



REVISTA SEMANAL

COLABORADORES

BIBLIOTECA MUSICAL

GOUNOD, MASSENET, ARTHUR POUGIN, FILIPPO FILIPPI, WOUTERS, GAMBORG ANDRESSEN, J. LEIBACH, A. VERNET, ARRIETA, BARBIERI, BLASCO, BRETÓN, CAÑETE (D. MANUEL), CÁRDENAS (D. JOSÉ), CASTELAR, CASTRO Y SERRANO, CONDE DE MORPHI, ESCOBAR, ESPERANZA Y SOLA, FERNÁNDEZ FLORES, FERNÁNDEZ BREMÓN (D. JOSÉ), INCENGA, GRILO, NÚÑEZ DE ARCE, OSORIO Y BERNARD, PEÑA Y GOÑI, RODRÍGUEZ, CORREA, RODRIGUEZ (D. GABRIEL), Y ZAPATA (D. MÁRCOS).

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN: En España, 24 rs. trimestre; 46 semestre, y 88 año.—En Portugal, 30 rs. trimestre; 56 semestre y 108 año.—Extranjero, 36 trimestre; 68 semestre, y 132 año.—En la Isla de Cuba y Puerto-Rico, 6 pesos semestre y 9 al año, oro.—En Filipinas, 8 pesos semestre y 12 al año, oro.—En Méjico y Rio de la Plata, 8 pesos semestre y 12 al año, oro.—En los demás Estados de América fijarán los precios los señores Agentes.—Número suelto, sin música, UNA peseta. LA CORRESPONDENCIA MUSICAL se publica todos los jueves y consta de ocho páginas, á las que acompaña una pieza musical de reconocida importancia, cuyo número fluctúa entre cuatro y doce, según las condiciones de la obra, no bajando nunca su valor en venta de 8 rs.—Todas las obras musicales que regalamos á nuestros suscritores, son lo más selecto de cuantas publica nuestra casa editorial, y forman al fin del año un magnífico album cuyo valor demostrará que nuestra suscripción es la más ventajosa que jamás se ha conocido en España.

SUMARIO

Nuestra música de hoy.—La música en sus relaciones con el drama.—Idea del sonido en el aire.—Instrumentos musicales. (Conclusión).—Una expedición á Toledo.—Los premios de la Exposición de Bellas Artes.—Variedades: El ciego del clarinete.—Noticias: Madrid y Extranjero.—Tarjetas de visita.—Anuncios.



Continuamos la publicación del Album de Oscar de la Cinna, repartiéndolo hoy á nuestros lectores

las tres siguientes piezas:

Souffrir et rever, Le seul jour hereux y Tant que mon cœur battra.

Todas estas composiciones son bellísimas y se hallan á la misma altura que las anteriormente publicadas del mismo autor.

LA MÚSICA EN SUS RELACIONES CON EL DRAMA

He dicho muchas veces que existen ciertas diferencias entre la música sinfónica y la composición dramática; esto es, entre la música puramente orquestal y la que se combina con el drama. Este principio me parece demasiado importante, y creo, por lo tanto, que merece un examen profundo, sobre todo para disipar los errores de que, en mi concepto, adolecen algunos compositores dramáticos.

Como ejemplo de la diferencia que existe entre los géneros musicales de que me ocupo, citaré desde luego un ejemplo importante en la historia del arte, á saber: el de que Beethoven, siempre audaz en sus sinfonías, se mostró vacilante y tímido en su ópera *Fidelio*. Aquel hombre tan eminente, aquel gran reformador de la música sinfónica, no se hallaba en su centro al consagrarse á la música dramática.

Los límites estéticos de la música sinfónica son las columnas que dan

la firmeza, la consistencia y las proporciones indispensables á su grandiosidad. Beethoven vacilaba en cambiar las formas fundamentales de la sinfonía, tal como lo había hecho Haydn, del mismo modo que vacila un arquitecto al mover las columnas de un edificio.

La forma de música llamada *sinfonta*, se ha desarrollado por el ritmo del baile. En su origen excluye lo patético, lo dramático, de manera que las complicaciones más activas de los temas sinfónicos no son jamás análogas á la acción dramática, y pueden ser consideradas exclusivamente como combinaciones de medida de un baile ideal, independiente de la poesía ó de la versificación. Carecen de objeto y de desenlace. Jamás dos melodías totalmente distintas han sido colocadas en oposición; por grande que parezca el contraste, son recíprocas, como los géneros masculino y femenino de una misma especie.

Creo poder afirmar que cualquiera que intente introducir música en la tragedia ó emplearla con éxito brillante, tendrá presente ciertas condiciones contrarias á las de la escuela sinfónica. Compositores de talento para la orquesta, que han procurado traspasar las barreras tradicionales de la música instrumental, han conseguido bosquejar con la música la acción dramática indicada en el título de su obra. Los que tal han hecho no han sido soñadores. Los caprichos de Berlioz, por ejemplo, toman proporciones físicas y fisiológicas, sobre todo cuando los reproducen el genio y la habilidad artística de Listz; de tal manera, que parecen sus discípulos hallar en ellos un género de composición completamente nuevo. Natural era que les extrañase la elasticidad con que la música comenzaba á ceder á la presión de la acción dramática.

Antes, la ópera ó de un drama lírico, era en ella lo único que representaba la música sinfónica. Pero al emplear este procedimiento, los compositores usaban la mayor discreción. Beethoven, por ejemplo, después de un efecto puramente teatral, en medio de la ópera de *Eleonora*, vuelve á la primera parte de su composición con los cambios de tonos habituales, sin notar que el auditorio, accesible á las influencias dramáticas, descubriría que semejante repetición está en oposición con el objeto del drama. Weber, en su ópera de *Freischütz*, es más consecuente. Cuando los compositores comenzaron á imaginar las palabras y los gestos, y á expresarse por medio de recitados instrumentales, y cuando los críticos protestaron de su horror contra esta disolución de la forma, fué necesario reorganizar diversos elementos y darles una forma nueva. Esta forma nueva es el

drama musical, forma que difiere tanto de la antigua ópera, como de la sinfonía clásica.

La música moderna ha introducido tanta novedad en los temas y en la armonía, y tantos efectos teatrales, que sólo un Beethoven hubiera podido añadir motivos interesantes al repertorio de la sinfonía clásica. Pero después de un serio y sincero examen, no puedo creer que la música sinfónica haya ganado mucho por los esfuerzos de sus modernos discípulos. Ante todo, protesto contra la pretensión que tienen esas sinfonías de representar la herencia de Beethoven; porque aun cuando hayan podido apoderarse de sus melodías, no han podido asimilarse la esencia y el espíritu que hay en ellas. Pero no es fácil para los discípulos de nuestros Conservatorios comprender la diferencia que existe entre las sinfonías clásicas y las de los compositores llamados clásicos. Su instrucción, en lo que concierne á las formas estéticas, consiste en aprender de memoria algunos nombres, sin poder adquirir el juicio exacto que nace de la comparación.

Los compositores á quienes aludo, y á los cuales puede llamarse *clásico-románticos*, difieren del conjunto de los músicos que hacen piezas para conciertos en que aprovechan ciertas melodías que pertenecen propia y exclusivamente á la música llamada *li Camera*, y que han sido concebidas hace mucho tiempo en un retiro artístico. Las que antes se empleaban para los conciertos ú otras composiciones análogas, sirven en la actualidad como sinfonías.

En nuestros días, las tranquilas pinturas de género, las exposiciones locales, se han puesto en música, justificándose á los ojos de algunos por la impresión de extraños objetos instrumentales que nos sorprenden.

Las anteriores observaciones pueden servir para establecer las siguientes proposiciones, á saber: que la música instrumental, no satisfecha de hallarse bajo la tutela de la forma tradicional de la sinfonía, ha buscado formas poéticas; por más que se haya tratado de corregir esto, no se ha conseguido resucitar la forma clásica, y se ha juzgado necesario darle una nueva forma, fundiéndola en un nuevo molde. Si el nuevo camino es aumentar los recursos de la exposición musical; esto ha demostrado también que si semejantes recursos se aumentaran, la música volvería naturalmente al drama como su único recurso, sin lo cual llegaría á un caso desastroso.

Con arreglo á la estética, la unidad es el elemento más importante de una clase de arte; de suerte que es difícil definir con palabras esta abstracta, cuya falsa interpretación ha provocado con frecuencia graves errores.

Donde hay que buscar una verdadera definición es en la misma obra de arte, porque la obra de arte debe á su unidad las proporciones simétricas que llaman nuestra atención y despiertan nuestra simpatía. Esta perfección se observa en la representación de un drama; y, por lo tanto, no vacilo en proclamar el drama como la obra de arte más perfecta. Su antítesis es la antigua ópera, porque queriendo utilizar el drama, la ópera no llegaba á ser esta unidad esencial, sino pequeños fragmentos separados, con el nombre de *arias*. Como resultados hallamos en la ópera fragmentos separados con poco desarrollo, y que por un resumen superficial de los temas principales y accesorios, dan la idea de la forma de un movimiento sinfónico, pero sin que exista entre ambos elementos la menor relación. He aquí por qué razón Beethoven desdena los estrechos límites de los fragmentos de la ópera, ofreciéndole, como ofrecía la sinfonía, más ancho campo á su pensamiento musical.

La forma nueva de la música dramática exige, para ser una obra de arte, la misma unidad que la sinfonía clásica; y la música no tiene esta condición más que cuando se une íntimamente con el drama, formando con él un todo completo. De semejante unidad resulta una obra de arte, cuyas partes constituyentes son los temas principales, que, lo mismo que en la sinfonía, se chocan, se cambian, renuevan su forma, se separan y se reúnen.

Pero el orden en que todo esto se verifica está dirigido en el drama musical por la acción dramática, mientras que en la sinfonía no tiene más dirección que la del tema ó motivo. Por mi parte, creo haber señalado en mis obras dramáticas los principios estéticos que he adoptado.

Sé que en las escuelas de música se hallan los discípulos muy prevenidos en contra de la oscuridad de mi estilo; pero veo también que los jóvenes compositores, después de examinar rápidamente mis partituras, tratan de imitarme antes de comprenderme. Es necesario, para que mi música pudiera ser estudiada y comprendida, que se crearan escuelas libres, lo cual no espero que suceda en Alemania, por más que me sonríe la esperanza de

verlas fundar algún día en Inglaterra ó en América. Mientras esto sucede, y como complemento de lo que llevo indicado, señalaré qué es lo que los jóvenes compositores deberían estudiar y asimilarse en mis obras musicales.

Desde luego, recomiendo á los que han estudiado en la escuela de los romántico-clásicos, que eviten en sus primeros ensayos líricos-dramáticos los efectos instrumentales y armónicos inusitados, sin que su empleo sea justificado por un motivo suficiente. Nada mortificaba tanto á Berlioz como los músicos que sometían á su examen partituras excéntricas, con la esperanza de que los elogiase el autor de *La noche del sábado*. Por mi parte, no he conocido á ningún compositor que no haya exigido de mí un aplauso á sus excentricidades; de lo que he deducido que no han notado el cuidado siempre creciente que tengo de evitar armonías ó modulaciones inútiles.

Me parece que hay en mis obras muchas cosas contra las cuales protestan los profesores, y, sin embargo, parecerían sencillas á un público imparcial. Si me cediesen sus cátedras los que protestan, se asombrarían probablemente al verme recomendar á los discípulos que usasen con moderación de los efectos armónicos. La primera regla que indicaría sería ésta: «No abandonéis jamás un tono, mientras podáis decir en él cuanto tengáis que decir.» Si se siguiera esta regla, podríamos esperar oír sinfonías dignas de aplauso, en vez de las que oímos, que constituyen, por regla general, verdaderas aberraciones.

RICARDO WAGNER.

IDEA DEL SONIDO EN EL AIRE

Al ocuparse nuestro colega *La electricidad* de los más trascendentales problemas de electro-dinámica, ha publicado el siguiente curioso artículo de acústica, que por su relación con el arte de la música transcribimos á continuación:

«El cuerpo que está produciendo un sonido, mientras lo produce, tiene sus moléculas en vibración. Las vibraciones de estas moléculas pueden transmitirse por el interior de los cuerpos sólidos, de los líquidos y de los gases. Ordinariamente es el aire el medio por donde llegan á nuestro oído las vibraciones moleculares de los cuerpos.

El éter no trasmite los sonidos.

Si consideramos una fila recta de moléculas de aire que empiece desde el cuerpo sonoro y acabe en nuestra membrana del tímpano, veremos que la trasmisión del sonido se opera del modo siguiente: una molécula del cuerpo al vibrar, haciendo un movimiento de avance, choca con la próxima molécula de aire: ésta recibe el impulso de avance y choca con la segunda molécula de aire; después del choque vuelve atrás siguiendo el movimiento de retroceso de la molécula del cuerpo sonoro: la segunda molécula de aire recibe el impulso de la primera y retrocede; así sucesivamente se propaga la vibración hasta llegar á la última molécula de la fila, la cual, recibiendo el impulso de la penúltima, se pone en movimiento de avance y choca contra nuestra membrana del tímpano.

He aquí cómo recibe nuestra membrana del tímpano el choque correspondiente á la vibración ó movimiento de avance de la molécula del cuerpo sonoro. Esta impresión mecánica recibida en nuestra membrana, este choque, es el que, transmitido al cerebro, produce allí la última impresión que nuestra alma traduce como sensación del sonido.

Hemos considerado una sola fila de moléculas de aire; pero dicho está que de cada punto de la superficie del cuerpo sonoro irradiará una de estas filas, y que lo que pasa en una pasará en todas.

Vemos, pues, que las moléculas de aire hacen movimientos muy pequeños de vaivén, ó sean vibraciones, las cuales se ejecutan en la misma dirección de las filas rectas consideradas; por eso se llaman esos movimientos vibraciones *longitudinales*, y el sonido se propaga en línea recta.

Durante el tiempo en que las moléculas del cuerpo sonoro hacen un movimiento ó vibración de avance, ejecutan ese movimiento de avance todas las moléculas de aire que ocupan una *cierta longitud* de la fila recta considerada: esa *cierta longitud* se llama *onda condensada*: la longitud de esa onda es de medio metro, un metro, un decímetro, dos metros, etc., y depende solamente del tiempo que tardan las moléculas del cuerpo sonoro en hacer la vibración de avance: la *longitud de la*

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

onda es proporcional á este tiempo. Este tiempo es una pequeñísima fracción de segundo $\frac{1}{40}, \frac{1}{100}, \frac{1}{500}, \frac{1}{1,000}$ etc., de segundo. El sonido es tanto más agudo cuanto más pequeño es ese tiempo; ó de otro modo: el sonido es tanto más agudo cuanto menor es la longitud de onda, ó cuanto mayor es el número de vibraciones por segundo.

Concluido el movimiento ó vibración de avance de las moléculas del cuerpo sonoro, estas retroceden haciendo la vibración hácia atrás: las moléculas de aire que habían hecho el movimiento de avance, retroceden del mismo modo, dando origen á una *onda dilatada* igual en longitud á la anterior.

Resultado de todo esto, es que mientras un cuerpo emite un cierto sonido ó vibra, emergen de él ondas esféricas alternativamente condensadas y dilatadas, cuyo espesor es la *longitud de onda*; del mismo modo que cuando se arroja una piedra á la superficie de un estanque tranquilo, emergen del centro de vibración donde cayó la piedra una serie de ondas alternativamente altas y desprimidas, cuyo radio va siempre creciendo, pero su espesor ó ancho queda constante.

Las ondas sonoras ó aéreas se llaman condensadas y dilatadas, porque en efecto, en las primeras la presión del aire es algo superior á la de la atmósfera y al revés en la segunda: del mismo modo que en las ondas del estanque, las altas tienen un nivel superior al del estanque, y las bajas lo tienen inferior.

El que el sonido emitido por un cuerpo sea más fuerte ó intenso, ó menos, depende de la amplitud más ó menos grande de las vibraciones de las moléculas de dicho cuerpo. Así, por ejemplo: cuando el martillo de una campana descarga su golpe sobre ésta, el sonido, intenso al principio, va decreciendo hasta el punto de ser nulo al cabo de poco tiempo: esto proviene de que las vibraciones de la campana, muy largas al principio van haciéndose cada vez más cortas, hasta que finalmente las moléculas quedan quietas, en cuyo caso cesa el sonido. Mas no se crea que porque el sonido va lentamente apagándose, las vibraciones largas del principio duran ni más ni menos tiempo que las cortísimas casi insensibles del fin: todas duran el mismo tiempo, sensiblemente; y por esto el sonido, aunque se vaya apagando, se conserva en el mismo tono, esto es, no se hace ni más grave que al principio, ni más agudo.

Todo cuanto acabamos de decir se refiere á un *sonido puro*; pero en la práctica no se encuentra un sonido puro: unas veces porque las moléculas del cuerpo sonoro, dentro de las grandes vibraciones que constituyen el sonido dominante ó *fundamental*, ejecutan *otras vibraciones secundarias más rápidas* que se llaman sonidos *armónicos* ó *concomitantes*; otras veces porque los cuerpos que rodean ó tocan al sonoro entran en vibración también por el intermedio del aire ó por contacto directo, produciendo otros sonidos más débiles que el fundamental; el hecho es que este sonido fundamental no va nunca puro ó solo, sino acompañado de un estado mayor de pequeños sonidos ó *armónicos*, que fundiéndose en cierto modo con el fundamental ó dominante, le dan esa cualidad especial que llamamos *timbre*: si los sonidos secundarios ó las armónicas forman *acorde* con el fundamental, decimos que el timbre es agradable, y si no desagradable.

Con el sonido fundamental de cualquier tono, se puede pronunciar cualquier vocal *a, e, i, o, u*. En lo único que se diferenciarán esas vocales, es en los sonidos débiles, secundarios, que acompañan al fundamental: gracias á ese acompañamiento, distinto para cada vocal, sabemos distinguir por el oído el sonido de la *a* del sonido de la *o*, por ejemplo:

Si tomamos como eje de abscisas la fila recta de moléculas de aire antes considerada, y la dividimos en partes iguales que representen la longitud de onda, y por cada punto de cada onda levantamos en un instante dado una ordenada que represente la condensación ó la dilatación del aire en aquel punto, tendremos una curva sinuosa, una serie de ondas por encima del eje de abscisas separadas de otra serie igual que estará por debajo: tendremos así una representación gráfica del estado en que se encuentra el aire en un momento. Esto para un sonido puro. En el caso práctico en que hay armónicas, esa gran curva ondulada que representaba el sonido fundamental, tendrá sus ondas festoneadas de otras ondas más pequeñas que corresponden á las armónicas.

INSTRUMENTOS MUSICALES

(CONCLUSIÓN.)

PIFFA O PIFFRE.

A principios del siglo *xvi* era muy conocido en España el instrumento músico militar que introdujeron los soldados suizos, llamado en alemán *Pleife*, en provenzal y catalán *Pifre*, en italiano *Piffero* y en castellano *Pifarro*, *Pífano* ó *Pito*, el cual se tocaba por lo regular acompañado con el tambor.

LIRA, SIVE VIOLA.

Lira ó *Viola* era el nombre que se daba á una especie de violoncello, que tenía de once á quince cuerdas, trastes en el mástil, y se tocaba hiriendo con el arco varias cuerdas á la vez. Para más detalles vease atrás el artículo *Miga Viola*.

LAMPSONIA.

Aquí sospecho que se distrajo Vd. y no leyó bien el original, pues *Lampsonia* no significa nada, y es muy probable que en el manuscrito diga *Zamphonia*, en cuyo caso se tratará quizás de la *Gaita gallega*, ó de la *Vielle*, que suele también encontrarse citada con los nombres de *Cinfontía*, *Chinfontía*, *Sinfontía*, *Zampoña*, *Zambougná*, *Zanfonia*, *Zarrabete* y otros muchos, entre los cuales se cuenta el vulgar burlesco de *Música ratonera*.

Hay, pues, nombres que se aplican indistintamente al instrumento de viento *Cornamusa* ó *Gaita gallega* y al de cuerda *Viola* ó *Sinfontía*, por cuya razón, unida á la de la presunta errata de escritura que indiqué, no puedo extenderme más sobre este artículo.

XFULOMENAM.

Las dos primeras letras de esta palabra, que Vd. dice no acierta á descifrar, son en el sistema de escritura del siglo *xvi* claramente una *p* y una *h*.—¡Ojalá fuera tan claro el sentido de las siguientes!; porque *phulomenam* no tiene significado alguno, como no se le añada un rabito á la *u* para convertirla en *y*, que entonces diría en latín *phylomenam*, que en castellano significa *ruiseñor*.

Pero ¿qué instrumento músico sería la *Filomela* ó el *Ruiseñor*?... Yo no lo sé, ni tengo noticia de que tales nombres hayan tenido nunca semejante aplicación. ¿Se aludirá tal vez al silbatillo en forma de regadera y con agua dentro, que sirve como reclamo de ruiseñores?...

Pasen estas dudas, como se dice en los tribunales de Justicia, «á más señores.»

FLAUTA DE DOS MANS.

Como ya he dicho antes en los artículos *Fluviol* y *Flahuta* lo más importante relativo á estos instrumentos, solo tengo que añadir que nunca he hallado mencionada esta *Flauta de dos mans*; siendo posible que el escritor gerundense la nombrara caprichosamente así, solo para diferenciarla de la de tres agujeros, como el *Flautat* ó *Fluviol*, que se tocaban con la mano izquierda únicamente.

BOMBARDA PRIMA.

Se daba el nombre de *Bombardas* á una familia de instrumentos de madera semejantes á las *Chirimias*, y que, como estas, se tocaban con una boquilla de cañas parecida á la que hoy tienen los fagotes.

Las *Bombardas* tuvieron desde luego una llave en la parte inferior, y andando el tiempo se les fueron añadiendo otras. En la familia de estos instrumentos había tiple, contralto, tenor y bajo, y hasta una *Bombarda* contrabajo de tamaño colosal que se llamaba *Bombardón*.

El dibujo y descripción de la *Bombarda* pueden verse en la obra de *Agrícola* que he citado antes, y que representa fielmente el estado en que se hallaba el instrumento en el año 1528.

Hay quien supone que de los perfeccionamientos de la *Bombarda* se ha originado el Oboe moderno, aunque yo creo que el principio generador de este es muchísimo más antiguo.

Bombarda prima debe entenderse, pues, la que ejecutaba la parte de tiple ó la principal en el cuarteto ó concierto de tales instrumentos.

FLAUTAT Y TAMBORINO.

Quedan ya descritos antes en los artículos correspondientes al *Fluviol* y al *Temborino*.

ORGA.

Por apócope se llamó así el *Órgano* en lemosín, y también *Orgu*, *Organ*, *Ourgan* y *Orgue*.

La historia de este instrumento podría llenar un libro, pero es conocida lo bastante para que yo ahora no me ocupe en ella: diré, sin embargo, que en todo el reino de Aragón, y en particular en Cataluña, fué introducido y muy usado antes que en otros muchos reinos y provincias de Europa.

Ya en el siglo XVI eran comunes en Barcelona y otras ciudades del Principado el *orgue de coll* ú *órgano portátil*, que el mismo organista llevaba colgado, dando al fuelle con la mano izquierda y manejando el teclado con la derecha. Había también *orgue de peu*, que era más grande, apoyado en el suelo y cuyo teclado tocaba el organista con ambas manos, mientras otra persona daba á los fuelles. Finalmente, había *orgue qui sona ab cordes*, el cual era llamado en latín *luciciterium*, y que, en mi opinión, fué uno de los generadores del moderno *piano*.

Tiempo adelante se hizo mucho uso de órganos más grandes y perfeccionados, y ya en el siglo XVI, época á que se refiere la pregunta, había órganos magníficos fijos en las iglesias, y otros portátiles como el que puede verse pintado por Claudio Coello en su célebre cuadro de las Santas Formas, cuyo órgano tenía todos los cañones y flautas de plata con adornos de perlas y piedras preciosas, que fué regalado á Felipe II y que lo usaban los frailes del Escorial en sus procesiones del Corpus y otras grandes festividades. Este riquísimo órgano fué presa de los franceses que invadieron nuestra tierra á principios de este siglo, y desapareció, quedando solo memoria de él en dicho célebre cuadro, memoria que nos sirve para presumir que, si no en la riqueza, en la forma sería semejante á él el usado en la procesión de Gerona que motiva estos apuntes.

UNA EXPEDICIÓN Á TOLEDO.

La Sociedad de Escritores y Artistas resolvió días atrás,—con excelente acuerdo por cierto,—convertir el banquete que periódicamente celebra en Madrid en una amensísima excursión á la imperial Toledo.

La comitiva, presidida por el señor Nuñez de Arce, se componía de cincuenta y tantos individuos de lo más granado de la Sociedad.

En Algodor, primer pueblo de la provincia de Toledo, limítrofe á la de Madrid, salieron á recibir á los viajeros el gobernador, señor Polanco; el presidente de la Diputación, señor Serrano; el alcalde de la capital, señor Bringas, y una Comisión de periodistas, entre los que recordamos al director de *El Liberal Dinástico*, señor Reparáz, y á los representantes de *La República* y *El Nuevo Ateneo*, señor Vera y Milego Inglada.

Cuando la expedición llegó á Toledo, instalóse cómodamente, siendo muy agasajada por las personas que habían acudido á su recepción y que desde luego quedaron convertidos en amables cicerones de los excursionistas.

Después de una gira artística por la capital, verificada al día siguiente, celebróse un suntuoso y espléndido banquete en una de las naves del claustro de San Juan de los Reyes.

Ocupaba la presidencia el señor Nuñez de Arce, teniendo á su derecha al gobernador, al alcalde y al señor Herreros de Tejada, y á la izquierda al general Galvis y al presidente de la Diputación provincial.

Los señores Serrano y Bringas obsequiaron á los comensales con soberbios tabacos y gran número de botellas de Champagne.

El centro de la mesa lo ocupaba un magnífico plato de dulces, regalo de la Unión Comercial é Industrial de Toledo.

Mientras se celebraba el banquete, la banda del batallón de cadetes ejecutó escogidas y notables piezas de varios géneros.

Vinieron luego los brindis, que fueron iniciados con uno elocuentísimo del señor Nuñez de Arce.

Hablaron después, el maestro Arrieta, el general Galvis, los señores gobernador, alcalde, presidente de la Diputación, Mellado, Rodríguez Co- rrea, el diputado cubano señor Bérgeles y algunos otros, leyendo un soneto

precioso, improvisado, el señor don Manuel del Palacio, y otros, improvisados también, los señores Coello, y Castillo y Soriano.

El soneto de Manuel del Palacio, es como sigue:

«A Toledo»

Constante adorador de tu hermosura
vengo á tí con el ánsia de la cita
y, una vez más, mi corazón palpita
contemplándote inmóvil en la altura.

A través de tu gótica envoltura
aún sueño ver la arábica mezquita,
aún tu historia en la piedra vive escrita
y el Tajo al arrastrarse la murmura.

Si la tristeza en tí vence al contento,
no es que ni soledad, ni desengaños
conmuevan tu magnífico cimiento;

es que al llorar tus penas y tus daños
sientes quizá, como también yo siento,
la nostalgia incurable de los años »

Una vez terminado el banquete, un fotógrafo retrató á los allí presentes, agrupados, en la siguiente forma:

En el centro los señores Nuñez de Arce, Polanco, Serrano, Bringas y Herreros de Tejada; á su alrededor, Palacio, Arrieta, Comba, Cuenca, Reina, Rico, Plasencia, Mellado, Gutiérrez Abascal, Avilés, Viniestra, Castillo y Soriano, Marco, Bérgeles, Piralá, Alcázar Tejedor, Rodríguez Co- rrea, Soler y Casajuana, Padrós, Coello, Quejana, Caballero de Puga, Zo- zaya, Jiménez Delgado, Velasco (D. Carlos), Pantoja, Ricardo Hernández, Fereal, Gibert, Casas, Coello, Quejana Hernández, Latorre, Vera y otros cuyos nombres no recordamos.

Inmediatamente los expedicionarios se trasladaron á la estación, emprendiendo su viaje de regreso á los entusiastas gritos de ¡*Viva Toledo!* y no sin prometer otra visita á la monumental ciudad de Carlos V.

LOS PREMIOS DE LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES.

El Jurado de calificación de la Exposición de Bellas Artes ha adjudicado á los expositores los premios del certámen en la siguiente forma:

PINTURA

Medallas de primera clase.

Naumaquia, de Villodas; *Invasión de los bárbaros*, de Checa; *Saco de Roma*, de Amérigo; *Visión del Coloseo*, de Benlliure; *Bendición del Campo*, de Viniestra, y *Doña Inés de Castro*, de Martínez Cubells.

Medallas de segunda clase.

San Fernando, rey de España, dando de comer á los pobres, de Casanova y Estorach; *Dafnis y Cloe*, de Bilbao; *Postrimerías de San Fernando*, de Mattoni; *Los padres del celebrante después de la misa nueva*, de Alcázar Tejedor; *Muerte de Lucano*, de Garnelo; *Salida de los Comuneros de Valladolid*, de Planellas; *Cervantes y sus personajes*, de Lizcano; *Primavera*, de Pelayo; *Procesión del Córpus*, de Más y Fonderville; *Nerón ante el cadáver de Agripina*, de Montero Calvo; *El cadáver del general Alvarez ante el pueblo de Gerona*, de Muñoz Lucena; *Virgenes cristianas comulgando en las Catacumbas*, de Silvela.

Medallas de tercera clase.

Cadáver del príncipe de Viana, de Poveda; *Floralia*, de Reina; *En alta mar*, de Abril; *Entierro de Santa Leocadia*, de Plá y Gallardo; *Defensa de un púlpito de San Agustín de Zaragoza en 1809*, de Alvarez Dumont (D. César); *Malasaña y su hija*, de Alvarez Dumont (D. Eugenio); *Lavadero en el Manzanares*, de Valluerca; *¿Volverá?* de Llimona; *El arroyo del Batán*, de Graner; *Matanza de judíos en la Edad Media*, de Cutanda; *Vista del Guadalquivir*, de García Rodríguez; *Marina*, de Meiffren; *Plaza de Palacio de Barcelona*, de Teixidó; *Retrato*, de Aguirre; *Carta del hijo ausente*, de Peña; *Interior*, de Amell; *A las fieras*, de Silvio Fernández; *La duquesa de Alenzón presentada á su hermano por Carlos V*, de Arroyo.

ESCULTURA

Medallas de primera clase.

La tradición, de Querol; *Rivera*, de Benlliure.

Medallas de segunda clase.

El amor y el interés, de Gandarias; *San Sebastián*, de Marinas; *La primera contienda*, de Susillo.

Medallas de tercera clase.

El sacrificio de Isaac, de Alsina; *La cena*, de Samartín; *Leonidas*, de Trilles; *San Juan en el desierto*, de Vallmitjana (hijo).

ARQUITECTURA

Medalla de segunda al proyecto de *Balduquino*, de Esteve; de tercera al proyecto de *Pabellón*, de Lampérez, y al de *Imprenta*, de Greves.

VARIEDADES

EL CIEGO DEL CLARINETE.

Erased un ciego que recorría las calles interpretando las más aplaudidas piezas del repertorio italiano en un clarinete que debió ser blanco en sus tiempos y que con el uso, ó por mejor decir, con el abuso que de él hacia el pobre hombre, se había vuelto del color que toman las pipas de espuma de mar en boca de fumadores.

Llevaba tantos años el músico ambulante sopla que sopla el *spinto gentil* y otras romanzas, que su clarinete había llegado á constituir un ruido popular, tan necesario al oído como el rodar de los coches, el vocear de los vendedores, el correr de las fuentes y todos los demás ruidos que se unen en las grandes ciudades, formando ese rumor sordo que nos envuelve y que parece como que se le ve flotar en la atmósfera cuando los últimos rayos del sol dan tintes amarillos al vapor polvoriento y caliginoso que flota por encima de los tejados y se desvanece á nuestra vista en las inmensidades del cielo.

El ciego tocaba el instrumento con gran *amore*; pero, á decir verdad, no era correspondido. Se adivinaba que la música hería todas las cuerdas de su alma. De fuera á dentro se realizaba el ideal artístico. La manera de dormirse con el clarinete en ciertas notas; el brio con que atacaba otras, daban á entender que el ciego sentía honda é intensamente la música que interpretaba.

De dentro á fuera ya era otra cosa. Los dedos no obedecían á la voluntad ni se ajustaban como debían á las llaves del instrumento; la embocadura dejaba también mucho que desear; así es que menudeaban que era una bendición de Dios las pifias y las desafinaciones en cada romanza.

Las impurezas de la realidad debían causar la desesperación del pobre músico, cada vez que el viento enviado por él al canuto de madera, salía por los agujeros produciendo sonidos inarmónicos. Porque él—no cabía duda—tocaba por dentro, *in mente*, si es permitida la frase, como un ángel.

Hacía mucho tiempo que no se escuchaba el clarinete del ciego, y por muerto le daba yo, cuando un día, volviendo la cabeza ante la petición de una limosna que hacia una voz, me encontré con mi antiguo conocido, el músico ambulante.

Tengo la debilidad de ser muy curioso, y quise saber por qué había dejado de tocar aquel pobre hombre.

—¿Ha abandonado usted el clarinete?—le pregunté.

—¡Ah! ¿Se acuerda usted de mí?—contestó el viejo con expresión de agradecimiento.

—Sí, y me ha sorprendido verle sin su inseparable compañero. Se rompió el instrumento, sin duda...

—Lo rompí yo. Me parecía imposible que hubiera un hombre más desdichado que lo era yo entonces, y aquel hombre existía... Era yo mismo, mil veces más infeliz ahora que cuando usted me veía contar con los pies las losas de las calles tocando el clarinete.

El viejo se echó á llorar; pero aun á riesgo de abrirle heridas recientes, quise yo averiguar por qué había roto el clarinete, y el ciego, insta-

do por mi curiosidad, hubo de contarme el caso con todos sus pelos y señales.

—Iba yo una tarde,—me dijo,—tocando la romanza de barítono del *Trovador*, cuando oí que me llamaban desde una ventana situada á poca altura de la acera, según lo próxima que sonó la voz en mi oído. Tome, hermano, me dijeron, y al mismo tiempo oí el ruido de una moneda, que en seguida conocí era de plata y de valor de una peseta; que así las gastamos los ciegos á quienes Dios, en sus inescrutables leyes de compensación, nos da en tacto, olfato y oído lo que nos quita en vista.

Limosnas de esta importancia suelen ser contadas; tanto, que apenas si recuerdo en mi larga vida de mendigo que hayan pasado de doce las monedas de plata que me han dado.

Dí las gracias, y seguí tocando. Pero cambié el motivo musical; y, abandonando la romanza del *Trovador*, comencé la *casta diva*. Era la pieza que en mi opinión mejor interpretaba. ¡Qué quiere usted! Todos tenemos nuestras debilidades, y la mía consistía en creer que no lo hacía del todo mal en el manejo del instrumento. Además, yo he sido siempre algo pesimista...

—Y el que como usted es víctima de la inmensa desgracia de no ver, tiene derecho á serlo.

—Sin embargo, el pesimismo es vicio feo; y como verá usted, Dios me castigó por haber incurrido en él. Como iba diciendo, el pesimismo me hizo creer que la limosna de una peseta suponía mayor cantidad de conmiseración de la que suele usarse entre los hombres. Nada más fácil que encontrar á las cosas una explicación que satisfaga á nuestra vanidad. Así, yo me expliqué el exceso de generosidad de aquella mano desconocida que me había arrojado la peseta, atribuyéndolo á la admiración de algún aficionado á la música á quien cautivaron las armonías de mi clarinete. Hice, pues, alto debajo de la ventana, y toqué la *casta diva*, poniendo en los pulmones todos mis alientos y en los dedos todos los primores de que era capaz.

Aquel día era un día de fortuna; á los veinte pasos de la ventana bienhechora, me detuvo una mano poniendo en la mía otra moneda. Por las voces y el ruido que de la ventana salían, conocí que se se trataba de un café, en una de cuyas mesas próximas á la calle estaba el hombre generoso que me socorría.

Había tenido más largueza que el primero. Hice un calderón en la romanza para reconocer por el tacto la moneda, y con asombro muy grande me enteré de que era una moneda de dos pesetas.

Creí perder la cabeza. Aquello era inverosímil. ¡Tres pesetas en cinco minutos, cuando tres pesetas suponían para mí cuatro días de recorrer las calles repitiendo desde la mañana á la noche media docena de veces todo el repertorio!

Seguí tocando con todo el brío que la emoción de que estaba poseído me permitía; me detuve en el mismo sitio en que había recibido la limosna hasta terminar la romanza, para expresar de esta manera mi agradecimiento, y en seguida continué mi caminata.

De otra de las ventanas del café salió otro brazo y me detuvo:

—Tome usted,—me dijo una voz malhumorada;—pero cálese ahora mismo, que se nos está metiendo ese maldito clarinete por los oídos.

Diciendo a í, me puso un duro en la mano.

Al llegar á este punto el ciego hizo una pausa, y cogiéndome la mano y estrechándomela me dijo:

—La desgracia me ha enseñado á ser humilde y hube de sufrir sin quejarme el dolor que me produjo aquella espina que me clavaron en el alma. El duro de aquella tarde es la limosna mayor que he recibido, y el que me lo dió el hombre de peor corazón que he encontrado en toda mi vida. Me robó la fe artística que me hacía tocar sin descanso y la hermosa creencia de que las monedas que recogía eran obtenidas mitad por compasión al ciego, mitad por aplauso al músico. Aquel día rompí el clarinete, y desde entonces la vergüenza hace que me queme las manos la limosna que recibo.

JOAQUÍN MAZAS.

NOTICIAS

MADRID

El concierto celebrado anteayer tarde en los Jardines del Buen Retiro se vió favorecido por una selecta concurrencia.

La música de ingenieros ejecutó con acierto un variado programa.

Los señores de Chevalier, deseosos de dar á conocer un trío del maestro frances G. Bernard, han celebrado en su casa de la calle de Valverde, una deliciosa sesión musical, á la que asistió selecta concurrencia, entre la que figuraban varios compositores, artistas y literatos distinguidos.

Empezó el concierto por el magnífico trío en *si b* obra 79 de Beethoven, que fué estrepitosamente aplaudido, teniendo que repetirse el *scherzo*. Después se ejecutó el trío de Bernard, que es admirable, y del cual tuvieron que repetirse el *andante non troppo* y el *allegro vivace*.

La fiesta terminó con el trío en *si b*, obra 52 de Rubisteín, superior á todo elogio.

La notable pianista señorita Chevalier, cuyos prodigios artísticos son cada día mayores y más patentes, interpretó dichas piezas á la perfección, acompañada del eminente Mirecki y del distinguido violinista señor Tragó.

Hubo grandes aplausos y el entusiasmo fué indescriptible en algunas ocasiones.

Con la galantería que en ellos es proverbial los señores de Chevalier hicieron los honores de la casa y obsequiaron á sus convidados con un exquisito y bien servido refresco.

La grave enfermedad que ha aquejado á la hija de la señora Valverde impide á la compañía del teatro Lara efectuar su proyectada expedición á Zaragoza, y por tanto, limitará su campaña de verano solamente á Valencia, para donde saldrá tan pronto como se halle restablecida la hija de la mencionada actriz.

Continúan con gran lucimiento en la Escuela Nacional de Música los exámenes de fin de curso.

La Granier continua la serie de sus triunfos en el teatro de la Zarzuela.

Ultimamente ha representado con gran éxito *La petite mariée*, de Lecocq, habiendo obtenido grandes aplausos en compañía de U. Vauthier y de madame Henry.

La noche del estreno de *La fille de madame Angot*, ocurrió un accidente del que fué protagonista la aplaudida señorita Caisso Sablairoles, encargada del papel de madame Lauge.

En medio de la primera escena del segundo acto, sufrió un fuerte síncope, siendo necesario retirarla á su habitación, y desde aquel momento se vió á los artistas desconcertados, sin dar á la obra el colorido con que empezó la representación.

M. Schürmann recomendó á la galantería del público á la artista, que repuesta de su indisposición, volvió á presentarse en escena, mas sin lograr sustraerse de la emoción que el accidente le produjo:

Por primera vez Mad. Granier interpretaba en la parte de protagonista de la partitura de Lecocq, y en ella obtuvo atronadores aplausos.

En el teatro del Príncipe Alfonso se ha puesto en escena *Los Hugonotes*.

La Guidotti cantó muy discretamente la parte de Valentina. Metellio no estuvo mal en la de Raul, ni Visconti en la de Marcello.

La Treves hizo un paje regular.
Los coros y la orquesta muy acertados.

El arte lírico nacional se ha refugiado en el teatro de Maravillas. Recientemente se han estrenado allí con buen éxito dos zarzuelas en un acto.

Titúlense *A toda vela* y *Pólizas de seguros*.

Los autores de la primera son los señores Cocat, Criado y Reig, y los de la segunda los señores Navarro Gonzalvo, Espino y Rubio.

La sociedad El Gran Pensamiento tiene dispuesto que las diferentes bandas que han de tomar parte en el concurso de músicas y orfeones que se celebrará hoy, salgan á las seis de la mañana desde la plaza de Oriente, tocando una diana, por diferentes puntos de la población, á terminar en el domicilio de la sociedad, Colmillo, 3.

A las cuatro de la tarde, dichas músicas se situarán convenientemente en varios puntos de los Jardines del buen Retiro para recibir á la real familia, á los acordes de la marcha real. Abrirá el concurso S. M. la Reina Regente.

Dentro de muy pocos días se verificará en el teatro de la Zarzuela una función extraordinaria á beneficio de las víctimas del incendio de la Opera Cómica de París.

Esta noche se pondrá en escena en dicho teatro la opereta *La Marjolaine*.

Los señores don Saturnino Villilga y don Manuel Cristóbal, presidente y secretario respectivamente de la comisión de festejos que el Liceo Brigantino de la Coruña trata de celebrar en Agosto próximo, han dirigido una atenta comunicación á su representante en esta corte don José María García Ducazal, para que en nombre de la corporación anticipase las más cordiales gracias á los maestros compositores señores Bretón, Chapí, Llanos, Marqués y De Benito, que han de constituir el jurado de composición encargado de examinar las obras de este género que se presenten al certámen musical que ha de realizar dicho liceo en el citado mes.

La empresa del teatro de Recoletos ha empezado las obras de restauración del local, pintando la fachada, sala, y sala de espera.

Se está ultimando la formación de una escogida compañía lírico-dramática bajo la dirección de D. Rosendo Dalmau.

EXTRANJERO

Entre las obras relativas á cuestiones musicales, que se han publicado recientemente en Alemania, merecen especial mención: la nueva serie de cartas de Schumann, coleccionadas por Gustavo Jahu; el *Libro de los recuerdos de Weber*, por el Dr. Kohut; una interesante colección de cartas de músicos célebres que han florecido desde el siglo XV hasta nuestros días, y la biografía de Mendelssohn, escrita por el Dr. Lampadius, amigo que fué del célebre compositor.

Algunas empresas teatrales de París, obedeciendo las órdenes de las autoridades y por propio interés, en vista de la reducción de sus ingresos desde el fuego del teatro de la Opera cómica, están tomando precauciones para evitar en lo posible desgracias en caso de incendio.

Al efecto se reforman las salas, estableciendo un pasillo central en las butacas como en los teatros españoles, se suprimen algunos palcos plateas para facilitar el acceso al patio y se aumentan las escaleras que comunican con las galerías altas.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

Los herederos de Wagner han cedido á un empresario de Berlin el derecho exclusivo de ejecución en los conciertos de la única sinfonía de Wagner, que se conoce, la *sinfonía en do*, escrita por el célebre maestro cuando era joven, y ejecutada por primera vez en Praga, el año de 1832.

El manuscrito de esta obra fué enviado por Wagner á Mendelssohn; el autor del *Tannhäuser* no volvió á acordarse de su sinfonía, compuesta á los veinte años de edad, hasta 1876, en que trató de averiguar el paradero de su ensayo sinfónico. Mucho tiempo se tardó en encontrar, no ya la partitura, de la que no quedaba resto en los papeles dejados á su muerte por Mendelssohn, sino las partes de orquesta, con las que, bajo la dirección del autor, se pudo reconstituir la olvidada sinfonía. Reformóla Wagner, y dirigida por el célebre maestro se ejecutó en un concierto de Venecia en 1882. Desde entonces no ha vuelto á ejecutarse esta curiosa sinfonía, cuya quinta audición se verificará en breve en Berlín.

* * *

Nada más que 11 veces fué llamado al palco escénico el maestro italiano Pontoglis, en la noche del estreno de su ópera *Eduardo Stuard*, representada en el teatro Manzoni de Milán.

A pesar de todo, la obra ha fracasado de un modo estrepitoso.

* * *

El producto de la fiesta celebrada el 31 de Mayo en el teatro de la Opera de París ha sido de 90.000 francos, de los que hay que rebajar, por gastos, una tercera parte.

* * *

El compositor Adolfo Mohr ha obtenido una ovación señaladísima en el estreno de su opereta *El Matador*, representada en el teatro Carl Schultz, de Hamburgo.

* * *

Sarasate ha dado su primer concierto en Lisboa. El éxito ha sido asombroso, y la ovación tributada al artista, indescriptible.

* * *

La expedición enviada á las provincias de Olonez, Arcángel y Wologda por la Sociedad Geográfica rusa, con el objeto de recoger melodías populares, ha publicado un extenso informe dando cuenta del resultado de sus trabajos.

Refiérense en este interesante estudio las dificultades con que lucharon los expedicionarios para vencer la resistencia de los labriegos, que se negaban á cantar delante de la sabia comisión, viéndose precisada ésta á recurrir á las autoridades administrativas para realizar sus deseos. Más accesibles á las súplicas de los comisionados se mostraron los bateleros, y en especial, las bateleras.

La comisión ha recogido en su viaje cerca de 200 melodías, haciendo observar que los pueblos situados más al Norte del Imperio, van perdiendo la afición á la música.

* * *

Los partidarios de la música francesa acaban de obtener un brillante triunfo en Alemania. El teatro de Breslau ha puesto en escena por la primera vez *El Relámpago*, de Alevy; y la obra del músico francés es objeto de entusiastas aplausos por parte del público y de calurosos elogios por parte de los críticos musicales de aquella ciudad.

* * *

El maestro Alfredo Catalani está terminando una ópera cuyo asunto se funda en la conocida leyenda alemana de la *Loreley*, y el maestro alemán Meyer-Hellmund, dará á conocer en breve su nueva ópera cómica *Margita*.

* * *

Los Ayuntamientos de varias ciudades de Francia, en vista de la reciente catástrofe de la Opera Cómica, se han creído en el caso de obligar á las empresas teatrales á adoptar enérgicas precauciones que pongan á cubierto la seguridad de los espectadores.

Al efecto se han nombrado comisiones de personas competentes para que dicten las medidas oportunas, según las condiciones especiales de cada coliseo.

Además de los medios conocidos indicados, para evitar en lo posible la propagación del fuego, se recomienda especialmente el empleo en las decoraciones de telas incombustibles mediante una preparación poco costosa.

ARGENTINA

En esta sección se mencionarán los nombres y domicilios de los señores profesores y artistas, mediante la retribución mensual de 10 rs., pagada anticipadamente. La inserción será gratuita para los suscritores á LA CORRESPONDENCIA MUSICAL.

| | | |
|-----------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Bernis | Srta. D. ^a Dolores de | Independencia, 2. |
| Lama | Srta. D. ^a Encarnación | Galería de Damas, n.º 40, Palacio. |
| González y Mateo | Srta. D. ^a Dolores | Serrano, 39, 1.º |
| Gomez de Martínez | Sra. D. ^a Pilar | Huertas, 23, 2.º |
| Llisó | Srta. D. ^a Blanca | Calle de la Ballesta, núm. 15. |
| Manzanal | Srta. D. ^a Elena | Concepción Jerónima 17 pral. izqda. |
| Arrieta | Sr. D. Emilio | San Quintín, 8, 2.º izquierda. |
| Aranguren | > José | Progreso, 16, 4.º |
| Arche | > José | Vergara, 12, 1.º derecha. |
| Barbieri | > Francisco | Plaza del Rey, 6, pral. |
| Barbero | > Pablo | Atocha, 90. |
| Blasco | > Justo | Barrio Nuevo, 8 y 10, 2.º derecha. |
| Benito (J. de) | > Cosme | Espejo, 12, segundo, derecha. |
| Breton | > Tomás | Plaza de los Ministerios, r |
| Busato pintor escen.º | Jorge | Paseo Atocha, 19. principa izqda. |
| Calvist | > Enrique | Ferraz, 72. |
| Calvo | > Manuel | Arenal, 15, 4.º derecha. |
| Cantó | > Juan | Silva, 22, 4.º |
| Catalá. | > Juan | Abada, 3. |
| Chapí. | > Ruperto | Juan de Mena, 5, 3.º |
| Cerezo | > Cruz | Felipe V, 4, entresuelo. |
| Espino | > Casimiro | Huertas, 78, principal. |
| Estarroña | > José | Jesús y María, 31, 3.º, derecha. |
| Fernández Grajal | > Manuel | Luzón, 1, 4.º derecha. |
| Flores Laguna | > José | San Millán 4, 3.º derecha. |
| Fernández Caballero | > Manuel | Trajineros, 30, pral. |
| García | > J. Antonio | Torres, 5, pral. |
| Heredia | > Domingo | Tres Cruces, 4, dpdo. 3.º derecha. |
| Inzenga | > José | Desengaño, 22 y 24, 3.º |
| Jiménez Delgado | > J. | Plaza de Isabel II, núm. 5. |
| Llanos | > Antonio | San Bernardo, 2, 2.º |
| Marqués | > Miguel | San Agustín, 6, 2.º |
| Mirall | > José | Alcalá, 6 y 8, 3.º izquierda. |
| Mirecki | > Víctor | Don Evaristo, 20, 2.º |
| Monge | > Andrés | Espada, 6, 2.º |
| Montiano | > Rodrigo | Cervantes, 15, pral. derecha. |
| Moré | > Justo | Arlabán, 7. |
| Montalbán | > Robustiano | Chinchilla, 8, segundo. |
| Oliveres | > Antonio | Postigo de San Martín, 9, 3.º |
| Ovejero | > Ignacio | Bordadores, 9, 2.º derecha. |
| Pinilla | > José | Cuesta de Santo Domingo, 11, 3.º |
| Reventos | > José | Jacometrezo, 34, 2.º |
| Saldoni | > Baltasar | Silva, 16, 3.º |
| Santamarina | > Clemente | Cava Baja, 42, principal. |
| Sos | > Antonio | Caballero de Gracia, 24, 3.º |
| Tragó | > José | Recoletos, 19, pral. derecha. |
| Vázquez | > Mariano | Pontejos, 4. |
| Zabalza | > Dámaso | Preciados, 7, principal. |
| Zubiaurre | > Valentín | Jardines, 35, principal. |

Rogamos á los señores profesores que figuran en la precedente lista, y á los que por olvido involuntario no se hayan continuado en la misma, se sirvan pasar nota á esta Redacción de las señas de su domicilio, ó por el contrario, el aviso de que supriman sus respectivos nombres, si no fuere de su agrado el aparecer inscritos en esta sección, que consideramos importante para el profesorado en general.

ZOZAYA

EDITOR

PROVEEDOR DE LA REAL CASA Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

ALMACÉN DE MÚSICA Y PIANOS

34, Carrera de San Jerónimo, 34.--Madrid.

Nuestra Casa editorial acaba de publicar y poner á la venta tres obras nuevas de reconocida importancia para el arte musical.

PRECEPTOS PARA EL ESTUDIO DEL CANTO

ACOMPAÑADOS DE VEINTICUATRO EJERCICIOS INDISPENSABLES PARA LA EDUCACION DE LA VOZ

POR

D. RAFAEL TABOADA

PROFESOR HONORARIO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Los que conocen lo árido de esta rama de la enseñanza musical y lo poco que de ella han escrito nuestros maestros, no podrán menos de apreciar el gran servicio que ha prestado al arte el Sr. Taboada.

Esta obra, según las opiniones de los mismos, viene á llenar un vacío y á propagar la enseñanza, ayudando al mismo tiempo á los jóvenes profesores que, aun los dotados del más claro talento, carecen de la experiencia necesaria para obtener un buen resultado en el desarrollo y educación de la enseñanza.

La brillante carta con que honra la obra el Director de la Escuela Nacional de Música, el ilustre maestro Arrieta, es una prueba de la gran utilidad que con dichos preceptos ha prestado al arte el maestro Taboada.—**Precio, 7 pesetas.**

LA ESCUELA DE LA VELOCIDAD

POR

D. DÁMASO ZABALZA

PROFESOR DE NÚMERO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

El maestro Zabalza, cuyas bellísimas é importantes composiciones son conocidas en el mundo musical, ha justificado una vez más la merecida fama que goza como didáctico.

La *Escuela de la Velocidad*, de Zabalza, está llamada á sustituir ventajosamente á la de *Czerny*, como lo demuestra las infinitas felicitaciones que su autor está mereciendo de todos los ilustrados profesores que se han apresurado a adoptar tan interesante obra.—**Precio fijo, 6 pesetas.**

LA ÓPERA ESPAÑOLA

Y

LA MUSICA DRAMÁTICA EN ESPAÑA

EN EL SIGLO XIX.

APUNTES HISTÓRICOS

POR ANTONIO PEÑA Y GOÑI.

Esta obra, que consta de 700 páginas próximamente y va acompañada del retrato del autor, es la historia de la música española, la más ordenada y completa de cuantas hasta el día han visto la luz y, contiene además una importantísima parte, la más original é interesante, cual es la historia de la zarzuela desde su origen hasta nuestros días, con biografías de Hernando, Oudrid, Gaztambide, Barbieri, Arrieta, Incenga, Fernández Caballero, etc., juicios críticos de sus obras más aplaudidas, lista completa por orden cronológico de todas sus zarzuelas, creación y desarrollo de las sociedades de cuartetos y conciertos, con relación de las obras de autores españoles que han ejecutado hasta el día, la *Sociedad de Conciertos de Madrid* y la *Unión Artístico Musical*, todo ello lleno de datos, noticias y juicios razonados, jamás publicados hasta la fecha.

Además de las biografías de los maestros más eminentes que han cultivado el género de zarzuela, contiene las de Manuel García, Vicente Martín, Sors, Gomis, Arriaga, Eslava, Saldoni, Monasterio, Guelbenzu, Marqués, Caltañazor, Sanz, Santisteban, y otras muchas, escritas con la autoridad y el incomparable estilo del primer crítico musical de España.

La *ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, constituye, por tanto, una obra monumental de indispensable estudio para los amantes de nuestras glorias pátrias y una fuente permanente de consulta y de enseñanza para los músicos y aficionados.

Se halla de venta en nuestra Casa editorial y en las principales librerías al PRECIO DE 15 PESETAS.