piezas que mando, excepto el *Stabat*, es para que las canten los de la Zarzuela.

Las antífonas, *Suscipit nos Dominus*, en lugar de *Alleluia* se puede decir *Suscipit*.

Prevengo a Vd. que yo no puedo ensayar a causa de mis quehaceres; lo que haré si acaso, y Vd. lo exige, será ir a uno o dos ensayos por si Vd. quiere consultar algo, y también ensayar a las discípulas del Conservatorio para que cuanto vayan con Vd. sepan algo.

Deseo quede Vd. complacido de su apasionado amigo y entusiasta admirador,

Saldoni.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Música que se manda:
Stabat.
Suscepit nos Dominus, antifona.
Anima Chrsiti, motete.
Discite a me, tractus.
O salutaris Hostia, motete, dos ejemplares.
Motete al Smo. Sacramento.
Oracioni, impresa.
Lamentación.

Nº 12

Sr. D. Fran^{co}. Asenjo Barbieri.

Amigo mío: una sirvienta nos dio ayer un gran disgusto, que alteró bruscamente la salud de mi Esposa, motivo por el cual no pudo citarme Vd. para una entrevista que casi creo excusada, supuesto que yo entendí su primera carta de Vd., pero al contestar no supe explicarme.

No conozco ninguna música religiosa que pueda ser cantada por solo mis discípulas, y por esto mandé a Vd. la nota de las piezas en que dichas discípulas, en unión, pero de otras y otros cantantes, podrían tomar parte en los conciertos sacros; más, si esta combinación no puede verificarse, entonces ya nada puedo hacer.

El *Stabat* lo envié para que conociera Vd. por él, el género, estilo y dificultades de las lamentaciones.

De todos modos, me lisonjeo que si Vd. hace como sea algún juguete de los que mandé, no sería sin que en el mismo ni en otro comienzo, se oiga el *Miserere* o las *Lamentaciones*, porque para dar a conocer a un público pagano un autor español, creo oportuno que se le juzgue con algo más de una bagatela.

Esta noche voy al *Saltimbanco*, estaré en las butacas. De Vd. affmo. amigo
Saldoni

Nº 13

Examine Vd. *La Charité*.

De tríos con piano y *violoncelo* no hay sino uno de Beethoven pero tan pequeño que no vale la pena.

Tal vez le gustará a Vd. más un *quartetto* de cuerdas, sea el primer tiempo del en Do menor, sea el *andante con variaciones* del en La.

Hay también el primer tiempo de un cuarteto de Mendelssohn que es de buen efecto.

De solo lo que me gustaría tocar es una melodía con acompañamiento de cuarteto, flauta y clarinete, o de piano.

Aquella melodía y el *andante* con variaciones del cuarteto de Beethoven, o la *Charité* con piano y órgano me parece lo mejor.

[Posiblemente sea la carta del violinista Daniel a que Barbieri se refiere en el texto]

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

3.º Concierto de abono.—3.º Turno.

Para el viernes 25 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Obertura compuesta por Meyerbeer.
- 2.º Himno, de *Hágala, Domingo Salazar*, cantado por la Señorita *Lopez*, coro general y orquesta.
- 3.º *Fantasia concertante* de Flauta y Oboe, composicion de *Callermann*, ejecutada por las Señoras *Saramiento* y *Romero*, con acompañamiento de piano por el Sr. *Yangua*.
- 4.º *Romance*, canto popular del siglo XVI, ejecutado en el violonchelo por el Sr. *Lacort*; con acompañamiento de piano por el Sr. *Lopez* (Don José).
- 5.º *Ave Maria*, melodia de *Schubert*, cantada con palabras francesas por la Sra. *Santamaria*, con acompañamiento de piano.
- 6.º *Andante* con variaciones, compuesto por *Berz* y ejecutado en el Fagot por D. *Camilo Melicio*, con acompañamiento de piano por el Señor *Vazquez*.
- 7.º *La Caridad*, música de *Rossini*, arreglada para orquesta por D. *Hilarión Esteso*, y ejecutada por las Señoritas *Lopez*, *Ortomeza* y *Lopez*; Señoras *Santamaria* y *Mora*, y coro de Señoras, con acompañamiento tambien de siete sopras, por la Señora *Rosalía* y los discípulos de su escuela en el Conservatorio de música.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º *Minuetto* perteneciente á la sinfonia en Sol menor, de *Mozart*, ejecutado por la orquesta.
- 2.º *Adios*, melodía compuesta para violon, violonchelo y organo esoprivo, por el Sr. *Mansueto*, y ejecutada por su autor y las Señoras *Lacort* y *Vazquez*.
- 3.º *Ave Maria*, compuesta por *Daviziti*, y ejecutada por la Señora *Santamaria*, las Señoritas *Lopez* y *Lopez*, y los Señores *Olivares* y *Rayo*, con acompañamiento de instrumental de cuerda.
- 4.º *Primer tiempo*, *Andante* con variaciones y *Pronto final* del septeto de *Beethoven*, obra 20, para violon, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y trompa, ejecutado por los Señores *Mansueto*, *Arche* (D. José), *Lacort*, *Melicio*, *Huero*, *Melicio* y *Rodríguez*.
- 5.º El aplausido *Motete* al Santísimo. *Rose Pastor*, del maestro *Esteso*, cantado á voces solas.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

- 1.º *Obertura* de *Freichutz*, música de *Werber*, ejecutada por la orquesta.
- 2.º *Coro* de hombres solas, sin acompañamiento, de *Daviziti*, titulado *La Campana*.
- 3.º *Terceto* á Cánon, compuesto por el señor *Carrachosa* y ejecutado por las Señoras *Santamaria* y *Mora*, el Sr. *Olivares*, con acompañamiento de piano por el Sr. *Anasaga* (D. José).
- 4.º La sétima palabra de *Crísto*, perteneciente al oratorio de *Hágala*, ejecutada por las Señoras *Lopez* y *Lopez*, los Señores *Olivares* y *Rayo*, y coro general y orquesta.
- 5.º El *Terceto*, del oratorio anterior ejecutado por el coro general y la orquesta.

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1850.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo,

Nº 15

Sr. D. Franc^{co} Asenjo.

Mi estimado amigo: he creído conveniente que en lugar de hacerse la conclusión de mi Lamentación tal como está, se haga tal como contiene la hoja que va adjunta. Para ello ruego a Vd. que los 26 compases últimos los ejecute la cuerda sin sordina, marcándolo así desde donde dicen los bajos *Jerusalem*, siguiendo los dos coros unidos hasta el fin.

Como no tengo la partición delante de mi vista, no me acuerdo si los clarines están en Mi b o Do, o si en lugar de clarines puse cornetines en Si b. Yo he puesto los últimos compases suponiendo que son clarines en Mi bemol, y si así no fuere haga Vd. el favor de ponerle esos cinco compases.

Perdone Vd. esta molestia a su afectísimo y sincero amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava.

PD. En la hojita de borrador hago la indicación de que se dejan los dos últimos compases de la lamentación y que en lugar de esos dos compases se dicen los seis que he puesto.

Nº 16

Sr. D. Franc^o A. Barbieri.

Mi querido amigo. Hoy a las 10 he visto a Daroca. Éste dejará sólo la partitura (bajo recibo) del Dúo, pero no las partes porque según dice las tienen encuadernadas con otras obras del mismo género.

Yo haré por verte esta noche y tú resolverás lo que gustes.

Tuyo como siempre,

M. Martín.

Jueves 31 marzo 1859.

Nº 17

Juan Crisóstomo de Arriaga nació en Bilbao en 1808; sus grandes disposiciones para la música le permitieron escribir sin ningún conocimiento de Armonía una opereta española. A los 13 años fue al conservatorio de París.

En 1821 empezó a estudiar el violín con Baillot y con Fétis la armonía y contrapunto. Las grandes facultades de Arriaga estuvieron pronto de manifiesto en una fuga a 8 voces que escribió sobre las palabras del *Credo* "Et vitam venturi". En 1824 fue nombrado repetidor de armonía y contrapunto en el mismo conservatorio.

Su primera obra fue una colección de tres cuartetos para el violín que publicó en casa Petit en París en 1824. A esta obra siguen una obertura, una sinfonía a grande orquesta, una misa a 4 voces, un *Salve Regina*, muchas cantatas y algunos Romances; en todas estas obras brilla su talento y originalidad.

Esta serie de trabajos no interrumpida de música enfermó y murió en febrero de 1826 a la temprana edad de 18 años.

O Salutaris Hostia de Arriaga fue cantada en la capilla de Carlos X.

Nº 18

Nº 19

Al Sigr. Pietro Abella,
S. M.
Caro Abella,

Ti ringrazio moltissimo della gentilezza che hai avuto nel programmi di concerti per la Zarzuela, sarei disposto ad accettare se quel signori fossero disposti a pagarmi mille franchi per Concerto per che rimanendo qui otto giorni di più mi farebbe per qui di io ha miei intereses particulares. Di nuovo ti ringrazio mentre ti giungo dei miei complimenti alla cara Elena mi dico.

Elena Kenneth
Da casa 3 April 1859.

Nº 20

Sr. D. Francisco A. Barbieri.

Muy señor mío. Doy a Vd. las más expresivas gracias por su atención y confío en que aún habrá disponibles ocho o diez billetes que necesitaré para algunas personas que lo ansían y que no han podido anticiparse por no saber a punto fijo cuándo se hacían las lamentaciones de mi difunto esposo. En cuanto a mi hijo y yo, Vd. sabe que teniendo abono, o lo que de igual estamos apuntados para todos los conciertos.

Repíete a Vd. con este motivo su afcto. y consideración S.S. y afmo. Q. B. S. M.

Ana López de Ledesma

Nº 21

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Mi estimado amigo: estimaré que cuando le venga bien me remita los papeles del cuarteto de cuerda del *Ave verum* de Mozart que pertenece a la Rl. Capilla, o los entregue al dador si los tiene a mano.

Aunque mi lamentación no ha hecho gran fortuna para la generalidad del público, yo he quedado satisfecho de la buena ejecución debida principalmente a Vd., que agradezco tanto más cuanto mayor ha sido el nº de piezas nuevas que en pocos días ha tenido que preparar.

Suyo afmo. amigo y compofesor,
Hilarión Eslava

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

4.º *Concierto de abono.—1.º Turno.*

Para hoy viernes 1.º de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º Obertura de Oberon, de Wezen. 2.º Primer versículo del <i>Salut Mater</i> de Rossini, por las señoras Santamaría y Mora, las señoras Marillo, Lopez, Loren y Ordoñez y los señores Olivera y Rago, coro general y orquesta. 3.º Melodía pastoril, de Rosenzweig, ejecutada en el violín por Monseñor Bonet, con acompañamiento de piano, por el Sr. Arévalo. 4.º Terceto de Caraculano, cantado por las</p>	<p>señoras Santamaría y Mora y el Sr. Olivera con acompañamiento de piano por el Sr. Asenjo (D. José). 5.º La <i>Carid.</i>, de Rossini, arreglada para violín, órgano y piano por Bausen y ejecutada por Mr. Bonet y las señoras Tarquín y Arévalo. 6.º El día de Epile y conchabo de dicho <i>Salut</i>, ejecutado por las señoras Marillo y Mora con acompañamiento de orquesta.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

<p>1.º Solo de bajo del <i>Salut de Rossini</i>, por el Sr. Rago con orquesta. 2.º <i>Rescuido</i> y coro á voces, tolas del mismo <i>Salut</i>. 3.º <i>Adagio de Beethoven</i>, obra 107, para piano, flauta, oboe, trompa, fagot, corneta, viola, vio-</p>	<p>lachelo y contrabajo, ejecutado por las señoras Mira, Sarmiento, Ortil, Rodríguez, Mellies (D. Camilo), Mellet (D. Agustín), Pilo, Casella y Melos (D. Manuel). 4.º El aplausido <i>Moté</i> á voces solo, del maestro Eslava.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

<p>1.º Obertura de Freischütz, de Wezen. 2.º La <i>Campana</i>, coro de hombres solo, de Donizetti. 3.º Aria religiosa de <i>Stradella</i>, cantada por</p>	<p>el señor Olivera con acompañamiento de instrumental de cuerda. 4.º Aria con coro del <i>Salut</i>, de Rossini, cantado por la señora Santamaría.</p>
---	---

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

5.º *Concierto de abono.—2.º Turno.*

Para hoy viernes 8 de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º <i>Sinfonía de los Mártires</i>, de Donizetti, con coro y gran orquesta. 2.º <i>Plegaria</i>, de Donizetti, cantada por la señorita Ordoñez, con acompañamiento de orquesta. 3.º <i>Parce milti</i>, de D. Mariano Marín, segundo maestro de la Real Capilla de S. M., cantado por las señoras Santamaría y Marillo, con</p>	<p>acompañamiento de arpa por la señora Realdeí, y con orquesta. 4.º El <i>Requiem</i>, fantasia religiosa del maestro D. Rafael Hernández, ejecutada por las señoras Lopez, Ordoñez, Estévez, Loren, Conde, Brava, Tola, García y Estévez (D.ª C.). Coro de ambos sexos, de niños, y acompañamiento de arpa, órgano y orquesta.</p>
---	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

<p>1.º Obertura de <i>Freischütz</i> de Weber, por la orquesta. 2.º <i>Lamentacion</i>, de D. Mariano Rodríguez Ledesma, maestro que fue de la Real Capilla de S. M., cantada por la señora Eslava y Anas y la señorita Marillo, con orquesta. 3.º La <i>Perficia</i>, romanza dramática del maestro de S. M. D. Juan Guillén, cantada por la señorita Marillo, con acompañamiento de arpa</p>	<p>por la señora Realdeí, de órgano por el señor Tarquín y con orquesta. 4.º <i>Lamentacion 3.ª</i> del Miércoles Santo, á cuatro voces y coro, compuesta por el actual maestro de la Real Capilla de S. M., D. Hilarión Eslava, y ejecutada por las señoras Eslava y Anas y Santamaría, y las señoras Olivera y Rago, con orquesta.</p>
--	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

<p>1.º <i>Primer tiempo</i> de la <i>Sinfonía en sol</i>, de Mozart, por la orquesta. 2.º <i>¡Dil miu figlio</i>, romanza de Meyerbeer, cantada con orquesta por la señora D. Anas. 3.º <i>Solo de tenor</i>, del maestro Ledesma, cantado por el señor Olivera, con orquesta y viola</p>	<p>de violonchelo y canto inglés por las señoras Casella y Ortil, profesores de la de este teatro. 4.º <i>Larghetto</i>, perteneciente al <i>Requiem de Mozart</i>, ejecutado por todo el coro, y con orquesta.</p>
---	---

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo.

Nº 23

Sr. D. Rafael Hernando.
Corres 1º de abril de 1859.

Mi querido amigo: acabo de recibir su favorecida de ayer, debiendo decirle que en efecto he leído que en el Teatro de la Zarzuela se dan conciertos de música religiosa y clásica los viernes, y me he enterado también del título de las piezas que hasta ahora se han ejecutado; y ahora veo con satisfacción que tanto nuestro común amigo Sr. de Barbieri como Vd. se han propuesto que el nombre de Carnicer salga en el Programa entre las celebridades, algo que los hijos de aquél no pueden menos de reconocer llenos de gratitud. Así que pueden Vdes. escoger del Catálogo que obra en casa del Caballero Sr. Martínez Almagro lo que crean pueda llenar el objeto que Vdes. como competentes han imaginado; y sólo me atrevo a rogarle cuide Vd. de que no se extravíe nada, lo que no dudo estando en tan buenas manos.

Repito a Vdes. las gracias. Elisa devuelve a Vd., muy reconocida, sus afectos, y me repito como siempre su apasionado y afmo. amigo S. S. Q. E. S. M.

Francisco Minguella de Morales

Nº 24

Mi querido Barbieri: acabo de leer en el *Diario* el programa del concierto de mañana y en él veo anunciada *La Novicia*. Creo que no es una pieza apropiada para el Viernes de Dolores y le agradecería a Vd. en el alma si la sustituyera con otra. Mucho siento no haber visto a Vd. estos días para que se hallara advertido en tiempo.

Espero sin embargo que procurará complacer a su antiguo y verdadero amigo

Juan Mº Guelbenzu,
Hoy jueves 14

Nº 25

Nº 26

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Mi apreciable amigo: terminada ya la temporada de Zarzuela, estoy en el deber de remediar mis faltas, ocasionadas únicamente por el poco tiempo que me ha dejado libre la dirección del teatro; en su consecuencia, cumplo con el mayor gusto mi deseo dando a Vd. miles de gracias por el interés que ha demostrado y por la notable inteligencia con que ha dirigido los Conciertos Sacros; a Vd. es debida en gran parte la importancia que han tenido, y yo me felicito por haberle casi obligado a dar a conocer su talento en un género de música muy difícil de hacer comprender.

Quedo a Vd., pues, muy reconocido por ello, y le suplico que tenga la bondad de aceptar una pequeña memoria de mi agradecimiento que le será entregada por mi cuñado don Antonio Lamadrid.

Soy siempre de Vd. afmo. amigo y S. S. q. b. s. m.
Franco. Salas
Hoy 30 de junio

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

6.º y último Concierto de abono.—Tercer Turno.

Para hoy viernes 15 de abril de 1859, á las nueve de la noche.

PRIMERA PARTE.

1.º <i>Sinfonía de los Mártires, de Donizetti, con coros.</i>	por la señora Realde; de órgano, por el señor Viquey y con orquesta.
2.º <i>El Learyman, de Meurt, por el coro general con orquesta.</i>	1.º <i>El Moteo, á voces solas, del maestro Echea.</i>
3.º <i>La Romanza dramática del maestro Cuatrecasas, titulada La Novicia, ejecutada por la señorita Murillo, con acompañamiento de arpa.</i>	2.º <i>El Nacimiento, fantasía religiosa del maestro Herasand, á gran coro y orquesta.</i>

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

1.º <i>Sinfonía del Oberon, de Weber, por la orquesta.</i>	lin por el señor Monasterio, y con orquesta.
2.º <i>¡Oh! mi hijo, romanza de Meyerbeer, cantada con orquesta por la señora D.ª Angri.</i>	4.º <i>Cuadrón de una obra, por las señoras Santamaría y D.ª Angri, y las señoras Oñoveros y Rejo, con orquesta.</i>
3.º <i>El primer Allegro del obitico concierto de Mendelssohn, obra 61, ejecutado en el violín por el señor Monasterio, y con orquesta.</i>	5.º <i>Arca de Noé del mismo Stabat, por la señora Santamaría, con coros y orquesta.</i>

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

1.º <i>El número 1.º del Stabat, de Rossini, ejecutado por las señoras D.ª Angri y Santamaría, las señoras Oñoveros y Rejo, coro general y orquesta.</i>	4.º <i>Recitado y coro, á voces solas, del mismo.</i>
2.º <i>Duo de tiple y contralto del mismo Stabat, por las señoras Santamaría y D.ª Angri.</i>	5.º <i>Cuadrón de una obra, por las señoras Santamaría y D.ª Angri, y las señoras Oñoveros y Rejo, con orquesta.</i>
3.º <i>Solo de bajo, de sím, lírica por el señor Rejo.</i>	6.º <i>Arca de Noé del mismo Stabat, por la señora Santamaría, con coros y orquesta.</i>

Se entregará al fin de cada concierto un programa con el contenido.

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Terzja 14 bajo.

Nº 27

Sr. D. Fran^{co} Salas:

Mi apreciable amigo: anoche recibí, con el mayor gusto, una carta firmada por Vd. y que me recordó los por mí casi olvidados *Conciertos sacros*, que tanto me hicieron rabiar, al paso que me sirvieron para alcanzar una gloria que no merezco.

Muy poco, o nada, vale lo que hice, como artista, en tal ocasión; si bien, como hombre, traté de hacer más de lo que permitían mis fuerzas, por considerar a un amigo, como Vd., tan interesado en el asunto. No soy yo, sin embargo, quien debe recibir las gracias, sino quien debe dárselas a Vd. por su haberme abierto otro nuevo campo en que ejercitarme; y es bien seguro que a no haberme Vd., como dice muy bien, casi obligado a ello, ni yo mismo soñaba tener elementos para poder acometer la dirección de un espectáculo nuevo en Madrid y de tal importancia como los referidos conciertos.

Finalmente: no creo merecer nada en concepto de lo expresado arriba, sino al contrario; pero como no quiero excusarme de deber a Vd. un favor más, sobre los muchos que me complazco en deberle, pasaré a recoger de manos de D. Antonio Lamadrid esa pequeña memoria de que Vd. me habla, la cual, de seguro, será para mí muy grande como recuerdo de su firme amistad.

Sin más por ahora se repite de Vd. affmo. amigo y S.S. Q.B.S.M.

Fran^{co} Asenjo Barbieri

1º de julio de 1859

[Sin Nº]

Nota de los papeles del *Stabat Mater* de Rossini

Voces	
Las 4 partes prales.	9 sopranos 1 ^{os}
10 sopranos 2 ^{os}	5 tenores 1 ^{os}
3 tenores 2 ^{os}	8 bajos
Orquesta	
1 violín pral.	2 id. 1 ^{os}
3 id. 2 ^{os}	1 viola
2 violonchello e basso	2 flautas
2 oboes	2 clarinetes
4 trompas	1 fagot
2 trombas	1 ofigle
1 tromboni	1 timpani
Y la gran partitura grabada	

J. E. y G. [Joaquín Espín y Guillén]

Tras la publicación de un volumen monográfico coordinado por Cortizo y Sobrino, dedicado a las “Sociedades musicales”, en los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, revista del ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en su primera etapa (Madrid, vols. 8-9, 2000), han sido muchas las investigaciones desarrolladas en nuevos ámbitos relacionados con las sociedades de música, las sociedades filarmónicas, las sociedades corales o las bandas de música. Este volumen propone una puesta al día de las mismas, a través de nuevos resultados de investigación sobre los fenómenos asociativos y sus sinergias con las prácticas musicales en España, durante un siglo, entre 1839 y 1939, desarrolladas en el marco del Proyecto de I+D+i dedicado a la “Microhistoria de la Música Española Contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos” (HAR2015-69931). A través de veintidós estudios, muchos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de “revisión por pares”, se recupera la memoria objetiva de diversas sociedades y su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos que dichas instituciones y asociaciones facilitaban y promovían. Esta miscelánea se convierte así en el volumen tercero de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.

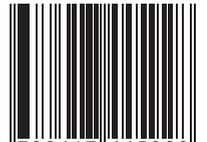


Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

ISBN 978-84-17445-92-8



9 788417 445928