



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración
Autor/es
Eugenia Gallego Cañellas
Director/es
Teresa Cascudo García-Villaraco
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración, tesis doctoral de Eugenia Gallego Cañellas, dirigida por Teresa Cascudo García-Villaraco (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

- © El autor
- © Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2020
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Eugenia Gallego Cañellas
Doctorado en Música y Sociedad
EMYDUR. Universidad de la Rioja

Dirección de tesis

Doctora Teresa Cascudo García-Villaraco

Dedicada a Bartolomé Cañellas i Vich

ÍNDICE

Introducción	5
1. Objetivos y justificación	5
1.1 Acotación geográfico-temporal	7
2. Estado de la cuestión	8
3. Metodología	23
3.1 Fuentes	25
4. Estructura del trabajo	33
1. Primera etapa de la vida de Antonio Noguera (1858-1883)	36
1.1 Entorno familiar y primer periodo formativo	38
1.2 Entorno socio-cultural	43
1.3 La estancia de Antonio Noguera en Madrid (1878-1883)	49
1.3.1 La primera crítica musical en prensa de Antonio Noguera.....	60
2. Antonio Noguera y la vida musical e intelectual en Mallorca entre 1884 y 1893	63
2.1 Primeros años de Antonio Noguera en Mallorca tras su etapa en Madrid	63
2.2. <i>Los Insensatos</i> y el grupo de <i>La Almudaina</i>	76
2.2.1 <i>Los insensatos</i> de Antonio Noguera	84
2.3 Primeras críticas en Mallorca: <i>Las Noticias</i> (1887) y <i>La Almudaina</i> (1888)	97
2.3.1 Críticas sobre la música en Palma y compositores locales	101
2.3.2 Críticas sobre las novedades musicales	109
2.3.3 Críticas a concertistas relevantes de visita en Mallorca.....	114
3. Antonio Noguera y la relación con su maestro Felipe Pedrell	120
3.1 Tratados y obras de carácter historiográfico recomendadas por Pedrell	128
3.2 Noguera-Pedrell como «gestores musicales»: Conciertos clásicos	137
3.3 Pedrell como «agente»: Relaciones de Noguera con otros intelectuales	146
3.4 Publicaciones en revistas dirigidas por Felipe Pedrell	165
3.5 «Controversia» por la publicación de la <i>Primera Mazurca</i> de Noguera	171
3.6 Aportaciones de Antonio Noguera a Felipe Pedrell	182
3.6.1 Intervención de Noguera a favor de Pedrell en polémicas fuera de Mallorca	189
3.7 Las composiciones de Antonio Noguera	195
3.7.1 Composiciones corregidas por Felipe Pedrell.....	197
3.8 La recuperación de la música sacra	212
3.8.1 Noguera sustituye a Pedrell: La conferencia «La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales»	222
4. Antonio Noguera y la recolección de cantos populares	230
4.1 El folklorismo de Noguera	232
4.1.1 Manuscrito de la <i>Colección de cantos populares</i> de Noguera.....	238
4.1.2 La <i>Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca</i>	249

4.2 Cantos recogidos por Noguera en el <i>Cancionero musical español</i> de Pedrell.....	261
4.3 Antonio Noguera y la <i>Obra del Cançoner Popular de Catalunya</i>	265
4.4. El envío de instrumentos populares al Museo de Bruselas	278
5. La acción de Noguera entre 1894 y 1904: La Capella de Manacor y el Salón Beethoven	281
5.1 Noguera en la prensa entre 1894 y 1897: <i>La Última Hora</i>.....	281
5.1.1 Críticas sobre la música en Palma	282
5.1.2 Críticas de concertistas relevantes que visitaron la isla	285
5.1.3 Críticas sobre las novedades musicales	289
5.1.4 Música popular versus música sabia. Tercera polémica Torres-Noguera	290
5.2 Del Salón Beethoven a Sociedad de Conciertos Beethoven.....	292
5.2.1 Nuevos conciertos clásicos, los conciertos Nicolau y el Teatre Líric.....	295
5.3 La Capella de Manacor	302
5.3.1 Polémica sobre música religiosa y las fiestas modernistas de la Capella de Manacor	311
5.3.2 La visita del Orfeó Català a Mallorca	317
5.3.3 La conferencia Música Religiosa	321
5.3.4 Las fiestas de Santa Cecília entre 1899 y 1903.....	324
5.4. Colaboraciones periodísticas de Noguera entre 1898 y 1904.....	336
6. Legado y homenajes.....	340
6.1 Publicación de <i>Ensayos de crítica musical</i> de Antonio Noguera (1908).....	342
6.2 Conciertos en homenaje a Antonio Noguera	343
7. Conclusión	345
8. Listado de Apéndices y Anexos.....	352
8.1 Apéndices	352
8.1.1 Tablas.....	352
8.1.2 Ilustraciones	352
8.2 Anexos. Volumen II	354
9. Bibliografía	355

Introducción

1. Objetivos y justificación

El principal objetivo de la presente tesis doctoral es reconstruir la vida musical en Mallorca durante la Restauración a través de la perspectiva que nos ofrece el estudio de la figura del compositor, músico y crítico Antonio Noguera (1858-1904), que se constituye en el centro de la investigación. Consideramos que, con el estudio de las aportaciones de Antonio Noguera, y profundizando en las relaciones de éste con su entorno, se podrán esclarecer los aspectos más significativos de la música en Mallorca durante la Restauración, dando luz a la historia de la música de este periodo. Mediante los resultados que obtengamos, pretendemos contribuir a ampliar los conocimientos que se tienen sobre la música en la isla y a la elaboración y planteamiento de nuevas perspectivas de trabajo disponibles en la actualidad, que nos permitan ampliar el conocimiento que tenemos actualmente sobre esta época.

Los objetivos específicos son los siguientes:

1. Establecer la cronología de la vida musical en Mallorca durante la Restauración centrada en la figura de Antonio Noguera (1858-1904), reconstruyendo su vida musical y sus principales aportaciones a la vida musical de la época. Dado que Antonio Noguera fue el principal artífice de la revitalización musical ocurrida en la Mallorca finisecular, con la reconstrucción de su vida musical y estableciendo sus principales aportaciones, podremos esclarecer los aspectos más significativos de la música mallorquina durante la Restauración.
2. Reconstituir las condiciones específicas de los acontecimientos musicales de los que Antonio Noguera formó parte durante la Restauración en Mallorca, analizar los debates ideológicos en los que se encuadraron los estrenos y veladas musicales y estudiar el repertorio musical del momento, especialmente las obras compuestas o recogidas por Antonio Noguera. Mediante la reconstrucción de los diversos debates ideológicos y las condiciones específicas de los acontecimientos musicales, conoceremos las particularidades del Modernismo musical en Mallorca, así como las posibles conexiones culturales con Madrid y Barcelona. Además, podremos determinar que otros factores

culturales influyeron en dicha vida musical y como se reflejaron en el repertorio compuesto y recogido por Noguera.

3. Estudiar la recepción de la prensa y la crítica musical de la época así como el análisis de las críticas musicales realizadas por Antonio Noguera. No podemos obviar que los críticos musicales ejercen un papel muy importante en los gustos de los lectores y pueden llegar a influir seriamente en las programaciones de los teatros o en las instituciones. Dichas noticias, artículos y críticas tienen una repercusión directa en los círculos social-culturales donde se reúnen los intelectuales y literatos comentándose en sus veladas artísticas. Por ello, entendemos que las publicaciones musicales, tanto en medios generales como específicos, deben ser parte principal del corpus de fuentes utilizadas para la realización de esta tesis doctoral.
4. Evidenciar la influencia del maestro Felipe Pedrell en la vida musical mallorquina. El maestro catalán mantuvo una constante correspondencia con numerosos literatos y músicos mallorquines, destacando a Noguera, y sus opiniones y recomendaciones fueron muy valoradas en la sociedad de la época llegando a influir de manera notable en los discursos socio-culturales y musicales del momento.

1.1. Acotación geográfico-temporal

El ámbito geográfico de esta tesis doctoral se refiere a la isla de Mallorca. Además, se han incluido referencias a personajes significativos no residentes en la isla cuando los hechos mencionados han tenido una presencia socio-cultural suficientemente importante para incidir en este espacio geográfico en el período estudiado, como es el caso del maestro, compositor y crítico catalán Felipe Pedrell. De manera similar, ha sido necesario ubicar puntualmente algunos elementos de estudio en un contexto socio-cultural geográfico más amplio que el meramente local, si bien la aparición de estas referencias a lo largo de los contenidos queda justificada y se sitúa en un segundo plano, siempre de manera periférica al centro de la investigación. Este es el caso del estudio de la estancia de Antonio Noguera en Madrid durante su etapa de formación universitaria o bien el viaje que realizó la Capella de Manacor a Valencia. La acotación geográfica de esta tesis no puede ignorar el hecho de las influencias provenientes de otros lugares, especialmente de Madrid y Barcelona, aunque en este trabajo, estas influencias no son un objeto de estudio propiamente dicho sino más bien un condicionante en la recepción cultural de la Mallorca durante la Restauración y más específicamente en la recepción musical entorno a la figura de Antonio Noguera. Mediante esta acotación geográfica, esta tesis puede ayudar a dar a conocer parte de la música española más desconocida hasta el momento, como es el caso de la música en Mallorca, y cuya difusión se podrá manifestar gracias a las aportaciones de este estudio y los análisis de los discursos socio-culturales que ofrece.

El ámbito temporal de este trabajo viene definido fundamentalmente por la biografía de Antonio Noguera (1858-1904) y por la repercusión de su obra durante los siguientes años inmediatos a su muerte. Por lo tanto, el centro principal de esta investigación lo constituye fundamente el análisis de los acontecimientos ocurridos que coinciden con el periodo histórico que abarca la Restauración Borbónica de 1874 y el inicio de la Primera guerra mundial en 1914. Estas fechas, 1874 y 1914, suponen dos momentos importantes de la historia de España siendo la primera el inicio de la Restauración monárquica tras la caída de la Primera República. Este periodo estuvo marcado por el caciquismo que se aseguraba el turno político mediante los dos grandes partidos de la época, el partido Conservador y el Liberal. En Mallorca, dicho periodo supuso una acentuación mayor del centralismo y por un periodo de estabilidad política que ayudo al surgimiento de instituciones y organizaciones musicales.

2. Estado de la cuestión

En torno a la música en la Restauración española, desde una perspectiva general, existen diversas obras de referencia sobre a la música española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En primer lugar, se destacan los estudios de J. De Persia¹, E. Casares², A. Zaldivar³ y J. Henken⁴, donde se analiza en profundidad el contexto general de la música española en el siglo XIX. Igualmente, importantes son los estudios de L. Gracia Iberní⁵ sobre las principales controversias musicales dadas durante la Restauración entre ópera y zarzuela y las aportaciones de A. Gallego Gallego⁶, donde se realiza una aproximación a este periodo desde una perspectiva más sociológica, aportando en su investigación datos como aquellos basados en las peculiaridades económicas de los músicos de la época o su posición social en las orquestas españolas. En cuanto al estudio de la prensa musical en este periodo, son destacables las aportaciones realizadas por J. Torres Mulas, bien desde su tesis doctoral *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico y repertorio general* o en artículos posteriores, ya que sus estudios en torno a la prensa musical son pioneros en España⁷. Otros estudios de la prensa son los elaborados por R. Sobrino⁸, donde se plantean las posibles directrices para el vaciado de prensa musical y la realización de los índices informáticos

¹ Persia, J.d., 1991, Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX, *Revista de Musicología*, 14, pp. 304-24.

² AAVV., 1995, La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales, en E Casares & C Alonso (eds), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 13-122; Casares Rodicio, E., 1991, Pedrell, Barbieri y la restauración musical española, *Recerca musicològica*, 11, pp. 259-71.

³ Zaldivar, Á., 1991, El concepto de música en la España del siglo XIX, *Revista de Musicología*, 14, núm 1-2, pp. 457-480.

⁴ Henken, J., 1987, *Francisco Asenjo Barbieri and the Nineteenth-Century Revival in Spanish National Music*, University of California, Los Angeles.

⁵ Gracia Iberní, L., 1997, Controversias entre óperas y zarzuela en la España de la Restauración, *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, pp. 157-64.

⁶ Gallego Gallego, A., 1992, El sinfonismo en la época de la Restauración, *Scherzo*, 66, pp. 130-2.; Gallego Gallego, A., 1991, Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX, *Revista de Musicología*, 14, núm 1-2, pp. 13-31.

⁷ Torres Mulas, J., 1993, El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX, *Revista de Musicología*, 16(3), pp. 1679-700.; Torres Mulas, J., 1991, Fuentes para la historiografía musical del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas, *Revista de Musicología*, 14(1-2), pp. 33-50.; Torres Mulas, J., La prensa periódica musical española en el siglo XIX [en línea]: bases para su estudio, *Periodica musica*, 8, pp. 1-13.;

⁸ Sobrino Sanchez, R., 1993, Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española, *Revista de Musicología*, 16(6), pp. 351-8.

de dichas publicaciones, la tesis doctoral de B. Gimeno⁹ donde se realiza una profunda investigación en torno a la prensa musical zaragozana en la Restauración y las publicaciones de M. Moya Martínez¹⁰, realizadas desde una aproximación más específica a la crítica musical madrileña.

En lo que se refiere al modernismo, son obras de referencia los diversos estudios de X. Aviñoa¹¹ sobre el entorno catalán, publicaciones donde se analizan la vida social musical catalana desde una perspectiva muy amplia, así como el trabajo de M. Escartín Gual¹², donde se comparan las peculiaridades del modernismo catalán con el hispánico. La música religiosa finisecular así como la reforma de la música sacra española está ampliamente estudiada por los trabajos de M.A. Virgili¹³ y M. Nagore¹⁴. En el caso del nacionalismo musical español, su bibliografía es cuantiosa¹⁵ dada las diversas polémicas surgidas a lo largo de la historiografía española, destacando, en este caso particular, los estudios realizados por C. Alonso¹⁶ y E. Encabo¹⁷ sobre la Generación del 98. Ya más específicamente, y en torno al maestro Felipe Pedrell, también existen numerosas publicaciones entendidas desde perspectivas muy diversas,

⁹ Gimeno Arlanzón B. Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales, en (2010).

¹⁰ Moya Martínez, M.d.V., 1997, Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX, *Ensayos*,12, pp. 163-71.

¹¹ Véase: Aviñoa, X., 2001, Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, pp. 277-86.; Aviñoa, X., 2005, Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys, *Recerca musicològica*,14-15, pp. 107-22.; Aviñoa, X., 2002, El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària, *Anales de literatura española*,15, pp. 223-9.

¹² Escartín Gual, M., 2004, El Modernismo catalán frente al hispánico, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*,10, pp. 43-54.

¹³ Virgili, M.A., 2004, La música religiosa en el XIX español, *Revista catalana de musicología*, pp. 181-202.; Virgili Blanquet, M.A., 2010, El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915), *Aisthesis*,47, pp. 175-86.

¹⁴ Nagore Ferrer, M., 1997, Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el " Congreso Internacional de Música Sacra"(Bilbao, 1896), *Revista de musicología*, 20(1), pp. 605-16.; Nagore, M., 2004, Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio, *Revista de Musicología*, 27(1), pp. 211-36.

¹⁵ Alonso, C. 2000, Nacionalismo, in E Casares (ed), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Fundación Autor, pp. 924-44.; Cortés i Mir, F., El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936, *Recerca Musicològica*,14-15, pp. 27-4.; Marimon Riutort, A., 2008, Sobre el nacionalisme a Mallorca (1890-1936), *Cercles. Revista d'història cultural*,11, pp. 43-59.; Pérez Zaluondo, G., 1991, La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945), *Recerca Musicològica*,11-12, pp. 467-87.;

¹⁶ Alonso González, C., 1998, La música española y el espíritu del 98, *Cuadernos de música iberoamericana*,5, pp. 79-108.

¹⁷ Encabo Fernández E. Las músicas del 98:(re) construyendo la identidad nacional, en (2007).

ya que es uno de los personajes más polifacéticos y representativos del momento¹⁸. Son obras de referencia los trabajos de F. Cortés¹⁹ donde se realiza un amplio estudio de la música escénica pedrelliana y los realizados por F. Bonastre²⁰, donde se analiza en profundidad el nacionalismo musical pedrelliano especialmente a partir de su tratado *Por nuestra música*. En este caso, es importante destacar las aportaciones de las propias publicaciones de Pedrell ya que aparecen numerosas explicaciones conceptuales y biográficas necesarias para este trabajo. Entre dichas obras pedrellianas podemos destacar las aportaciones de *Jornadas de Arte*²¹, *Orientaciones musicales*²² y *Por nuestra Música*²³, así como el *Cancionero musical español*²⁴.

Para finalizar, referente al estudio de la música coral en el siglo XIX podemos destacar las aportaciones nuevamente de M. Nagore²⁵, y J. Bagües²⁶ entorno al movimiento coral en el

¹⁸ Entre otros, véase: Aviñoa, X., 1991, Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrerria del segle XX, *Recerca musicològica*,11, pp. 27-46.; López-Calo, J., 1991, Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa, *Recerca musicològica*,11, pp. 157-209.; Pavia i Simó, J., 1991, Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: tesoro sacro musical, *Recerca musicològica*,11, pp. 275-303.; Lichstentsztajn, D., 2004, El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell, *Recerca musicològica*,14, pp. 301-23.; Lolo Herranz, B., 1991, La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria, *Recerca musicològica*,11, pp. 345-56.; Alonso González, C., 1991, Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto, *Recerca musicològica*(11), pp. 305-28.; Martí i Pérez, J., 1991, Felip Pedrell i l'etnomusicologia, *Recerca musicològica*,11, pp. 211-29.; Pesarrodona Pérez, A., 2007, La música teatral espanyola del segle XVII segons Felip Pedrell en el "Teatro lírico español anterior al siglo XIX", *Recerca musicològica*,17, pp. 121-52.; Gregori i Cifré, J.M., 1991, Felip Pedrell i el renaixement musical hispànic, *Recerca musicològica*,11, pp. 47-61.; Gómez-Elegido Ruizolalla, M.C., 1984, La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri, *Recerca musicològica*,4, pp. 177-242.; García Laborda, J.M., 1991, Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en la trilogía Los Pirineos de F. Pedrell, *Recerca musicològica*,11, pp. 399-418.; Ayats, J., 1996, On acaba la música?(Reflexions sobre els límits de música al Cancionero musical popular español de Pedrell), *Recerca musicològica*,11, pp. 419-27.;

¹⁹ Cortés i Mir, F., 1998, El projecte d'estrena al Teatro Real de Madrid de l'òpera Els Pirineus, a través de la correspondència de Víctor Balaguer a Felip Pedrell: estratègies i malvolences, *Recerca musicològica*,13, pp. 231-67.; Cortés i Mir, F., 2004, Los Pirineus, l'estrena del 1902, *Recerca musicològica*,14, pp. 269-87.; Cortés i Mir, F., 1991, La Música escènica de Felip Pedrell: "Els Pirineus. La Celestina. El Comte Arnau", *Recerca musicològica*,11, pp. 63-97.

²⁰ Bonastre i Bertran, F., 2004, Els Pirineus en el panorama de la música hispànica i europea del seu temps, *Recerca musicològica*,14, pp. 255-68.; Bonastre i Bertran, F., 2007, Els orígens del concepte de barroc musical hispànic, a l'entorn del centenari de l' Institut d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol, *Recerca musicològica*,17, pp. 41-65.; Bonastre i Bertran, F., 2002, L'arpa i la cítara: la relació entre Verdaguer i Pedrell, *Anuario musical*,57, pp. 229-40.; Bonastre i Bertran, F., 1985, Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell, *Recerca musicològica*,5,pp. 131-77.; Bonastre i Bertran, F., 1991, El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l'entorn de Por nuestra música, *Recerca musicològica*,11, pp. 17-26.;

²¹ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff,.

²² Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]:(1892-1902)*, P. Ollendorff, París.

²³ Pedrell, F., 1991, *Por nuestra música*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

²⁴ Pedrell, F., 1922, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de música,.

²⁵ Véase: Nagore, M., 2001, Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, pp. 211-26.; Nagore, M. 1998, Aportaciones al estudio del movimiento coral en

siglo XIX y su asociacionismo, así como el trabajo de J. Carbonell²⁷ en torno a Josep Clavé y el movimiento coral catalán.

Sobre el concepto de intelectualidad entre los siglos XIX y XX, mencionaremos, en primer lugar, las publicaciones que se aproximan a los principales movimientos intelectuales en Europa a finales de siglo XIX, donde destacaremos las investigaciones de C. Charles²⁸, autor que profundiza, mediante una historia comparada, en los diversos movimientos intelectuales europeos. Añadiremos las aportaciones de Di Filippo²⁹, donde se realiza un análisis de los principales paradigmas intelectuales del momento y el trabajo de J.M. Fradera³⁰, que versa sobre la burguesía y cultura en Europa durante el siglo XIX. En segundo lugar, mencionaremos los trabajos sobre la intelectualidad en España, donde destacaremos el trabajo de A. Roldán y M. González³¹, sobre los pensadores en España durante los siglos XIX y XX, la aportación de J. Díaz³² sobre la intelectualidad y la prensa en el siglo XX, y el trabajo de A. Bahamonde³³, publicación que profundiza en los límites de la modernización e intelectualidad. Específicamente sobre la intelectualidad en Madrid, destacaremos el conocido trabajo de Dubert³⁴, que versa sobre la atracción de la capital en el intelectual, y las investigaciones de Martínez Marín³⁵, sobre la configuración cultural en el Madrid finisecular.

España, in X Aviñoa (ed), *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 345-58.; Nagore, M., 1995, La música coral en España en el siglo XIX, in E Casares Rodicio & C Alonso González (eds), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, pp. 425-62.

²⁶ Bagüés i Erriondo, J., 1987, El coralismo en España en el siglo XIX, *España en la Música de Occidente: Actas del Congreso Internacional*, 2, pp. 173-98.

²⁷ Carbonell i Guberna J., Josep Anselm Clavé i les societats corals a Catalunya (1850-1874), en (1995).

²⁸ Charle, C., 2010, La historia comparada de los intelectuales en Europa: algunas cuestiones de método y propuestas de investigación, in J. Schrierwer y H. Kaelble (comps.), *La comparación en las ciencias sociales e históricas. Un de bate interdisciplinar*, Octaedro, Barcelona,.; Charle, C., 2000, *Los intelectuales en el siglo XIX: precursores del pensamiento moderno*, Siglo Veintiuno ed, .

²⁹ Di Filippo, J., 2012, *La sociedad como representación: paradigmas intelectuales del siglo XIX*, Universidad de Belgrano, Siglo Veintiuno,.

³⁰ Fradera, J.M., 2000, *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*, Universitat de València,.

³¹ Márquez, A.R. & Limón, M.G., 2016, Pensadores y científicos en la España de los siglos XIX y XX, *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 11, pp. 187-96.

³² Díaz, S.J., 2002, Del periódico a la Sociedad de la Información, *Intelectuales y prensa en el siglo XX*, pp. 197-218.

³³ Bahamonde Magro, A., 2005, Los límites de la modernización en España a principios del siglo XX, *Estudios turísticos*, 163-164, pp. 7-16.

³⁴ Dubert, P., 1989, Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo, in *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 101-38.

³⁵ Martín, J.A.M., 2001, Madrid 1900. La configuración de una industria cultural, *Arbor*, 169 (666), pp. 557-72.

Sobre la vida musical en España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX podemos destacar, en primer lugar, los trabajos sobre la vida musical específicos de diversas regiones españolas. Citaremos a modo de ejemplo, la tesis doctoral de M.E Clarés³⁶ donde se analiza la vida musical de Murcia en la segunda mitad del siglo XIX, el conocido trabajo de X. M. Carreira³⁷ sobre la vida musical en La Coruña tomando como referencia la figura de A. Garaizábal o las recientes tesis doctorales de N. Barros³⁸ sobre la vida musical en Pontevedra entre siglos o R. Canut³⁹ sobre la vida musical en Castelló de la Plana en la segunda mitad del siglo XIX; Referente a la vida musical en Santiago de Compostela encontramos la publicación de M. García⁴⁰, donde la autora profundiza en fiestas locales así como en las diversas asociaciones y sociedades surgidas en la Restauración. En torno a Pamplona encontramos los trabajos de P.M. Soto⁴¹, donde se realiza una aproximación a la vida musical de la ciudad centrándose en la figura del violinista Pablo Sarasate, y M. Nagore⁴² sobre aspectos de la vida musical en Pamplona. Tomando como referencia la prensa, M. Nuñez⁴³ estudió en su tesis doctoral la vida musical en Soria a principios del siglo XX a través de la prensa y V. Sánchez⁴⁴ profundiza en la actividad musical en la provincia de Jaén durante el siglo XIX, principalmente a través de la prensa de carácter general publicada en la región, y analiza de qué manera participaba la música en las tensiones ideológicas y tendencias de opinión pública. Sobre Linares, y más específicamente sobre música escénica citaremos el trabajo de A.M. Díaz⁴⁵.

En segundo lugar, destacaremos los trabajos sobre se aproximan a la vida musical mediante trabajos generales sobre la influencia en sociedades, teatros y salones en España a finales del siglo XIX, entre los cuales mencionaremos las investigaciones de A. Fernández-Cid⁴⁶,

³⁶ Clares Clares ME. La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX, en (2012).

³⁷ Carreira, X.M., 1988, Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña, *Musiker: cuadernos de música*, pp. 193-229.

³⁸ Barros Presas N. La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903), en (2015).

³⁹ Canut Rebull R. La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX (1856-1894), en (2016).

⁴⁰ Caballero, M.G., 2008, *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Alvarellos Editora,.

⁴¹ Soto, P.M., 2009, Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona, *Príncipe de Viana*, 70(248), pp. 577-611.

⁴² Nagore Ferrer, M., 1994, Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a finales del siglo XIX, *Tercer Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, p. 17.

⁴³ Nuñez Jiménez M. La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910, en (2014).

⁴⁴ Sánchez López V. Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa, en (2013).

⁴⁵ Olaya, A.M., 2012, La música escénica linarense (1870-1912): un acercamiento a través de la prensa local, *Siete esquinas*, 4, pp.13-22.

⁴⁶ Fernández-Cid, A., 1975, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Real musical,.

autor que profundiza en el teatro musical en España entre los siglos XIX y XX, el trabajo de C. Alonso⁴⁷ que versa sobre la importancia de los salones españoles como espacio para conciertos musicales a finales del siglo XIX y referente al estudio de sociedades e instituciones musicales, citaremos el trabajo de I. Saavedra⁴⁸ sobre sociedades canarias.

En referencia a la isla de Mallorca, y empezando por un contexto musical general, son escasas las publicaciones que se centran en aspectos de la vida musical de Mallorca durante la Restauración⁴⁹. Destacaremos *La Música a les Balears al segle XIX*⁵⁰, ensayo de J. Esteve, donde realiza un recorrido generalista por los principales acontecimientos musicales del siglo.

Por otro lado, en lo que se refiere a los intelectuales mallorquines de finales del siglo XIX, cabe destacar las aportaciones del investigador D. Pons, especialmente sus libros y artículos sobre los representantes del llamado Grupo de la Almudaina⁵¹. Estas publicaciones analizan el contexto social, las relaciones entre personas e incluyen a Antonio Noguera dentro de este grupo. Dadas estas razones, son destacables, ya como fuentes primarias, las propias publicaciones de estos literatos, especialmente las de Juan Lluís Estelrich⁵², Miquel del Sants Oliver,⁵³ Santiago Rusiñol⁵⁴ y Juan Alcover⁵⁵, ya que en ellas se realizan amplias descripciones de su época, de los personajes y paisajes que los rodean, de las relaciones sociales del momento y a su vez, reflejan su visión personal sobre conceptos como modernidad o identidad.

Sobre Antonio Noguera, no hay disponible ninguna tesis doctoral o libro académico que aborde específicamente su influencia como principal artífice de la revitalización musical ocurrida

⁴⁷ Alonso, C., 1993, Los salones: un espacio musical para la España del XIX, *Anuario Musical*, 48, p.165.

⁴⁸ Saavedra Robaina I. Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea, en (2007).

⁴⁹ Entre las pocas publicaciones musicales en torno a la Restauración podemos destacar: Esteve, J., 2007, *La música a les balears en el segle XIX*, Edicions Documenta Balear, Palma de Mallorca.; Reynés Florit, A., 2012, Panorama de la música a Mallorca des del final del segle XIX fins al XXI, en: *Revista electrònica d'investigació i innovació educativa i socioeducativa*, Palma, 3(2), pp. 77-107.; Pons i Pons, D., 1998, La Capella de Manacor en el període 1897-1903, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 804, pp. 25-8.

⁵⁰ Esteve, J., 2007, *La música a les balears en el segle XIX*, Edicions Documenta Balear, Palma de Mallorca.

⁵¹ Véase: Pons i Pons, D., 1998, El grup de " La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905), *Marges, Els: revista de llengua i literatura* (61), pp. 5-17.; Pons, D., 2002, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: escriptors i idees en la Mallorca del primer terç del segle XX*, L'Abadia de Montserrat.

⁵² Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca.

⁵³ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed., Barcelona,.

⁵⁴ Rusiñol, S., 2002, *L'illa de la calma*, Selecta Editorial, Barcelona,.

⁵⁵ Alcover, J., 1981, *Cap al tard: Poemes bíblics*, Edicions 6,.

en Mallorca a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aunque podemos encontrar tres artículos⁵⁶ publicados recientemente que se aproximan de manera parcial y diversa a su figura.

En primer lugar, destacaremos la aproximación a Noguera como figura impulsora de las sociedades corales de finales del siglo XIX realizada por J. Company⁵⁷, donde el autor analiza las principales aportaciones de Noguera como fundador de la Capella de Manacor y cuales son las sociedades corales creadas a partir de dicho modelo. Por otro lado, en el artículo *Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després*, B. Duran⁵⁸ realiza una primera aproximación a las obras de Noguera en el *Cancionero musical español* de Pedrell aunque se centra específicamente en aquellas piezas recogidas en la ciudad de Manacor (y que aparecen anotadas por Pedrell como «de Manacor») y por último, el trabajo de D. Pons⁵⁹, siendo esta publicación un excelente punto de referencia para la investigación, ya que el autor realiza un recorrido general por las diversas facetas artísticas de Noguera a partir de la prensa, utilizando principalmente como punto de referencia, las críticas publicadas en *La Almudaina* y *La Última Hora*.

En cuanto a otras publicaciones, aparecidas a mediados del siglo XX, podemos destacar los artículos de J. Blanes⁶⁰ y Vidal Isern⁶¹, trabajos donde ambos autores realizan una síntesis biográfica y artística de Noguera a partir de los datos aparecidos en las publicaciones de Miquel del Sants Oliver, Juan Alcover y Gabriel Alomar, obras que mencionaremos seguidamente como fuentes primarias, y desde una visión especialmente literaria y parafraseando las fuentes anteriores de manera reiterada.

⁵⁶ Véase: Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.; Duran Bordoy, B., 2006, Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després, *IV Jornades d'estudis locals de Manacor*, pp. 91-105.; Company, J., 1983, El cant coral a Mallorca: Personatges i institucions. Antoni Noguera, *Revista de la Federació de Corals de Mallorca*, 1, pp. 18-9.; Blanes, J.S. 1966, Petites històries, in *Episodis de la Història*, Rafael Dalmau ed., pp. 120-40.

⁵⁷ Company, J., 1983, El cant coral a Mallorca: Personatges i institucions. Antoni Noguera, *Revista de la Federació de Corals de Mallorca*, 1, pp. 18-9.

⁵⁸ Duran Bordoy, B., 2006, Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després, *IV Jornades d'estudis locals de Manacor*, pp. 91-105.

⁵⁹ Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.; Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner, Mallorca, pp. 105-63.

⁶⁰ Blanes, J.S., 1966, Petites històries, in *Episodis de la Història*, Rafael Dalmau editor., pp. 120-40.

⁶¹ Vidal Isern, J., 1961, *Hombres de ayer*, Imprenta SS Corazones, Palma de Mallorca.

Como hemos mencionado anteriormente, destacaremos la importancia de las fuentes primarias en esta investigación, especialmente las propias publicaciones de Noguera, ya que como veremos en este trabajo principalmente escribió crónicas musicales en los periódicos mallorquines *La Almudaina* y *La Última Hora*, y la correspondencia mantenida entre Noguera con Felipe Pedrell, Eduardo López-Chávarri, Lluís Millet, Enrique Granados y Isaac Albéniz, correspondencia ampliamente descrita en el apartado de fuentes de este trabajo. Además, con el objetivo de profundizar en la bibliografía disponible sobre el músico Antonio Noguera, estudiaremos las publicaciones y las correspondencias firmadas por literatos contemporáneos, siendo también éstas excelentes fuentes primarias válidas para la investigación. Referente a las publicaciones, fueron especialmente abundantes en homenaje a Noguera tras su defunción en 1904.

En 1908, tras su muerte y bajo el impulso del Juan Marqués i Luigi⁶² ayudado por su círculo de amistades intelectuales del momento, se publicó *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera*⁶³ donde se reunieron algunas de las críticas más representativas de su carrera y un extenso prólogo a cargo de Joan Alcover⁶⁴. En dicho prólogo, Alcover se define a sí mismo como mero recopilador y relata los principales acontecimientos biográficos de Noguera aunque desde una perspectiva general, recurriendo a citas de las publicaciones en prensa realizadas por los intelectuales Estelrich, Oliver y Alomar tras la muerte de éste y con especial énfasis en la visión de un Noguera "mallorquinista" con una fuerte personalidad incapaz de dejar impasible a

⁶² En este trabajo, y para ayudar al lector, al surgir un personaje relevante y vinculado con la investigación se expondrá un breve biografía en el pie de página después de su primera citación.

Juan Marqués Luigi (1863-1936), al que Joan Alcover citará como «alter ego de Noguera», natural de Llares (Puerto Rico) fue abogado, cónsul de Bélgica en Mallorca, miembro de la Junta del Banco de Crédito Balear en 1893, vicepresidente del mismo en 1914, diputado provincial en 1900 y promotor del Teatro Lírico. Su padre Antonio Marqués Marqués, natural de Sollers y que en su juventud (hacia 1837) había emigrado a la localidad puertorriqueña de Llares en la que había hecho fortuna, regresando a Mallorca hacia 1850, siendo uno de los fundadores del Banco de Crédito Balear en 1872, concejal de Palma en 1874, vicepresidente del Banco de Crédito Baleares desde 1891 y presidente de Ferrocarriles de Mallorca y vicepresidente de Caixa de Baleares desde 1894.

⁶³ Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera; con prólogo de Joan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma.

⁶⁴ Joan Alcover nació en Palma de Mallorca, de donde fue, tras licenciarse en Derecho en Barcelona (1878), relator de la Audiencia, regidor del Ayuntamiento y diputado a Cortes por el partido de Antonio Maura, con quien tuvo una gran amistad. La literatura, sin embargo, fue siempre la actividad que más lo absorbió. Su domicilio fue, hasta su muerte en la misma capital mallorquina, punto de encuentro de escritores de tendencias y de generaciones muy diversas. Su poesía castellana, Poesías (1887), Nuevas poesías (1892), Poemas y armonías (1894), Meteoros (1901), oscilante entre el intimismo de Bécquer y la ironía de Campoamor, fue muy apreciada por Menéndez y Pelayo y, más tarde, por Jorge Guillén. La obra catalana, breve y, en general, más bien tardía, parece estimulada en buena parte por la experiencia de la muerte, en un corto periodo, de su esposa y de dos de sus hijos.

ninguna persona que pudiera conocerlo o conocer sus trabajos en prensa. Diversas versiones revisadas del prólogo de Alcover se publicaron en periódicos y boletines, destacando el publicado en la Revista *La Cataluña*, en Barcelona el 7 de noviembre de 1908, o el artículo «Antonio Noguera» en el *Boletín de la Societat Arqueològica Lul.liana* en 1916⁶⁵. Además, cabe mencionar que Joan Alcover le dedicó el poema *Fill d'ànima* inserto en su conocido ciclo de poemas *Cap al tard*⁶⁶, editado en Barcelona en 1909.

Gabriel Alomar⁶⁷ publicó el 5 de diciembre de 1905 en el periódico *La Ciudad* un extenso artículo titulado «La obra de Antonio Noguera» donde realizó un recorrido por las diversas facetas artísticas del músico mallorquín desde el prisma de la alabanza de un admirador y compañero que comparte ideas artísticas y regionalistas, coincidiendo con Alcover entorno a la descripción de su personalidad disonante en la época:

Y Noguera, un alma tan mallorquina que representaba por si solo el renacimiento de nuestra música nacional, fue un espíritu de disonancia completa en eso que se llama opinión; fue una propuesta viviente; un antipático por Excelencia... Su acción llegó a ser bien pronto apostolodado y sacerdocio⁶⁸.

El intelectual Juan Lluís Estelrich⁶⁹ le dedicó un sentido artículo llamado «Tres artistas malogrados» en su publicación *Páginas Mallorquinas* editado por la editorial Tous en 1912, en

⁶⁵ Alcover i Maspons, J., 1916, Antoni Noguera, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, 16, pp. 120–123.

⁶⁶ Alcover i Maspons, J., 1981, *Cap al tard: Poemes bíblics*, Edicions 62,.

⁶⁷ Gabriel Alomar Villalonga (Palma de Mallorca, 1873 - El Cairo, 1941) fue un poeta, prosista, ensayista, político y diplomático español del siglo XX, muy relacionado con el movimiento artístico modernista catalán. Alomar nació y creció en las Islas Baleares. Su padre era funcionario y la familia se estableció en varias ciudades durante su niñez. En 1888, después de terminar sus estudios en Palma, se fue a Barcelona, donde se convertiría en periodista y publicaría sus poemas, que el crítico Josephine de Boer catalogó como parnasianista. Se involucró también en el movimiento nacionalista catalán y la corriente literaria del novecentismo, con influencias poéticas de Gabrielle D'Annunzio y Giosuè Carducci. Colaboró en numerosos diarios, como *El Poble Català* y *El Imparcial*. Políticamente, formó parte del Bloc Republicà Autonomista en 1915, del Partit Republicà Català (Partido Republicano Catalán) y posteriormente fue uno de los fundadores de la Unió Socialista de Catalunya.

⁶⁸ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de diciembre de 1905,.

⁶⁹ Juan Luis Estelrich y Perelló (Artá, Mallorca; 1856 - Palma de Mallorca; 1923) fue un escritor, poeta, crítico literario y traductor español. Fue catedrático de literatura en los institutos de Soria, Cádiz, Mallorca y correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua, corporación que en 1902 le otorgó el premio Fastenrath y la medalla de oro. Fue miembro además de las Academias de Bellas Artes de San Fernando, de Buenas Letras de Barcelona y Sevilla e Hispanoamericana de Cádiz. Escribió en verso *Primicias* (1884), *Estío* (1884), *Saludos* (1887) y *Poesías* (1900); En prosa publicó *Páginas mallorquinas* (1912). Tradujo los *Cuadros de viaje* de Heine, las *Poesías líricas* de Goethe y las *Poesías líricas* de Friedrich Schiller, y al catalán la *Història d'Alexandre el gran* de Quinto Curcio (1925). Sostuvo amistad y correspondencia epistolar con los grandes críticos Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo (que estudió junto a él), Manuel Milá y Fontanals, Antonio Rubió y Lluch y el

el cual el autor hace un recorrido por la vida del músico narrando las vivencias personales de ambos. En este caso, es significativo señalar que Estelrich conoció a Noguera en el Instituto Balear y fue compañero de residencia en su etapa de estudiante en Madrid. Tras su retorno a la isla, siguieron manteniendo una gran relación y colaboraron juntos en el periódico *La Última Hora*.

Miquel del Sants Oliver⁷⁰, con motivo de la publicación del libro *Ensayos de crítica por Antonio Noguera*, publicó en 1909 un artículo en los periódicos *La Última Hora* y *La Vanguardia* titulado «Una vida oscura», donde profundizó ampliamente en los rasgos de la personalidad de Noguera definiéndolo como un ser vibrante tan capaz de despertar tempestades de pasión como de protesta:

Luchó en un escenario reducido contra todo un *filisteísmo* artístico y social; su malhumor, su causticidad se exacerbaron; sus frases llegaron a ser de una terrible virulencia, de una imperdonable eficacia a veces. Pertenece a la familia de los espíritus descontentos: a la misma familia de Larra y de Clarín, no tan agriado por sus propias contrariedades personales como por la distancia que descubría entre el mundo ideal que llevaba en la mente, y la realidad exterior, imperfecta, rutinaria, casi inmodificable⁷¹.

Posteriormente, este artículo se publicó en *Hojas de Sábado*, libro donde Oliver recogió y seleccionó sus artículos publicados en *La Vanguardia* durante los años 1908 a 1918.

hispanista italiano Eugenio Mele, y compiló una *Antología de poetas líricos italianos traducidos al castellano (1200-1889)*, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan Luis Estelrich (Palma de Mallorca, 1889, 2 vols.).

⁷⁰ Miquel dels Sants Oliver (Campanet, Mallorca, 1864 – Barcelona, 1920). Escritor, periodista, ideólogo e historiador. Licenciado en Derecho por la Universitat de Barcelona. Con sus artículos en varios rotativos de Mallorca, expone sus críticas al centralismo estatal. Reivindica la regeneración de la vida cultural, social y política de la isla, y formula uno de los primeros discursos políticos de la "Renaixença" en Mallorca. En 1903 se traslada a Barcelona, y en el año siguiente pasa a dirigir el *Diario de Barcelona*. Abandona el periódico por tensiones políticas y entra a trabajar en *La Vanguardia*, que también acaba dirigiendo. En 1907 es uno de los fundadores del "Institut d'Estudis Catalans", y en 1917 es elegido presidente del "Ateneu Barcelonès". Publica las novelas breves *L'Hostal de la Bolla* (1903) e *Illa daurada; La Ciutat de Mallorques* (1906), con las que pasa a ser considerado uno de los creadores más notables del momento. Su poesía, llena de referentes cultos, demuestra un permanente interés formal y una gran riqueza léxica. Publica un largo poema narrativo de temática histórica, *Llegenda de Jaume el navegant* (1904), y aparece, en 1906, una sola recopilación de su poesía. A lo largo de su vida publica, en castellano, algunas recopilaciones de sus artículos políticos, donde desarrolla sus tesis regionalistas. Sobresalen *La cosecha periodística* (1891), *La cuestión regional* (1899), *Entre dos españas* (1906), y *Hojas del sábado* (1918).

⁷¹ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed., Barcelona.

Otro artículo importante sobre Noguera tras su muerte fue el firmado por Lluís Millet, director del Orfeó Català, publicado en la *Revista Musical Catalana*⁷², donde realiza un recorrido sobre la relación profesional de Noguera con la formación catalana.

Finalmente destacaré el artículo de Eduardo López-Chavarri⁷³ titulado «Antonio Noguera, ya no vive el ilustre músico mallorquín», publicado también tras la muerte del compositor, donde el autor, a semejanza de los demás intelectuales mencionados, realiza un breve recorrido por las diversas facetas artísticas y publicaciones del artista aunque con mayor síntesis en su vida profesional⁷⁴.

Modernismo, nacionalismo y regionalismo.

Esta investigación parte del concepto de modernidad definido por Giddens en su publicación *Consecuencias de la modernidad* (1990). Para el teórico y sociólogo inglés A. Giddens⁷⁵, a priori podemos asumir el concepto de modernidad como los modos de vida y organización social surgidos en Europa alrededor del siglo XVIII y cuya trascendencia es de nivel mundial en cuanto a extensión y complejidad. De este modo, la modernidad está asociada a un periodo de tiempo y a un espacio geográfico determinado, y como concepto está concebido como un fenómeno reflexivo, que se encuentra en constante reestructuración teórica, práctica y ontológica. En este sentido general, hoy en día parece incuestionable que el hecho de que España experimentó la misma crisis de ideas, revolución cultural y crisis general del pensamiento que vivió la cultura europea de fin de siglo⁷⁶, aunque podemos encontrar bibliografía sobre el modernismo con conceptos entendidos desde perspectivas muy diversas⁷⁷.

⁷² Millet, Ll., 1904, Antonio Noguera, *Revista musical catalana*, año 1, abril de 1904.

⁷³ Eduardo López-Chavarri Marco, (Valencia, 29 de enero de 1871 - id., 28 de octubre de 1970), fue un compositor, escritor y musicólogo español, pionero del modernismo en España.

⁷⁴ López-Chávarri, E., 1904, Antonio Noguera, ya no vive el ilustre músico mallorquín, *La Última Hora*, 5 de abril de 1904.

⁷⁵ Giddens, A., 1993, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Ed., Madrid.

⁷⁶ Cacho Viu, V., 1997, *Repensar el noventa y ocho*, Biblioteca nueva, Madrid.

⁷⁷ Aviñoa, X., 2001, Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX, *Cuadernos de música iberonamericana*, 8-9, pp. 277-86.; Escartín Gual, M., 2004, El Modernismo catalán frente al hispánico, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 10, pp. 43-54.; Aviñoa, X., 2005, Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys, *Recerca musicològica*, 14-15, pp. 107-22.; Hess, C.A., 2002, *Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936*, University of Chicago Press.; Marco García, A., 1992, El Modernisme, heredero de la estética romántica: a propósito de dos cartas de Santiago Rusiñol a Víctor Balaguer, *Anales de Literatura Española*, 8, pp. 133-56; Ricardo Gullón (ed.), 1980, *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor.;

Siguiendo con el desarrollo de las teorías de A. Giddens, es preciso extractar que la modernidad se caracteriza ante todo por sus instituciones únicas y singulares, totalmente distintas de las que daban fisonomía propia al orden tradicional. Las dimensiones institucionales básicas de la modernidad serían las siguientes: el industrialismo (transformación de la naturaleza por medios tecnológicos: desarrollo de un entorno artificial), el capitalismo (acumulación de capital en el contexto de mercados competitivos), las instituciones de control y vigilancia (control de la información y supervisión social) y el poder militar (control de los medios de violencia en el contexto de la industrialización de la guerra). Cabe destacar que, a diferencia de las sociedades premodernas, en donde la tradición implicaba una reformulación presente y activa de un pasado dotado de sentido principalmente valórico y místico, la reflexión de la vida social moderna se expresa en el hecho de que las prácticas sociales son examinadas constantemente y reformuladas a la luz de la nueva información sobre esas mismas prácticas.

En este sentido, podemos destacar las palabras de I. Saz⁷⁸ afirmando que la revuelta contra el positivismo, el cuestionamiento de los valores de la Ilustración y de la Revolución francesa y la noción de progreso indefinido, así como la pérdida de terreno de la razón frente a a las fuerzas del instinto y del inconsciente, constituyen el núcleo de esa crisis cultural finisecular, constituyendo el discurso sobre la decadencia. Por ello, no en vano, la palabra modernismo y decadencia se usaban como equivalentes, palabras sinónimas en la época.

En cuanto a modernismo y nacionalismo, por supuesto que el modernismo no conducía necesariamente al nacionalismo. Como bien explica el investigador J.L. Calvo Carrila⁷⁹, la crítica a la sociedad moderna propia del modernismo, su exaltación del instinto frente a la razón y su distanciamiento de la idea de progreso, su individualismo narcisista y anarquizante, junto con propensiones místicas y espiritualizantes, podían encontrar fácilmente en el nacionalismo un objeto en el que proyectarse. Por lo tanto, el nacionalismo cultural, iniciado a mediados del siglo

Allegra, G., 1984, Aspectos de la cuestión Wagner-Nietzsche en la Cataluña modernista, *Castilla: Estudios de literatura*, 8, pp. 9-24.; Valentí i Fiol, E., 1973, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel.; Marfany, J.L.L., 1990, *Aspectes del Modernisme*, Curial, Barcelona.; Abellán, J.L., 1992, *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea II:(1875-1939)*, Círculo de Lectores, 6, Barcelona,.

⁷⁸ Saz, I., 2011, Regeneracionismos y nuevos nacionalismos. El caso español en una perspectiva europea, en F Archilés & I Saz (eds), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 55-78.

⁷⁹ Calvo Carrilla, J.L., 1998, *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Cátedra, Madrid, pp. 229-283.

XIX, es sólo plenamente comprensible como proceso encuadrado en el movimiento globalizador y sin olvidar su función simbólica, función que debe ser vista desde una perspectiva doble, primero como medio de cohesión identitaria de un colectivo y en segundo lugar, como medio de ejercicio de poder en el seno de una comunidad a través de discursos, en este caso discursos musicales, creados y difundidos institucionalmente. Ya C. Dahlhaus⁸⁰ señaló que el concepto de nacionalidad musical depende en gran parte de la función que cumple esa música, de la intención del autor y del reconocimiento por parte de la audiencia, siendo el primer autor del campo de la historiografía que hizo una interpretación "funcional" de la influencia del nacionalismo en la composición y no fue hasta los años 90 que la visión de nacionalismo como construcción se generalizó⁸¹.

C. Alonso⁸², desde un punto de vista más sociológico y al profundizar en el estudio del espíritu del 98 en la música española, considera que el nacionalismo musical encierra una pluralidad de significados condicionados por circunstancias históricas y geográficas siendo un concepto no estático, y que no es historiográfico ni supone la existencia de estilos musicales nacionales exclusivos y excluyentes. Para la autora, es cuestionable la existencia de una música que exprese la nacionalidad española con el argumento de que los elementos o parámetros que la conforman son esencialmente españoles o porque una serie de factores heterogéneos (históricos, ideológicos y sociales) han creado tal identidad musical concluyendo con la afirmación de que «los valores nacionales residen en el planteamiento ideológico que subyace en la creación musical, y que no en todos los casos se materializó en alegatos nacionalistas con implicaciones estéticas concretas». Por lo tanto, su visión viene a afirmar que es cuestionable que los

⁸⁰ Dahlhaus, C., 1980, Nationalism and music, en *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, pp. 79-101.

⁸¹ Como bien explica T. Cascardo en sus artículos, lo podemos encontrar ejemplificado, entre otros, en el monográfico de la revista *Repercussions* dedicado al tema Música y Nacionalismo. Contiene los siguientes artículos: Taruskin, R., 1996, Introduction, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 2-68.; Schneider, D.E., 1996, A context for Bela Bartok on the Eve of World War II: The Violin Concerto (1938), *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 21-68.; Sprout, D.E., 1996, Muse of the *Revolution française* or the *Revolution nationale*? Music and National Celebrations in France, 1936-1944, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 69-127.; Levy, B.E., 1996, In the Glory of the Sunset, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 128-83.; Moricz, B.E., 1996, The Confines of Judaism and the Illusiveness of Universality in Ernest Bloch's *Avodath Hakodesh* (Sacred Service), *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 184-241.; Dubinsky, 1996, Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 242-315.

⁸² Alonso González, C., 1998, La música española y el espíritu del 98, *Cuadernos de música iberoamericana*, 5, pp. 79-108.

parámetros musicales sean los responsables de la verdadera configuración del concepto nacional, acercándose más a posibles cualidades ideológicas o sociales que puramente estéticas.

En cuanto a los conceptos nación y región, no es descabellado pensar que durante la Restauración asistimos en España a la aparición de un auténtico "paradigma regional"⁸³ donde se elaboró una renovada concepción del concepto región, apareciendo nuevos discursos desde diversos ámbitos, especialmente el cultural, construyéndose un poderoso imaginario en torno de aquello regional de manera inseparable de la identidad nacional. Es en este momento cuando la historiografía histórica española adquiere en "lo regional" un amplio campo de estudio. En este sentido, E. Storm señala que los regionalismos finiseculares no deben ser entendidos como una anomalía, fruto de debilidades estructurales de los procesos de construcciones de la nación, sino más bien como una parte integral del desarrollo cultural de Europa de fines del siglo XIX⁸⁴ y por lo tanto, el estudio del afianzamiento de dichos procesos de identidades regionales deben ser estudiados desde una perspectiva comparada, ya que al producirse en diversos países europeos al mismo tiempo no se puede aludir a explicaciones meramente locales. Para T. Cascudo⁸⁵, se puede considerar que región y nación comparten las mismas características definidoras, en el sentido en que, como construcciones, ambas reclaman determinadas características que se asocian con un territorio concreto.

El investigador F. Archilés, argumentándose especialmente en escritos de Ortega y Gasset⁸⁶, destaca que a lo largo del siglo XIX y parte del XX, el marco simbólico de las personas (entendido en un amplio sentido), se definió por su pertenencia al espacio local (tanto en España como en la mayor parte de la Europa Occidental), pero que ello no implica ninguna contradicción con la construcción de la nación, ya que era a partir del ámbito local como la mayoría de los ciudadanos percibían la realidad social, como construían su identidad individual y colectiva, y por lo tanto, la identidad nacional. Durante la Restauración española se produjo el

⁸³ Archilés Cardona, F.A., 2006, Hacer región es hacer patria. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración, *Ayer*, 64, pp. 121-47.

⁸⁴ Storm, E., 2003, Regionalism in History, 1890-1945: the cultural approach, *European History Quarterly*, 33(2), pp. 251-65.

⁸⁵ Cascudo García-Villaraco, T., 2012, ¿Un ejemplo de modernismo silenciado? María del Carmen (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña, *Acta musicologica*, 84, pp. 225-51.

⁸⁶ Véase: Ortega y Gasset, J., 1931, *La redención de las provincias y la decencia nacional: artículos de 1927 y 1930*, Revista de Occidente,.; Ortega y Gasset, G., Ideas y creencias, *Revista de Occidente*, 11, p. 240.

inicio de la consolidación de los regionalismos culturales y políticos que propiciaron amplios debates en los ámbitos intelectuales.

Centrándonos en la visión regionalista en Mallorca a finales del siglo XIX, destacamos la influencia de las publicaciones finiseculares del literato y periodista Miquel dels Sants Oliver. Sants Oliver afirmó en su artículo *El Regionalismo como alternativa*, publicado en *La Almudaina* en 1890, que el reconocimiento de la variedad regional frente a divisiones arbitrarias se debía «a los esfuerzos de la crítica inductiva que ha observado la entidad región como elemento *natural*, surgido espontáneamente en la historia, integrado por la concurrencia de distintas causas determinantes, y definido por límites geográficos y por caracteres peculiares de raza, idioma, costumbre o legislación». Para el autor, Mallorca permanecía aislada en mitad del movimiento hasta ese momento y citó el ámbito intelectual como el lugar donde se producía «el reconocimiento de las variedades y como consecuencia de ello, la consagración de la libertad... particularismo que se manifiesta en la vida política por medio de la tendencia regional»⁸⁷. En su conocida publicación *La Cuestión Regional* (1899), basada en los artículos publicados durante el año 1898 en las páginas de *La Almudaina*, Sants Oliver afirmó que eran tres las direcciones en las cuales se debía considerar la influencia del regionalismo: en primer lugar, la esfera intelectual, en segundo lugar, la esfera social y para terminar, la esfera política. Esta visión remarca que el regionalismo «tiende a dar al Estado, no aquella uniformidad abstracta y fúnebre que Menéndez Pelayo llama "verdadera uniformidad de la muerte" sino la unidad orgánica y viva de un cuerpo en el cual las regiones representan órganos activos con función propia», siendo por lo tanto "el espíritu de campanario o provincialismo", aún tomando aspectos del regionalismo, su negación y principal enemigo. El concepto de región es entendido, entonces, como un concepto vinculado a la modernidad y a la construcción de una nueva identidad nacional española.

⁸⁷ Sants Oliver, M., 1890, El regionalismo como alternativa, *La Almudaina*, 28 de diciembre de 1890,.

3. Metodología

Para llevar a cabo el objetivo de esta investigación, ha sido necesario ordenar sistemáticamente los principales hechos ocurridos mediante una secuencia cronológica que nos ayuda en el conocimiento y facilita la comprensión e interpretación de nuestro objeto de estudio. Por esta razón, esta investigación se ha iniciado con una primera reconstrucción de la vida musical en Mallorca durante la Restauración (principales instituciones culturales, sociedades musicales, conflictos musicales...) y muy especialmente de aquellos acontecimientos musicales entorno a la figura de Antonio Noguera, tanto en Mallorca como en Madrid y Barcelona, con el objetivo de tener un mayor conocimiento de sus obras, composiciones y de sus principales críticas musicales.

Este primer levantamiento, se ha realizado a partir de diccionarios especializados, catálogos, ficheros de archivos, museos y bibliotecas. Posteriormente, se ha verificado la existencia actual de esas fuentes en las instituciones consultadas.

En segundo lugar, se ha procedido al vaciado de fuentes literarias y hemerográficas en busca de textos o artículos periodísticos relativos a dicho tema así como a críticas musicales. También se han vaciado las fuentes musicales y partituras en busca de las obras interpretadas y nuevas composiciones musicales y archivos fotográficos de la época.

Añadiremos que el procedimiento ha llevado implícito la reconstrucción de la biografía de Antonio Noguera, así como la localización, inventario y catalogación de sus críticas en la prensa, composiciones musicales y repertorio de cantos populares recogidos.

Como hemos mencionado anteriormente, en lo que se refiere a la figura de Noguera, en la actualidad no está disponible ningún fondo específico donde se encuentre su documentación personal o fondo musical. Por tanto ha sido necesario agrupar aquellas fuentes primarias existentes que estaban dispersas en diversos centros de documentación y dentro de otros fondos musicales o archivos personales. Además, ha sido necesario revisar detenidamente numeroso contenido no inventariado en diversos centros de documentación.

Igualmente se ha realizado un análisis de la correspondencia privada mantenida, tanto con su maestro Pedrell como con otros literatos o músicos de la época, así como un mayor conocimiento y comprensión de sus publicaciones. Al no estar editada gran parte de la

correspondencia utilizada ha sido necesario desplazarse a varias comunidades para consultar los fondos privados de Pedrell, Albéniz, Granados, Estelrich y López-Chávarri.

Añadiremos que este trabajo ha sido complementado con el estudio de los archivos personales de los literatos, compositores y demás figuras relevantes en causa actualmente disponibles, con el objetivo de localizar escritos relevantes para el tema.

Para finalizar, destacaremos que esta investigación ha pretendido adoptar una complementariedad entre los dos paradigmas utilizados históricamente para la investigación en Ciencias sociales y Humanidades, los paradigmas cuantitativo y cualitativo. El estudio cuantitativo ha sido determinado por el vaciado de fuentes primarias y por el inventariado de los datos relevantes, destacando el vaciado de prensa histórica de actuaciones musicales o eventos musicales destacables, así como de críticas y obras compuestas por Noguera. El estudio cualitativo ha sido determinado por el análisis de la relación de dichas fuentes con el entorno cultural y social al que pertenecen así como con los discursos de los intelectuales del momento.

3.1. Fuentes

En cuanto a la búsqueda de información en torno a este periodo, es una cuestión difícil para los investigadores. Las razones vienen dadas por la dificultad de la consulta de las fuentes, por el mal estado de conservación de muchos archivos así como su dispersión en diversos fondos. Igualmente destacar el difícil acceso a fuentes originales así como la falta de actualización de numerosos catálogos. En lo que se refiere a la figura de Antonio Noguera, en la actualidad no está disponible ningún fondo específico donde se encuentre su documentación personal o fondo musical.

Las fuentes primarias existentes están repartidas y dispersas en diversos centros de documentación y dentro de otros fondos musicales o archivos personales. Entre otros, encontramos partituras, fotografías y publicaciones entorno a Antonio Noguera en el catálogo de la Biblioteca Bartomeu March, Arxiu de Documentalistes Musicals de Mallorca, Partituroteca de la UIB, Biblioteca pública J. Alemany, Biblioteca del Parlament de les Illes Balears, Arxiu per la Imatge i el So de Mallorca, Bibliotecas del Consell, Biblioteca de Catalunya y Biblioteca Nacional (Sala Barbieri), etc.

Parte de dicha dispersión y mala conservación de fuentes puede ser dada porque la música de este periodo, especialmente en Mallorca, no ha recibido un especial interés en el campo de la investigación, aunque en los últimos años la investigación musicológica ha avanzado considerablemente en su estudio.

En este punto, consideramos que con el estudio de las aportaciones de Antonio Noguera y profundizando en las relaciones de este con su entorno, podremos esclarecer los aspectos más significativos de la música en Mallorca durante la Restauración y ayudar a dar luz a la historia de la música en Mallorca de este periodo.

En síntesis, se ha revisado documentación en:

- Biblioteca Nacional (BN)
- Arxiu del Regne de Mallorca
- Archivo general de la Sgae (sede Madrid)
- Archivo del Orfeó Català
- Biblioteca de Cataluña (BC)

- Biblioteca de Valencia
- Archivo del Centro de Documentalistas de las Islas Baleares
- Museo de la Música de Barcelona
- Partituroteca de la Universidad de las Islas Baleares
- Hemeroteca Municipal de Madrid (HMM)
- Biblioteca Bartolomé March
- Biblioteca Juan Alemany
- Archivo Diocesano de Mallorca
- Archivo de la Catedral de Mallorca
- Biblioteca Lulliana de Mallorca
- Archivo general del Ayuntamiento de Palma
- Archivo del Ayuntamiento de Manacor
- Bibliotecas del Consell de Mallorca (Sedes de Inca y La misericordia)
- Bibliotecas del Ayuntamiento de Palma (Sedes Cort y Can Sales)
- Biblioteca del Parlament de les Illes Balears
- Biblioteca virtual de Prensa Histórica
- Hemeroteca digital. Biblioteca nacional de España
- Biblioteca digital de les Illes Balears
- Arxiu de Revistes Catalanes Antigues
- Archivo personal de Rafael Nadal
- Archivo personal de Pere Bujosa
- Archivo personal de Antoni Mir

Las principales fuentes hemerográficas donde se ha encontrado documentación, entre otras muchas consultadas, son:

Diarios y Periódicos

1. Diario *La Correspondencia de España*. 1880
2. Periódico *El Isleño*. 1881 - 1898
3. Periódico *Las noticias*. 1884
4. Periódico *La Opinión*. 1884

5. Periódico *Las noticias*. 1884 - 1887
6. Diario *El Áncora*. 1884 - 1900
7. Periódico *El Balear*. 1885 - 1886
8. Diario *La Almudaina*. 1888 - 1905
9. Periódico *El Magisterio Balear*. 1888
10. Periódico *Las Instituciones*. 1889
11. Diario *El noticiero Balear*. 1890 - 1894
12. Periódico *Las Islas*. 1891
13. Diario *Las Baleares*. 1892 - 1895
14. Diario *La Última Hora*. 1893 - 1915
15. Diario *Heraldo de Baleares*. 1894 - 1897
16. Periódico *La Unión Republicana*. 1896 - 1903
17. Periódico *La Realidad*. 1896
18. Diario *El bien público*. 1897
19. Diario *La Correspondencia*. 1898
20. Periódico *La Tradición*. 1899
21. Periódico *El Liberal*. 1903 - 1904
22. Periódico *La Tarde*. 1903 - 1905
23. Diario *El noticiero*. 1904 - 1905
24. *Diario de Mallorca*. 1978. 2005
25. *Diari de Balears*. 1997 - 1998
26. Periódico *La Justicia* . 1893
27. Periódico *La Dinastía*. 1893
28. *Lo Camp de Tarragona*. 1904
29. *Lo Somatent*. 1898.

Revistas, Semanarios y Boletines

1. Revista *Crónica de la Música*. 1880
2. Revista *Ecos y Brisas*. 1885
3. Revista *La Roqueta*. 1887 - 1902
4. Revista *Bemoles y sostenidos*. 1887

5. *Los libros*. Boletín de la Sociedad bibliográfica de las Baleares. 1888
6. Revista *Ilustración musical hispano-americana*. 1888 - 1893
7. Semanario festivo *Puntos y Comas*. 1889
8. Boletín de la *Sociedad Arqueológica Lul.liana*. 1889 - 1917
9. *Revista El Almanaque Balear*. 1891
10. Revista *L' Ignorancia*. 1892
11. Semanario satírico *El Solfeo*. 1895 - 1896
12. Revista decenal *Mallorca*. 1898 - 1900
13. Revista *Mallorca dominical*. 1897-1899
14. Setmanario *La Veu de Mallorca*. 1900
15. Revista *Gazeta de Mallorca*. 1903
16. *Bolletí del Diccionari de la llengua catalana*. 1904
17. Semanario *La ciudad*. 1905
18. Revista semanal *La Cataluña*. 1908
19. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. 1918
20. Revista *Perlas y Cuevas*. 1969
21. Revista *Contemporánea* de Madrid. 1900
22. *Revista Musical Catalana*. 1904
23. *La Ilustració Catalana*. 1904
24. *La Música ilustrada hispano-americana*. 1900
25. *Boletín de la Unión Musical de Barcelona*. 1904
26. *Catalunya*. 1903

Tras el vaciado de fuentes, se ha elaborado una base de datos general conteniendo principales acontecimientos culturales, las informaciones relativas a la descripción de acontecimientos musicales relevantes, todos los hechos musicales publicados en el periódico *La Almudaina* durante el año 1890, la descripción de obras musicales, así como un repertorio de descriptores relativos al modernismo musical en Mallorca. Igualmente se ha elaborado una base de datos con fotografías e ilustraciones representativas del momento.

En las siguientes fuentes hemerográficas se han encontrado críticas, artículos o documentos musicales firmados por Antonio Noguera por lo que se ha procedido a la catalogación, inventariado y análisis de dicho contenido:

- ***Ecós y Brisas*. 1885.** Revista semanal sin ilustrar
- **Diario *Las noticias*. 1887.** Diario liberal conservador publicado en Palma (1885-1887).
- **Diario *La Almudaina*. 1888 - 1904**

La Almudaina (1887-1953) periódico liberal, es uno de los principales periódicos mallorquines que en 1953 se fusionó con el Correo de Mallorca para dar lugar al actual Diario de Mallorca; durante la época que tratamos fue dirigido por Miquel dels Sants Oliver. En el periódico colaboraron figuras excepcionales como Gabriel Alomar, Mateo Obrador, Pedro de A. Peña.

- **Periódico *El Isleño*. 1891**

Diario industrial, comercial y literario publicado en Palma (1857 - 1898). Liberal. Se editaba en la imprenta de Pere Josep Gelabert. Fueron directores Pere Josep Gelabert Llabrés (1857 - 1866), Pere Josep Gelabert Pol (1866 - 84) y Joan Gelabert Crespí (1884 - 98). Colaboraron Enrique Alzamora, Bernat Calvet, Pere Ferrer Gibert, Lluís Martí y Benet Pons Fàbregues entre otros. Órgano de la Unión Liberal, salió en sustitución de *El Genio de la Libertad*. Se redactaba íntegramente en castellano.

- ***Almanaque Balear*. 1891**

Revista quincenal aparecida en Palma en enero de 1875 como continuación de la *Revista Balear de Literatura, Ciencias y Artes*. En mayo de 1884 se volvió a publicar hasta diciembre de 1888, cuando desapareció definitivamente. Dirigida por Josep Lluís Pons i Gallarza. Un aspecto remarcable fue su aportación a los estudios históricos y literarios referidos a Mallorca. También se interesó por la poesía popular y el folklore. Se insertaron, además, en sus páginas, traducciones catalanas y castellanas de figuras de renombre de la literatura universal. Fue bilingüe, los textos en prosa se escribieron generalmente en castellano, y, en cambio, la poesía y la prosa literaria estaban escritas, por regla general, en catalán.

- **Periódico *Las Islas*. 1891**

Periódico de noticias y de intereses generales. Diario publicado en Palma (marzo - julio de 1891). Salió como resultado de la fusión entre *Las Instituciones* y *La Mañana*. De tendencia

conservadora, polemizó con *El Liberal Palmesano*. Fue el director Álvaro Campaner Fuertes. Se publicaba en castellano.

- Diario *La Última Hora*. 1893 - 1903

La Última Hora, periódico liberal, fundado por José Tous Ferrer en el que colaboraron, con mayor amplitud ideológica, los principales escritores del momento: Joan Alcover, Llorenç Riber, Miquel Costa i Llobera, Miguel Sarmiento, Gabriel Alomar, etc.

- Revista *Ilustración musical hispano-americana*. 1888 - 1893

La *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896) era una revista musical especializada fundada y dirigida por Felipe Pedrell y editada en Barcelona. A cada número le acompañaba partituras musicales y a partir de 1892, un fascículo del *Diccionario técnico de la música*.

- Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul·liana. 1893: Publicación de *Memorias de Danzas y Bailes* de Noguera

El *Boletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* publica trabajos científicos relacionados con la Historia de las Islas Baleares. Se edita por vez primera en el año 1885, y va dirigido tanto a especialistas como a aquellas personas que tengan interés en las ciencias sociales, arte y humanidades. El Consejo superior de Investigaciones Científicas le otorga en el año 2012 la máxima calificación en criterios LATINDEX (33 puntos). La revista se ha clasificado con categoría B de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica y ha ingresado en la base de datos ISOC.

- Diario *Las Baleares*. 1895

Diario republicano que sustituyó al semanario de igual nombre dirigido por Benet Pons Fàbregues. Se editó desde el 1 de mayo de 1891 al 31 de julio de 1896. Fueron redactores entre otros, Lluís Martí y Joan Tugores.

- *Mallorca Dominical*. 1899

Semanario editado en Palma entre febrero de 1897 y diciembre de 1901. Fue fundado por Bartomeu Ferrà Perelló. Se publicaba en catalán dialectal y algunos artículos en castellano. De carácter católico y regionalista conservador, ofrecía noticias locales, comentarios de textos evangélicos y colaboraciones literarias. Tenía una tirada de unos 1500 ejemplares. Fueron directores Bartomeu Ferrà y Miquel Torres. Colaboraron Joan Alcover, Antoni Maria Alcover, Miquel Costa i Llobera, Miquel Duran Saurina, Miquel Ferrà, Josep Miralles Asbert, Miquel dels Sants Oliver, entre otros.

- *La Roqueta*. 1899

Semanario. Apareció en 1887 en Palma por iniciativa de Pere d'Alcàntara Peña con la intención de llenar el hueco que había dejado *L'Ignorancia*. Se publicó en diferentes etapas. Durante la primera (enero - diciembre de 1887) salieron 53 números y se tituló *Periodich independent*. Su director fue Mateo Obrador Bennàsser y contó con la colaboración de casi todos los literatos mallorquines del último tercio del s. XIX, la mayoría de los cuales usaba seudónimo. Durante la tercera época (octubre de 1898 - marzo de 1901) cambió de formato y empezó a incluir ilustraciones. Impulsada por Gabriel Alomar, y con dirección de Joan Muntaner. Bajo la inspiración de Miquel dels Sants Oliver, el semanario abandonó su carácter básicamente populista, adoptó un tono más literario y se interesó más por la realidad cultural del momento. Desde el punto de vista ideológico optó por una política regionalista.

- *La Veu de Mallorca*. 1900

La Veu de Mallorca fue el nombre de varios semanarios editados en Palma. La última versión papel desapareció el 1931. El primer número se editó entre el 3 de febrero y el 28 de abril de 1900 dirigida por Joan Torrandell Escaleras, a imitación del modelo de *La Veu de Catalunya*. Apoyaba a la izquierda republicana federal y tenía como objetivo defender la oficialidad del catalán, criticar el centralismo y el caciquismo y hacer propuestas políticas y económicas. Colaboraban Joan Alcover, Gabriel Alomar, Bartomeu Amengual, Rafael Ballester, Pere Càffaro, Miquel Costa y Llobera, Fèlix Escalas y Chamení, Joan Gay y Antoni Noguera, entre otros. Tenía 4 páginas y la tirada era de unos 300 ejemplares

- *Revista La música ilustrada hispano-americana*. 1900

Se publicó en Barcelona a partir del 25 de diciembre de 1898, con el subtítulo "revista quincenal de música, literatura y teatros", siendo su fundador, director y gerente el pianista y compositor Agustín Luis Salvans. Publica biografías y semblanzas de cantantes, compositores y directores (ilustradas con retratos fotográficos) y reseñas, crónicas y críticas musicales y teatrales, a través de correspondencias o correspondencias en Madrid y otras ciudades europeas, como París, y americanas, incluida Nueva York, así como otras de provincias españolas y la correspondiente Revista local barcelonesa. Su música grabada formará un Álbum musical, con composiciones originales de zarzuelas, óperas, música para piano, piano y canto, guitarra, violín, música religiosa, partituras de autores tanto españoles como extranjeros, conocidos o noveles maestros.

Archivos personales

Los tres principales archivos personales consultados son los pertenecientes a Pere Bujosa, donde se ha consultado bibliografía histórica, el perteneciente a Antonio Mir donde principalmente se han consultado partituras y el archivo personal del recientemente fallecido Rafel Nadal, fondo aún por inventariar, donde se encuentra parte del archivo originario de la primera Capella de Manacor.

Correspondencia entre intelectuales

Referente a la correspondencia entre literatos y artistas de finales del siglo XIX⁸⁸ cabe destacar, de entre los fondos revisados, la importancia del análisis del corpus de correspondencia entre Pedrell y los literatos y artistas mallorquines (o con breve residencia en Mallorca como es el caso del padre Eustaquio Uriarte) consultable en el fondo Felipe Pedrell de la Biblioteca de Cataluña. En segundo lugar, mencionaremos el análisis de la correspondencia privada entre Antonio Noguera y el crítico y músico Eduardo López-Chávarri, correspondencia editada de manera muy parcial (ya que se transcriben diez de las 26 cartas enviadas por el crítico mallorquín) y consultable al completo en la Biblioteca de Valencia. En tercer lugar, la correspondencia entre Isaac Albéniz y Antonio Noguera consultable en el fondo Albéniz de la Biblioteca de Catalunya así como el resto de corpus del fondo Albéniz consultable en el Museo de la Música de Barcelona, archivo en el cual también se ha revisado el fondo Granados. En cuarto lugar y último lugar, mencionaremos la correspondencia entre el director del Orfeó Català Luis Millet y Antonio Noguera, consultable en el fondo histórico del Orfeó Català.

Referente a literatos mallorquines, destacaremos la correspondencia de Juan Luis Estelrich, correspondencia no editada (ni catalogada en el caso de la parte disponible en la Biblioteca Juan Alemany) ya que el fondo se encuentra dividido entre la Biblioteca nacional de España, donde si está catalogado como fondo Juan Luis Estelrich y la Biblioteca Juan Alemany, donde no está incluida en ningún fondo específico.

⁸⁸ Véase Anexo I. Relación de correspondencia analizada.

4. Estructura del trabajo

Con el fin de contextualizar este trabajo, en el primer capítulo se ha realizado una descripción cronológica de los primeros años de Antonio Noguera. Se ha dividido el capítulo en dos partes, estando la primera dedicada a la primera etapa de la vida de Noguera en Mallorca donde se ha realizado una presentación del entorno familiar donde nació, así como una descripción de la situación cultural, socioeconómica, política y musical de Mallorca entre 1858 y 1878. La segunda parte del capítulo se centra en la estancia de Antonio Noguera en Madrid (hasta 1883). En este apartado explicamos los motivos por los que Antonio Noguera decidió instalarse en Madrid para estudiar su carrera superior, realizamos un análisis de la importancia de la capital para la intelectualidad de la época y enunciamos los principales conciertos, sociedades culturales y de recreo a los que pudo acceder el crítico mallorquín, profundizando en las posibles influencias musicales que pudo adquirir durante su estancia en la capital. Además, dedicamos un apartado a la primera crítica musical realizada por Noguera. Al final del capítulo, hemos insertado una tabla con los principales acontecimientos biográficos de la vida de Noguera.

El segundo capítulo de este trabajo está dedicado al periodo comprendido entre 1884 y 1893, iniciado con el retorno de Noguera a Mallorca. En el primer punto del capítulo, realizamos una descripción de la situación biográfica y personal de Noguera durante esta etapa y analizamos los principales acontecimientos políticos, socioeconómicos y culturales de Mallorca sobre 1890. Además, realizamos una descripción de las principales sociedades de recreo relacionándolas con los acontecimientos musicales producidos en las mismas. El segundo punto del capítulo está dedicado a describir los elementos que fundamentaron los grupos de intelectuales denominados los *Insensatos* y de *La Almudaina*, y la relación y participación de Antonio Noguera en ellos. En el tercer punto del capítulo, se analizan las principales críticas musicales escritas por Noguera. Para finalizar el capítulo, encontraremos una tabla con los acontecimientos musicales aparecidos en el periódico *La Almudaina* durante el año 1890.

Dedicamos el tercer capítulo a la relación del Antonio Noguera y su maestro Felipe Pedrell, relación iniciada en 1888. En primer lugar, encontraremos una tabla donde aparecen las personas con las que contactó Noguera gracias a Pedrell y realizamos una descripción de las obras y tratados recomendados por el maestro. En segundo lugar, analizamos el papel de Felipe

Pedrell como promotor de relaciones entre intelectuales con ideas afines, así como enunciamos las publicaciones utilizadas para promocionar los trabajos realizados por éstos. En tercer lugar, explicamos las primeras polémicas surgidas, especialmente la surgida tras la publicación de la primera *Mazurca* de Noguera. Seguidamente, profundizamos en las aportaciones de Noguera a Felipe Pedrell y finalizamos el capítulo con el catálogo y análisis de las composiciones musicales escritas por Noguera.

El cuarto capítulo se centra en los cantos populares recogidos por Noguera, así como en la recuperación de la música sacra renacentista en Mallorca (1893). En el primer punto, realizamos una descripción de las particularidades del folclorismo de Noguera. El segundo punto del capítulo se centra en la explicación y análisis de la colección de cantos populares recogidos y en la publicación *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, obra surgida tras ganar el concurso propuesto por *La Ilustración musical*, revista catalana dirigida por Felipe Pedrell. En el tercer punto realizamos un análisis de la obra recogida por Noguera que aparece en el *Cancionero musical español* de Pedrell. El quinto punto se centra en la obra de Noguera, recogida y transcrita por Baltasar Samper, para *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Seguidamente explicamos el envío de instrumentos populares que realizó Noguera al Museo de Bruselas. El sexto punto del capítulo se centra en los hechos que propiciaron la recuperación de la música sacra renacentista en Mallorca (1893) y en la conferencia dada por Noguera, titulada *La música popular y nuevas nacionalidades musicales*, en los salones del Círculo Mallorquín. Seguidamente nos centramos en la fundación de la Capella de Manacor, la formación coral más importante de entre siglos en Mallorca, así como en la tercera polémica surgida entre Antonio Noguera y Bartomeu Torres. Para finalizar el capítulo realizamos una descripción de las principales críticas musicales escritas por Noguera entre 1894 y 1897.

El quinto capítulo versa sobre los principales acontecimientos musicales sucedidos entre 1898 y 1904, año de la muerte de Noguera. Centramos este punto en la fundación del Salón Beethoven, en las fiestas modernistas de la Capella de Manacor, en la polémica sobre música religiosa, en la visita del Orfeó Català a Mallorca y en la fundación del Teatre Líric. Además, realizamos una exposición de las principales críticas musicales realizadas por Noguera entre 1898 y 1904.

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

El sexto capítulo está dedicado a la imagen póstuma de Noguera centrándonos especialmente en las publicaciones de literatos tras su fallecimiento, la edición del libro *Ensayos de crítica musical* y en los conciertos homenaje realizados bajo la dirección de Enrique Granados.

En el último punto de este trabajo, realizamos una descripción de las principales conclusiones

1. Primera etapa de la vida de Antonio Noguera (1858-1883)

Como ya hemos indicado en la introducción, la organización de esta tesis responde a una estructura de carácter biográfico, en la que hemos distinguido cuatro etapas principales: una etapa inicial (1858-1883) que cubre sus años formativos y su estancia en Madrid como estudiante en la Escuela de Ingeniería; una segunda etapa (1884-1888), que se corresponde con sus primeras actividades públicas, una vez que regresó a su isla natal; una tercera etapa (1888-1896), particularmente determinada por su relación con Felipe Pedrell; y, finalmente, una cuarta etapa (1897-1904), durante la cual, a pesar de seguir muy vinculado al magisterio pedrelliano, animó importantes iniciativas, tales como la Capella de Manacor, que reflejan bien la determinación con la que intervino para transformar, musicalmente hablando, su entorno. Seguidamente, en la Tabla 1, se puede consultar un resumen cronológico que contiene los principales acontecimientos de su actividad intelectual. En este primer capítulo, nos centraremos, como acabamos de anunciar, en sus años formativos. También prestaremos alguna atención a las circunstancias socio-culturales, y, en especial, a las circunstancias musicales en las que se desarrolló su personalidad. Ese contexto es necesario para entender el alcance y las motivaciones de sus intervenciones públicas en Mallorca a partir de mediados de la década de los 80.

Tabla 1. Cronología de los principales acontecimientos de la biografía personal e intelectual de Antonio Noguera

1858	Nacimiento de Antonio Noguera
1878	Estancia formativa en Madrid
1880	Primera crítica musical en Madrid gracias a Juan Luis Estelrich
1884	Primeros conciertos en Mallorca tras su retorno
1885	Matrimonio con Trinidad Reus
1886	Interpretación de una obra de Wagner por primera vez en Mallorca
1887	Imparte clases de música en el Colegio San Agustín
1888	Empieza a colaborar en el periódico <i>La Almudaina</i>
1888	Inicio de su relación epistolar con Felipe Pedrell

1889	Primera polémica con Bartolomé Torres por la Primera Mazurka
1890	Realiza críticas sobre Albéniz y la deficiente situación musical de Palma
1891	Publica la crítica sobre <i>Lohengrin</i> de Wagner
1892	Entrega <i>Memorias de los cantos y bailes de Palma</i> al concurso de la <i>Ilustración musical</i>
1893	Asiste a las conferencias de Pedrell en el Ateneo Barcelonés. Se publican las <i>Memorias</i> en <i>La Ilustración Musical</i> y en el <i>Bolletí de la Sociedad Lul.liana</i> . Empieza a colaborar con el periódico <i>La Última Hora</i> .
1894	Críticas de los conciertos del quinteto Albéniz
1895	Realiza la conferencia <i>Nuevas nacionalidades musicales</i>
1896	Se edita <i>Melodías populares españolas</i> por la editorial Schott Frères Críticas de los conciertos Crickboom
1897	Funda la Capella de Manacor
1898	Crea el Salón Beethoven. Primera fiesta de Santa Cecilia de la Capella de Manacor
1899	Realiza la conferencia <i>Música Religiosa</i>
1900	Se publica la partitura <i>La Sesta</i> en la revista <i>La música ilustrada</i> .
1901	Publica <i>Trois danses sur des air populaires de l'ille de Majorque</i> . Pedrell asiste a la fiesta anual de la Capella de Manacor invitado por Noguera
1903	El Salón Beethoven se convierte en una sociedad de conciertos
1904	Antonio Noguera muere
1905	Concierto homenaje dirigido por Enrique Granados
1908	Se edita <i>Ensayos de Crítica musical</i> de Antonio Noguera

1.1 Entorno familiar y primer periodo formativo

El año de nacimiento de Antonio Noguera y Balaguer ha sido un elemento controvertido hasta la fecha, ya que las descripciones biográficas disponibles divergían entre sí⁸⁹. Gracias al registro de bautismo de la Catedral de Palma, podemos afirmar que nació el 3 de enero de 1858⁹⁰. Sus padres fueron Honorato Noguera⁹¹, maestro de piano, compositor y natural de Felanitx, y Maria Concepción Balaguer, natural de Palma⁹². Cabe mencionar que su tío paterno en segundo grado fue el sacerdote Juan Aulí⁹³, notable compositor y organista mallorquín, figura que influyó de manera profunda en Noguera, ya que tras su muerte en 1869, éste inició la tarea de recopilar su obra musical. Redactó además su biografía, escribió acompañamientos para sus piezas vocales e incluso impulsó la edición de aquellas composiciones que consideró como las más representativas⁹⁴.

Al nacer en una familia muy vinculada con la música, Noguera inició sus estudios musicales en su propia casa bajo la supervisión de su padre quien le enseñó piano. Aunque la

⁸⁹ Estos errores pudieron motivarse porque el registro de bautismo de Noguera no se encontraba vinculado a la parroquia a la cual fue asiduo, la parroquia de Santa Eulàlia (actualmente consultable en el Arxiu Diocesà de Palma), sino en el Arxiu de la Catedral de Palma.

Podemos observar distintas fechas de nacimiento publicadas por distintos autores o instituciones: Catálogo bibliográfico de las I. Baleares - 1860. Catálogo de Bibliotecas del Consell de Mallorca - 1860. Partituroteca. Universitat de les I. Balears - 1856. Pons, D.- 1858. Sureda, J. - 1858. Company J. - 1858. Diversos portales Online (Alta mar, enciclopedias digitales) - 1860.

⁹⁰ Su nombre completo fue Antonio, José, Juan y Buenaventura Noguera y Balaguer. Fue bautizado el 4 de enero de 1858 por el sacerdote Jaime Company.

⁹¹ Honorato Noguera nació en Felanitx en 1822 y murió en Palma de Mallorca en 1890. Se dedicó a la enseñanza de música, siendo su alumno más conocido el compositor Miquel Marqués. Recogió cantos populares de Mallorca, consultables dentro del archivo de la Obra del Cançoner de Catalunya, armonizándolos posteriormente. Su única conocida es *Vou Veri Vou*, para piano y voz, con letra de Mateu Obrador i Bennàssar. Actualmente queda pendiente una revisión historiográfica sobre su figura ya que no hay ninguna publicación entorno a vida y obra. Encontramos una breve referencia como compositor en: Serra, J.P., i Massutí, P.E., i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort.

⁹² Véase Anexo I. Principales acontecimientos socio-culturales ocurridos en Mallorca entre dos siglos (1874-1914).

⁹³ Según la biografía realizada por el propio Noguera, Juan Aulí nació en Felanitx (Mallorca) en el año 1797. Inició su carrera eclesiástica en Palma profesando en Santo Domingo y posteriormente viajó a Madrid. Se desconocen sus primeros maestros de música. Desempeñó la plaza de organista de la parroquia de San Miguel y Santo Domingo. Viajó de nuevo a Madrid para instalarse en la Comunidad de Nuestra Señora de Atocha de la que fue designado organista. Tras repetidos ataques de hemoptisis, y bajo prescripción médica, regresó a Mallorca en 1828. A partir de 1835 ocupó una plaza de organista en Gibraltar, plaza que tuvo que abandonar por sus problemas de salud. Tras retirarse por problemas de salud, se trasladó a Felanitx, su pueblo, tomando a su cargo el órgano de la Parroquia. Murió el 10 de enero de 1869.

Para mayor información: Pizà, A., 1996, *El músic Joan Aulí*, Centre Cultural Ajuntament de Felanitx, Felanitx.

⁹⁴ Noguera, A., 1887, *Juan Aulí. Misa de coro con acompañamiento*, Imprenta Gelabert, Palma de Mallorca.

profesión principal de Honorato Noguera fue la de profesor, conocemos que recopiló letras de canciones populares mallorquinas y fue conocido como compositor de la canción *Vou-veri-vou*, pieza original para voz y piano con letra de Antonio Obrador compuesta en 1886⁹⁵ y que, tras su éxito inicial, se reeditó en 1887. Se afirmó erróneamente que el autor había sido Antonio Noguera y no su padre, por lo que fue necesario enviar una corrección a la prensa⁹⁶. Joan Lluís Estelrich, quien conoció a Noguera en su etapa de enseñanza media en el Instituto Balear, destacó en *Páginas mallorquinas*, publicadas después del fallecimiento de su amigo, que Honorato había prestado poca atención a su hijo, quien poseía cualidades musicales destacables desde edad temprana:

Don Honorato Noguera, educador musical de una generación mallorquina, á penas cuidó musicalmente de la educación de su hijo, que le nació con los dientes echados. Niño, muy niño aún, mostró con evidencia sus aptitudes acudiendo al piano para remedar y hasta caricaturar todo sonido y hacer con las teclas mil suertes de juegos malabares. La ironía por lo grotesco ó chabacano, que le acompañó hasta la muerte, constituía parte integrante de su naturaleza. En los días de la Revolución armonizó la *Marcha real* (mano izquierda) con el *Himno de Riego* (mano derecha) para dar gusto á todos... ó á ninguno⁹⁷.

Obviamente, Estelrich tenía la intención de destacar el talento innato de Antonio, pero es posible que su afirmación tuviera alguna base real. Pese a estas aptitudes para la música y su gran talento como improvisador, en opinión de Miquel del Sants Oliver, Noguera no tuvo suficiente base técnica, método de estudio y rigurosidad en cuestión de disciplina⁹⁸. No deja de ser sorprendente, puesto que Honorato tuvo entre sus alumnos a músicos de la talla del violinista y compositor Pedro Miquel Marqués⁹⁹, quien estudió con él durante su primera etapa formativa¹⁰⁰. Según el crítico Eduardo López-Chavarri, Antonio Noguera tuvo una excelente lectura a vista:

⁹⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1889.

⁹⁶ Anon., 1887, *El Áncora*, 12 de marzo de 1887,.

⁹⁷ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 390.

⁹⁸ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed., Barcelona, pág. 138.

⁹⁹ Nacido en Palma de Mallorca en 1843, se formó primero en su ciudad natal y posteriormente en Madrid y París (1859). Es uno de los iniciadores del sinfonismo español, con su *Sinfonía en sí bemol* (1867). También es autor de diversas piezas de música de cámara y varias zarzuelas, entre las que destaca *El anillo de hierro* (1878).

¹⁰⁰ Estelrich, J.L., 1912, *El maestro Marqués*, Imprenta de J. Tous, Palma.

Su ejecución a primera vista, de cualquiera que sea la obra, es asombrosa, y yo mismo lo he podido comprobar, considerándolo él como cosa muy elemental, y siendo «primer deber de todo fiel cristiano», como él mismo decía¹⁰¹.

Como el mismo Noguera explicó, recibió posteriormente clases de armonía con el profesor Guillem Massot¹⁰², otro conocido maestro y compositor local¹⁰³. Añadiremos que nunca cursó estudios reglados en ningún conservatorio o institución, marcándole este hecho durante toda su vida, ya que se consideró falto de preparación musical¹⁰⁴. De hecho, en la Mallorca de principios de siglo XIX, las únicas instituciones estables que ofrecían enseñanza musical eran la Capilla de la Catedral y la Colegiata de Lluch, complementadas por una escasa actividad privada¹⁰⁵. No fue hasta mediados del siglo cuando cobraron importancia las academias musicales gracias al movimiento asociativo y a la aparición de sociedades como el Casino Palmesano (de origen aristocrático) o el Liceo Mallorquín (de origen burgués), organizaciones que impulsaron el aprendizaje de música entre sus asociados. La enseñanza musical en uno de los centros más importantes, la Sociedad Filarmónica, no fue creada hasta 1866 para ayudar a los niños huérfanos y la Sociedad Musical, entidad que se convirtió en poco tiempo en el Conservatorio Balear y subvencionada por la Diputación, hasta 1879.

Además de las dificultades de la época para obtener una correcta formación musical, podemos añadir la dificultad para adquirir instrumentos musicales con variedad y calidad, así como nuevos tratados musicales o partituras. En 1860, y a pesar que en Palma existían dos constructores y reparadores de pianos (Palma Nadal Cirer y Onofre Lladó) y una importante escuela de constructores de guitarra¹⁰⁶, la posibilidad de adquisición y elección de modelos

¹⁰¹ López-Chavarrí, E., 1898, Un artista mallorquín: Antonio Noguera, *Las provincias de Valencia*, 13 de junio de 1898,.

¹⁰² Guillem Massot nació en Palma en 1842 y murió en 1900. Inició sus estudios musicales en la ciudad de Inca como cantor de la iglesia Santa María la mayor siendo posteriormente su organista. Su formación se completó con los profesores Vanrell y Tortell y se trasladó a Murcia para estudiar magisterio. Entre sus alumnos podemos destacar a Miquel Capllonch y Josep Balaguer. Para más información véase: Serra, J.P., i Massutí, P.E., Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort,.

¹⁰³ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 10 de abril de 1889.

¹⁰⁴ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed., Barcelona, pág. 138.

¹⁰⁵ La publicación: Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004, *Notes per a la història de la música a Mallorca I-IV*, Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca., está formada por una selección de noticias musicales aparecidas en prensa durante el siglo XIX y siglo XX. La usamos como fuente principal en este capítulo.

¹⁰⁶ Actualmente enmarcada dentro de la escuela catalana de guitarrería, encabezada por la familia Llinás y la familia Casanovas. Mir i Marqués, A. & Parets, J., 2001, *La guitarra a Mallorca y els seus constructors*, So de Guitarra ed..

instrumentales era complicada, ya que los viajes de constructores de la península a la isla eran escasos. Por esta razón, las formaciones musicales de mediados de siglo encargaban sus instrumentos a tiendas del resto de España, destacando Barcelona y Madrid, y sin tener opción a prueba previa¹⁰⁷. No fue hasta 1870 cuando se abrió en Palma la primera tienda propiamente musical: el almacén de música de Bartomeu C. Perelló (en la calle Unió), donde por fin se podían adquirir, además, tratados y partituras.

En referencia a la postura de Noguera de no dedicarse profesionalmente a la interpretación musical, mencionaremos que en opinión del literato Juan Alcover¹⁰⁸, incidieron en él las dificultades sociales además de su fuerte orgullo personal:

De todas suertes, su vocación fue indiscutible y nadie sino él mismo la contrarió. Pasaba por orgulloso, serlo algo más y a tiempo, le hubiera convenido, a decir, confiar en su fuerza y abrirle cauce... Ser músico de oficio vestía poco, según el concepto provinciano¹⁰⁹.

Para entender mejor esta frase, subrayaremos que la referencia a "provinciano" está marcada con connotaciones críticas negativas hacia la predilección de usos, costumbres e intereses de la provincia de cada uno en detrimento del interés general (también denominado «espíritu de campanario») y que es conceptualmente entendido como antítesis a «moderno» según la visión del regionalismo¹¹⁰ definida por el mallorquín Miquel del Sants Oliver en *La Cuestión Regional* (1899)¹¹¹, siendo entendido el concepto de región como un concepto vinculado a la modernidad. Para Sants Oliver, que formó parte del mismo grupo de intelectuales que Noguera, el provincialismo es la negación y el principal enemigo del regionalismo¹¹².

Volviendo a las afirmaciones de Alcover sobre por qué Noguera no fue intérprete o concertista profesional, enunciaremos, en primer lugar, que su entorno social y familiar creyó que una vida dedicada al piano en Mallorca no le proporcionaría garantías económicas pese a

¹⁰⁷ Véase extractos de prensa en: Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004, *Notes per a la història de la música a Mallorca I-IV*, Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca.

¹⁰⁸ Biografía disponible en el apartado de introducción de este trabajo.

¹⁰⁹ Alcover, J. Prólogo: Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma, pág 12.

¹¹⁰ Archilés Cardona, F.A., 2006, Hacer región es hacer patria. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración, *Ayer*, 64, pp. 121-47.

¹¹¹ Sants Oliver, M.d., 1899, *La cuestión regional*, Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

¹¹² idem. pág 34.

poseer cualidades innatas¹¹³. Cabe mencionar que, en 1868, su tío paterno, Antonio Noguera y Aulí, fue el primer mallorquín en conseguir ingresar en el cuerpo de sobrestantes de obras públicas, hecho que apareció en la prensa de la época como una noticia social relevante¹¹⁴. En segundo lugar, y en opinión compartida con Miquel del Sants Oliver¹¹⁵, Alcover describió que Noguera no combatió contra estos ideales sociales porque tuvo fuertes creencias personales según las cuales ser músico exigía, «en el sentido altísimo y sagrado»¹¹⁶ profesionalidad y una conciencia exigente, capacidades que Noguera decía no poseer, incluyéndose a si mismo en el rango del dilettante y argumentando una formación insuficientemente sólida en la infancia¹¹⁷. Fueran las que fueran las razones, en el momento final de la elección de carrera, Noguera decidió no dedicarse profesionalmente a la interpretación musical.

Antonio Noguera acabó sus estudios de enseñanza media en el Instituto Balear de Palma¹¹⁸. Otros alumnos destacados del Instituto Balear fueron el escritor Marià Aguiló, el poeta Jerónimo Roselló, el escritor Pedro de Alcántara, el dramaturgo Palou y Coll, el crítico Guillermo Forteza, el catedrático Gelabert, los ingenieros Estada y Fuster, el filósofo Tomás Forteza o el político Antonio Maura entre otros¹¹⁹. Es muy probable que, en esta etapa, además de Juan Luis Estelrich, con el que mantuvo amistad durante toda su vida, Noguera estableciera sus primeras relaciones con los también alumnos del Instituto Balear, el escritor Miquel del Sants Oliver, el poeta Juan Alcover, el escritor y comerciante Enrique Alzamora o el escritor Gabriel Alomar, entre otros, todos miembros del grupo de intelectuales del cual formará parte Noguera al volver de su etapa universitaria en la capital. Tras finalizar pues sus estudios en dicho centro,

¹¹³ Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma.

¹¹⁴ Llabrés Bernal, J., 1966, Noticias y relaciones históricas de Mallorca IV (1861-1870), *Societat Arqueològica Lul·liana*. Escuela Tipográfica Provincial. Palma, pág. 602.

¹¹⁵ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed. Barcelona. pp 220 – 228.

¹¹⁶ Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma, pág. 13.

¹¹⁷ Correspondencia Pedrell-Noguera disponible en el fondo Pedrell. Biblioteca de Catalunya.

¹¹⁸ Centro de enseñanza media fundado por Real orden del Ministerio del Interior el 25 de agosto de 1835. En 1840 interrumpe su actividad para la creación de una Universidad provisional pero en 1842 se reestablece como centro de enseñanza media, siendo su director Bartolomé Mestre, rector de la suprimida Universidad.; Vives, A., 2007, La enseñanza en Mallorca, *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 55, Año 1909, Biblioteca Virtual Cervantes.

¹¹⁹ Pomar, J., 1904, *Ensayo histórico sobre el desarrollo de la Instrucción pública en Mallorca*, Francisco Soler Prats ed. .

Noguera se marchó a Madrid para cursar Ingeniería de Caminos, y, según las ya citadas publicaciones de Juan Luis Estelrich, se instaló en la capital del reino sin vocación alguna¹²⁰.

1.2 Entorno socio-cultural

La Mallorca de mediados del siglo XIX estaba constituida por un mundo principalmente agrario dirigido por la hegemonía de unos pocos¹²¹. La agricultura generaba la principal renta económica de la isla y fue donde mayoritariamente trabajó la población insular. Las relaciones de dependencia eran «de clientelismo». Entendemos el «clientelismo» como aquella relación prepolítica y desigual entre un patrón y un cliente, que implicaba unas obligaciones por parte del cliente, así como una protección por parte del patrón. Esta relación "de clientela" no tenía por qué suponer una obligación de voto y se prolongaba durante largos periodos dentro de las sociedades agrarias. Con la llegada del liberalismo y la implantación del estado liberal tras la promulgación de la Constitución de 1876, dichas relaciones se intensificaron, hecho que legitimó la restauración de la monarquía con Alfonso XII. Se reguló la realización de las elecciones por sufragio censal restringido hasta 1891 que se constituyó el sufragio universal masculino. Además, las relaciones de dependencia evolucionaron hacia el caciquismo, de cuya influencia en la cultura hablaremos más adelante. A diferencia de otras regiones, en Mallorca predominó el consenso a la coacción, ya que los propietarios rurales pasaban la mayoría de su tiempo en las tierras de su propiedad junto a los *amos* (arrendatarios que dirigían las *posesiones* o casas rurales abastadas), hecho que no sucedía en otros lugares, de donde los propietarios estaban prácticamente ausentes (aunque dicho consenso no quiera decir que con los caciques no usaran la fuerza). Por esta razón, los «payeses» aceptaban los diversos niveles de patronaje que consistían en «senyor» (propietario noble), «amo» (arrendatario), «missatges» (jornaleros fijos) y «jornalers» (jornaleros), y dicha hegemonía estaba legitimada por la Iglesia¹²².

¹²⁰ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca.

¹²¹ Para mayor información véase: Peñarrubia, I., 1997, *La restauració a Mallorca (1874-1923)*, Edicions Documenta Balear ed., Palma de Mallorca.

¹²² Peñarrubia, I., 1998, La expresión de la disidencia en una sociedad caciquil: Mallorca 1875-1923, *Historia Social*, pp. 23-35.

En el ámbito de la música religiosa, destacaremos que a mediados de los años sesenta, y a causa de la crisis económica que azotó a la Catedral de Palma, la partida presupuestaria dedicada a la música en dicha institución se redujo casi por completo, desapareciendo en 1869 las dos últimas plazas de Ministriles que quedaban (cuando justo unos años antes ya se había eliminado la pequeña orquesta por el acompañamiento de órgano) y seguidamente, en 1870, desaparecieron las últimas plazas de niños cantores del coro y el maestro de capilla¹²³. La Catedral, pese al Concordato de 1851, que significó un punto de inflexión para su recuperación, se debatía en medio de graves problemas económicos tras las desamortizaciones, una situación agravada por el estado anticlerical proveniente del liberalismo.

También en el ámbito de la música religiosa, podemos citar a otra importante institución musical que sufrió dicha crisis económica: la Escolanía de Lluc¹²⁴. A mediados del siglo XIX, la Escolanía sobrevivió gracias a sacerdotes y maestros ajenos a la institución, quienes colaboraban con la misma realizando enseñanza musical además de pastoral. A pesar de esta situación, la Escolanía de Lluc siguió siendo un referente musical en la isla ya que de sus muros surgieron importantes organistas, cantores y músicos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

En segundo lugar, y en el ámbito de la lírica, destacaremos que pese al auge del interés por la música escénica, en 1853, por orden de la Junta Provincial, se cerró la antigua Casa de las Comedias¹²⁵ (ya que el edificio no albergaba la seguridad suficiente por su naturaleza de antiguo hospital), lugar donde se realizaron, en la anterior mitad del siglo, numerosos recitales y representaciones líricas, ya que dicha institución contó con una orquesta formada por unos veinte músicos, la mayoría de los cuales provenía de la capilla de músicos de la Catedral. Con el cierre y posterior demolición del edificio, Mallorca se quedó sin el único lugar adecuado donde se podían representar las nuevas óperas provenientes de Europa.

¹²³ Julià, B., 2003, Maestros y músicos de la Catedral de Mallorca, *X Trobada de Documentalistes musicals*, pág. 197-190.; Esteve, J., *La música a les Balears en el segle XIX*, Edicions Documenta Balear ed., Palma de Mallorca.

¹²⁴ Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004, *Notes per a la història de la música a Mallorca I-IV*, Centre de recerca i documentació histórico-musical de Mallorca, Mallorca.

¹²⁵ Sabater, G., 1982, *De la casa de las comedias al Teatro Principal. Aproximación A La Historia De Nuestro Primer Coliseo*, Ediciones Cort, Palma.

La sociedad Círculo Mallorquín, institución fundamentalmente burguesa fundada en 1851 tras la fusión de las sociedades el Casino Artístico e Industrial Balear y el Liceo Mallorquín¹²⁶ y que contó con una sección filarmónica y orquesta, acordó la organización de una sección dramática y cedió la gran sala donde se celebraban las fiestas y bailes de la institución para poder realizar conciertos y representar óperas. En 1854 y en sólo sesenta y seis días, se adecuó dicha sala a modo de teatro provisional bajo la dirección de Jaime Puig Ros y se inauguró el diez de octubre de 1855 con la compañía lírica dirigida por el concertista de violoncello Alfredo Casella (compañía tachada de mediocre por las publicaciones de época de Francisco Amengual¹²⁷). Casella organizó una temporada lírica italiana que duró cinco meses formada por ochenta representaciones con escaso éxito de asistentes ya que las óperas programadas (*Il Trovatore, Giovanna d'Arco, Rigoletto...*) no entusiasmaron al público¹²⁸ y sumándose que el tenor principal cayó enfermo y se realizó su sustitución en el último momento. Para intentar paliar las deficiencias, la junta del Círculo Mallorquín organizó una serie de conciertos en sustitución de las óperas programadas en la ya cerrada Casa de las comedias¹²⁹. Los años siguientes tampoco se consiguió entusiasmar al público. La temporada de 1856 programó varios Verdi, destacando la reposición de *Rigoletto, Traviata y Luisa Miller*. En 1857 se representaron *La Prova de ma Opera Seria, Il Mesnadiere y Polluto* entre otros títulos poco conocidos con artistas de baja calidad.

El uso circunstancial del teatro del Círculo Mallorquín parecía una solución breve, ya que la construcción del Teatro de la Princesa se inició justo tras el derribo¹³⁰ y se inauguró el diecinueve de noviembre de 1857 con gran expectación y un lleno absoluto de público, pero el nuevo teatro

¹²⁶ «Artículo 4. Siempre que lo permita el estado de las secciones respectivas dará la sociedad conciertos y academias musicales y funciones dramáticas. También dará bailes de sociedad o de máscara según creyere más conveniente». Editadas las bases acordadas para la unión del Liceo Mallorquí y el Casino Balear, para formar el Círculo Mallorquín. Incluye el reglamento general del Círculo, y la sección de música. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*. 1852. Noticia publicada en: Rosselló i Vaquer, Ramon y Parets i Serra, Joan, 2003, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca I*, Societat Arqueològica Lul.liana, Mallorca, pág. 53.

¹²⁷ Amengual Abraham, F., 1895, *El arte del canto en Mallorca: apuntes para un libro. Primera parte. Edad de Oro*, Tipo-litografía de Bartolomé Rotger, Palma de Mallorca.

¹²⁸ Sabater, G., 1982, *De la casa de las comedias al Teatro Principal. Aproximación A La Historia De Nuestro Primer Coliseo*, Ediciones Cort, Palma.

¹²⁹ Amengual Abraham, F., 1895, *El arte del canto en Mallorca: apuntes para un libro. Primera parte. Edad de Oro*, Tipo- litografía de Bartolomé Rotger, Palma de Mallorca.

¹³⁰ Para mayor información sobre costes de construcción y motivos del incendio, véase: Sabater, G., 1982, *De la casa de las comedias al Teatro Principal. Aproximación A La Historia De Nuestro Primer Coliseo*, Ediciones Cort, Palma.

se incendió al cabo de pocos meses, quedando totalmente destruido la noche del trece de junio sin llegar a superar los seis meses de temporada. En dichos meses, el Teatro de la Princesa ya se había convertido en uno de los edificios más importantes de la ciudad por lo que la noche de su incendio, las campanas de la iglesia de San Nicolás, la Catedral y demás parroquias de Palma no dejaron de sonar para movilizar a la población (hecho realmente especial en la ciudad de Palma en la época). El motivo del incendio se achacó al mal uso y almacenamiento de bengalas en las representaciones de *Macbeth* de Verdi, ópera que esos días se representaba.

Ante esta situación, el Círculo Mallorquín acordó de nuevo hacerse cargo de las funciones canto y declamación, dirigidas en este caso por el maestro José Capo¹³¹. Ante el desastre económico de la temporada de 1858, los artistas solicitaron por escrito a la junta del Círculo poder realizar zarzuelas, petición que se concedió pese a considerarse "arte inferior" dadas las circunstancias, representándose *El dominó Azul*, *El grumete* y *El Valle de Andorra* con resultados positivos. Por lo tanto, podemos afirmar que el Círculo acogió dichos eventos musicales entre 1855 y 1860, realizándose al amparo de la sociedad, conciertos, representaciones operísticas y zarzuela, aunque la falta de recursos disponibles motivaron que la calidad de estos fuera de nivel bajo-medio para el gusto de la época.

Esta situación llegó a su fin en 1860¹³², cuando se inauguró el Teatro del Príncipe de Asturias, que pasó a llamarse Teatro Principal en 1868, nombre que se conserva en la actualidad. Como veremos en mayor profundidad en el siguiente capítulo de este trabajo, fue a partir de su inauguración cuando la lírica en Mallorca empieza una etapa de mayor repercusión social. Entre las primeras representaciones líricas que se estrenaron en el Teatro del Príncipe de Asturias podemos destacar la representación de *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, ambas óperas verdianas o *Martha* de Flotow. Según el investigador Josep-Joaquim Esteve, entre 1861 y 1862 se llevaron a cabo más de ciento cincuenta representaciones entre óperas y zarzuelas¹³⁴. Otro hecho reseñable fue la llegada a la dirección de dicho teatro de Joan Goula en 1867. Durante su etapa como director se estrenaron diversas óperas de Meyerbeer (como por ejemplo *Roberto il Diavolo*) y de Gounod (*Faust*) con gran éxito de asistencia de público. Sobre la influencia de

¹³¹ Sobre J. Capó, Véase: Serra, J.P., i Massutí, P.E., i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort,.

¹³² Sabater, G., 1982, *De la casa de las comedias al Teatro Principal. Aproximación A La Historia De Nuestro Primer Coliseo*, Edicions Cort, Palma.

¹³⁴ Esteve, J., 2008, *La música a les Balears en el segle XIX*, Edicions Documenta Balear ed., Palma de Mallorca.

dicho director en la música mallorquina también hablaremos más adelante, ya que el mismo Noguera le dedicó una serie de artículos considerándolo un personaje relevante para la música de la época en la isla. A todos estos datos, podemos sumar que la oferta de la lírica a partir de 1860 se vio ampliada muy poco a poco por las nuevas propuestas realizadas por el surgimiento de nuevas sociedades, asociaciones lúdicas y los cafés-cantantes.

En 1869, gracias al registro del Ayuntamiento de Palma, sabemos que existían veinticuatro sociedades de recreo en la ciudad: Academia Artística Industrial, Ateneo Balear, Asistencia Palmesana, Casino Balear, Casino Central, Casino Forense, Casino La Fraternidad, Casino La Marina, Casino Mallorquín, Casino de la Paz, Casino Palmesano, Casino El Recreo, Círculo Mallorquín, Protección Artística, Sociedad Filarmónica Científica, La Fraternal, La Aplicación, Hermandad Filarmónica La Previsora, La Habanera, Tertulia de la Amistad, Sociedad la Juventud Palmesana, Las Bellas Artes y el Progreso Mercantil¹³⁵.

En 1864 encontramos siete cafés en Palma, siendo El Recreo y El Universo los dos cafés-cantantes con actividades musicales conocidas¹³⁶. Su oferta estuvo caracterizada mayoritariamente por la representación de zarzuelas. En el café El Recreo (calle Rincón), encontramos actividad musical diariamente, especialmente música vocal, además de poseer un billar y ofrecer el servicio habitual de bebidas y cafés. El café Universo, según la relación entregada por su propietario Juan Roca al Ayuntamiento de Palma en mayo de 1865 y que se conserva en el archivo municipal de la ciudad, se realizaban funciones diarias compuestas de «piezas de canto insignificantes y parodias en catalán», con un precio por entrada de seis cuartos siendo devueltos en consumiciones. Además, se realizaban bailes públicos extraordinarios a un precio de dos reales de vellón. En total durante todo el año 1865 se realizaron 258 funciones y 38 bailes¹³⁷. Entre otras muchas y a modo de ejemplo, destacamos que en 1866 se representaron en el Café Universo *Una Corda d'un Cordó*, *Guillermo Tell* y *La Expiación*, todas compuestas por Gioffredi¹³⁸ o las zarzuelas compuestas por Miquel Bibiloni Corró, *El castillo de Bellver* o la

¹³⁵ *Diversiones públicas que han tenido lugar en este distrito municipal en los años 1865-1870*, nº 1066. Lista disponible en el fondo Pons, consultable en el Archivo Municipal de Palma.

¹³⁶ *Número y estado de todos los casinos, liceos, ateneos y demás asociaciones de recreo públicas y particulares existentes en esta Ciudad*, nº 1590, Lista consultable en el fondo Pons, en el Archivo Municipal de Palma.

¹³⁷ *Diversiones públicas que han tenido lugar en este distrito municipal en los años 1865-1870*, nº 1066. Lista consultable en el fondo Pons del Archivo municipal de Palma.

¹³⁸ Rosselló i Vaquer, R. y Parets i Serra, J., 2003, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca I*, Societat Arqueològica Lul·liana, Mallorca.

*Corte de D. Jaime II o Pobres y ricos, Los esclavos de América, Juan Odon Colom o Los comuneros en Mallorca*¹³⁹.

Este panorama sintetiza las principales características de la vida musical mallorquina durante los primeros años de vida de Noguera. Era necesario trazarlo porque, como veremos, una parte sustancial de sus manifestaciones públicas fue escrita como respuesta a esta oferta, en la mayor parte de los casos para censurarla. Hasta donde hemos comprobado, y aunque no constituye el objeto de nuestro estudio, la década de los 70 y los primeros años de la década de los 80 se definió por la continuación de las líneas maestras que acabamos de resumir: la oferta lírica con el tipo de repertorio establecido por las compañías operísticas que hemos ido señalando, destacando las representaciones en el Teatro Principal de Palma, el proseguimiento de las propuestas de las asociaciones lúdicas y nuevas sociedades que no eran muy diferentes de las mencionadas, y el crecimiento de las actividades de los cafés-cantantes, ya apuntado.

¹³⁹ Mas i Vives, J., 2003, *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Lleonard Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma de Mallorca.

1.3 La estancia de Antonio Noguera en Madrid (1878-1883)

Para comprender mejor las motivaciones que condujeron a Noguera a instalarse en la capital, cabe señalar las principales causas que hicieron del Madrid de la Restauración Borbónica el centro del poder político y social del país. Tras el pronunciamiento del general Martínez Campos en Sagunto, a finales de 1874, se puso fin a la República Unitaria y se proclamó Rey de España a Alfonso XII¹⁴⁰. El sistema político que se propició fue un régimen parlamentario basado en dos partidos que se turnaban en el poder, el partido Conservador dirigido por Antonio Cánovas del Castillo y el Partido Liberal dirigido por Práxedes Sagasta, siendo Madrid la sede de dichos partidos.

Con la llegada al trono de Alfonso XII, se inició una época dorada para la institución nobiliaria, ampliada notoriamente durante dichos años¹⁴¹. Isabel II ya había concedido títulos a personas procedentes tanto del mundo militar como el de los negocios, pero fue su hijo quién aumentó considerablemente dicha tendencia. Alfonso XII quiso crear una nueva nobleza que sirviese de apoyo a su programa restaurador, premiando con título nobiliario a quienes desde el campo militar, político o económico, habían contribuido a su advenimiento al trono. Fueron común denominador de todos ellos su incondicional adhesión a la monarquía recién instaurada. Por lo tanto, el sistema de la Restauración promovió, como ayuda a la realización de su programa político, la formación de un nutrido grupo aristocrático manteniendo el binomio Monarquía-Aristocracia, una relación simbiótica que les permitió la consecución de sus propios objetivos. En palabras de Guillermo Gortázar:

La aristocracia no fue ajena al cambio de las funciones de la ciudad sino todo lo contrario. La nobleza apostó por la inversión de parte de sus rentas agrarias en modernas empresas industriales, financieras y de servicios y contribuyó decisivamente a la dinamización del sistema económico y social¹⁴².

¹⁴⁰ Burgos, M.E., 1990, *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Editorial CSIC-CSIC Press,.

¹⁴¹ Benedicto, J.A. 1989, La nobleza creada por Alfonso XII (1875-1885), en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 637-46.

¹⁴² Gortázar, G. 1986, La nobleza en Madrid en la época de la Restauración, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX: [I Coloquio de Historia Madrileña]*, pág. 56.

La aristocracia se abstuvo de participar en cualquier iniciativa que supusiera una alteración o reforma progresista del sistema político. En cuanto a la nobleza antigua, esto es, la grandeza de España, la constitución moderada le otorgó un sitio de privilegio al poder ocupar asientos del Senado por derecho propio. Esta aristocracia era además inmensamente rica, mucho más que la nobleza restante, aunque en principio, riqueza y grandeza no tuvieran relación directa entre sí¹⁴³.

La Restauración de la monarquía borbónica supuso, además de lo que afecta al orden socio-político, la fecha definitiva para la vinculación de la Iglesia al Estado y a los grupos ligados al poder, y ello se plasmó en la proliferación de congregaciones religiosas e institutos católicos, el control de la educación y la propaganda a través de la prensa¹⁴⁴. Para Julio Penedo Cobo, el factor que posibilitó el protagonismo de la iglesia católica en el último tercio del siglo XIX fue el ascenso de la burguesía. Para este autor, la Restauración favoreció el auge de las comunidades religiosas e impregnó a toda la sociedad de un sentimiento cristiano que tuvo como consecuencia el despegue económico del clero. La Constitución de 1876 proclamó a la Iglesia Católica como religión del Estado y a partir de ese instante, el clero español volvió a adquirir un protagonismo que había perdido cuarenta años atrás.

En segundo lugar, destacaremos que a finales del siglo XIX, Madrid disponía de una posición nodal en una red ferroviaria a escala nacional, de infraestructuras que garantizaban el suministro de agua y de energía, de una notable concentración de mano de obra barata, de acceso al capital financiero, y de permisividad normativa y disponibilidad de suelo en áreas suburbanas¹⁴⁵. Dentro del contexto socio-político y económico favorable que vivió la España finisecular, se realizaron en la capital numerosas transformaciones urbanas, especialmente en el casco antiguo. Dichas reformas no sucedieron simplemente dentro de un proceso de remodelación del núcleo urbano, sino que implicaron un importante proceso urbanizador de la ciudad mejorando la comunicación entre sectores y sus condiciones¹⁴⁶. Aparecieron entonces, nuevas sedes financieras, de la administración pública y lugares de reunión y esparcimiento,

¹⁴³ Carmona Pidal L, J. & Fernandez Delgado, J., 1989, La tradición moderna: la política matrimonial de los grandes de España (1800-1923), en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 595-604.

¹⁴⁴ Cobo, J.P., 1989, Implantación del clero en el Ensanche Norte durante La Restauración (1875-1931), en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 251-66.

¹⁴⁵ Crespo, F.C. & Ríos, J., 1989, Localización espacial de la industria madrileña en 1900, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 199-214.

¹⁴⁶ Palomeque, E.R., 1989, Transformaciones urbanas en el casco antiguo, 1876-1931, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 77-102.

desplazándose el eje central de la ciudad de la Puerta del Sol hasta el Este, a lo largo de la calle Alcalá, plaza de Cibeles y paseos de Recoletos-Prado. Todos estos nuevos centros y sedes se agregaron a los ya existentes como el Teatro Apolo, el Teatro Alcázar o los gran frecuentados cafés de Levante, Estrella o Fornos entre otros, locales de los cuales hablaremos más adelante. En cuanto a educación, la burguesía desarrolló organismos e instituciones educativas así como sus mecanismos de gestión, destacando Ley Moyano y su reglamento, que llevó a la Universidad Central de Madrid a ser considerada la cúspide del sistema educativo español¹⁴⁷.

Ante estas transformaciones, la ciudad atrajo a una población joven con grandes expectativas de lo que les podía ofrecer la capital, cuyo crecimiento demográfico de la ciudad se basó en la recepción de inmigrantes, ampliándose considerablemente en el tramo de la pirámide de población entre los 15 y los 35 años¹⁴⁸. Mayoritariamente, dichos inmigrantes fueron trabajadores no cualificados, hecho que la investigadora Gloria Cristóbal ha relacionado con el permanente exceso de mano de obra en el mercado laboral madrileño, aunque destaca que la atracción de la capital funcionó también sobre aquellos que deseaban llevar a cabo una carrera política o eligieron la Universidad Central a la hora de cursar estudios¹⁴⁹. Para entender mejor cómo fueron estos estudios y la educación, recalcaremos las aportaciones de F. Baños¹⁵⁰ quien afirma que, desde las escuelas de primera enseñanza hasta las universidades, los centros localizados en Madrid ocuparon el vértice institucional, el punto más alto de la carrera profesional respectiva, el núcleo de atracción del profesorado de los distintos niveles de la enseñanza y los ámbitos de localización de casi todas las experiencias oficiales de renovación educativa. Además, dicho autor manifiesta que fue en la Universidad donde este papel central se jugó con particular intensidad por su tendencia a proyectarse con mucho mayor vigor que el resto de las instituciones educativas sobre el plano político y social:

¹⁴⁷ Bordonada, A.E., 1989, La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 163-80.

¹⁴⁸ Para mayor información, véase: Juliá, S., 1988, De poblachón mal construido a esbozo de gran capital: Madrid en el umbral de los años treinta, *Alfoz*, 54, pp. 71-8.

¹⁴⁹ Cristóbal, G.N., 1986, Madrid en la crisis finisecular, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX:[I Coloquio de Historia Madrileña]*, Consejería de Cultura de Madrid, pp. 263-83.

¹⁵⁰ Baños, F.V., 1980, *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Siglo veintiuno, pág 100-130.

El papel de Madrid dentro del sistema académico liberal trascendió los límites universitarios estrictos para enlazar con las esferas de influencia social y de poder político de las que ese sistema formaba parte¹⁵¹.

No es de extrañar, por lo tanto, que Antonio Noguera, como cualquier joven con ambiciones intelectuales, se viera empujado a ir a Madrid¹⁵³. No sabemos los años exactos durante los que permaneció en la capital, aunque aproximadamente podemos afirmar que estuvo entre los cursos 1878-79 y 1882-1883¹⁵⁴. Noguera no fue el único intelectual mallorquín del momento que se trasladó a la capital, ya que incluso aquellos que posteriormente desarrollaron su actividad en catalán se establecieron en Madrid durante algún tiempo¹⁵⁵. Los literatos Miquel Costa i Llobera, Antoni Rubio, Joan Lluís Estelrich y Gabriel Alomar, entre otros, adquirieron inicialmente un protagonismo intelectual en Barcelona, pero posteriormente se trasladaron a la capital con el fin de ampliar sus estudios mayoritariamente recomendados vía carta por diversos personajes importantes de la época (por ejemplo Juan Luís Estelrich fue recomendado como alumno a Menéndez Pelayo por José María Quadrado)¹⁵⁶. Igualmente se trasladaron a la capital el cantante de ópera conocido como Uetam¹⁵⁷ y anteriormente lo había hecho ya el importante

¹⁵¹ Baños, F.V., 1989, Instituciones culturales, sociedad civil e intelectuales en el Madrid de la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pág. 80.

¹⁵³ Cabe recordar que la Universidad desapareció en Palma de Mallorca en 1829 por real decreto. Durante la regencia del general Espartero, la junta de gobierno de Mallorca restableció la Universidad en el lugar que hasta ese mismo momento fue el Instituto Balear y bajo el nombre de Universidad Literaria Balear, aunque al cabo de dos años, en 1842, la Universidad fue suprimida de manera definitiva: Pomar, J., 1904, *Ensayo histórico sobre el desarrollo de la Instrucción pública en Mallorca*, Francisco Soler Prats ed..

¹⁵⁴ De las publicaciones de Noguera, tanto críticas como conferencias, así como de las publicaciones de Juan Lluís Estelrich y Miquel del Sants Oliver se extrae información que avala que el mallorquín estuvo en Madrid al menos hasta el curso 1882 -1883. Así mismo, los años de formación media en la carrera de Ingeniería de caminos eran en la época de cinco años y las primeras noticias que aparecen en publicaciones mallorquinas sobre la actividad musical de Noguera datan de 1884.

¹⁵⁵ Como ejemplos, citaremos que Miquel Costa y Llobera estudió derecho en Madrid en 1875, Antoni Rubio defendió su tesis doctoral en Madrid en 1878 y Juan Luís Estelrich estudió en Madrid derecho, notariado y diplomática hasta la muerte de su padre en 1882.

¹⁵⁶ Costa i Llobera, M., Rubio y Lluch, A., Torres Gost, B. & Estelrich, J.L., 1985, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, Editorial Moll, Palma de Mallorca.

¹⁵⁷ Francisco Mateu Nicolau, conocido como bajo Uetam. En septiembre de 1880 se trasladó a Madrid para ponerse a disposición del empresario del Real; antes realizó visitas a personajes mallorquines con influencia en la Corte, llevando cartas de recomendación desde Mallorca. El Conde de Montenegro, íntimo del cantante y compañero de sesiones musicales y cacerías, le preparó una carta de presentación para el Marqués de Cenía, que pasaba largas temporadas en la Corte. Para más información, véase: Perea, J.S., 1952, *Uetam: El mejor bajo cantante de su tiempo*, Editorial Miramar,.

violinista y compositor Miquel Marqués¹⁵⁸, que fue alumno en su primera infancia, como hemos dicho anteriormente, del padre de Noguera, Honorato Noguera.

Un ejemplo de la atracción que ejercía la capital la vemos reflejada en la correspondencia que Miquel Costa i Llobera dirigió desde Madrid a Joan Lluís Estelrich, cuando éste aún estudiaba derecho en Barcelona:

Vi tu nueva residencia en Barcelona, lamentando que no la hayas cambiado por la Corte, que, si bien es una población sumamente prosaica y fútil, es sin disputa la capital más alegre y divertida. Cuando vengas te convencerás de que en Madrid con un buen traje, con sombrero de copa y guantes y sin más armas que la audacia, se puede escalar cualquier puesto distinguido... Creo que con tu carácter y con tu talento se puede hacer fortuna en esta Corte¹⁵⁹.

P. Dubert subraya que los jóvenes llegados a Madrid finisecular realizaban un triple aprendizaje: intelectual, literario y político¹⁶⁰, y afirma que la capital, además de simbolizar un predominio oligárquico y una autocracia parlamentaria, representaba en el ámbito ideológico el lugar donde se percibía la crisis de valores europeos, un lugar donde encontraban sentido palabras como modernización o progreso. Se concibió como:

El símbolo de la eterna actualidad que favorece la conformación de una mitología pequeña-burguesa o el centro de una acción del intelectual sobre la sociedad que ya no es unilateral sino de interacción recíproca: el diario y la conferencia popular pondrán al intelectual en contacto con la calle y lo sacarán del medio cerrado de sus tertulias¹⁶¹.

A su llegada a la capital, Antonio Noguera se matriculó en la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos. Durante el siglo XIX, la salida profesional del cuerpo de Ingenieros de caminos fue casi exclusivamente el funcionariado. Según el análisis sociológico realizado por F. Sáenz¹⁶², el prestigio adquirido por dicha profesión se tradujo en un cierto poder colectivo del grupo y en las grandes posibilidades de proyección social de sus individuos. El origen social de la mayoría de estudiantes derivó del funcionariado civil o militar y de la burguesía liberal. La

¹⁵⁸ Estelrich, J.L., 1912, *El maestro Marqués*, Imprenta de J. Tous, Palma.

¹⁵⁹ Costa i Llobera, M., 1985, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera a Joan Lluís Estelrich*, Editorial Moll, Palma.

¹⁶⁰ Dubert, P., 1989, Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 101-38.

¹⁶¹ idem.

¹⁶² Sáenz Ridruejo, F., 1984, Datos para el estudio sociológico del cuerpo de ingenieros de caminos a mediados del siglo XIX, *Ministerio de Obras públicas y Urbanismo*, Madrid.

vinculación familiar con las esferas de la política y negocios, aunque escasa, fue aumentando a lo largo de los años. Noguera no finalizó sus estudios, pero entre 1872 y 1887 acabaron la carrera tres individuos procedentes de las Islas Baleares entre un total de 128 estudiantes, siendo, por lo tanto, el origen baleárico una procedencia nada numerosa. Además, siempre según Sáenz Ridruejo, hubo una gran homogeneidad de edades dentro de las promociones ya que las pirámides de edad estudiadas son muy compactas a lo largo del todo el siglo, siendo la edad media de terminación de carrera entre 24,3 y 24,8 años.

Miquel dels Sants Oliver escribió sobre la etapa madrileña de Noguera:

Se preparó para ser ingeniero de caminos y consumió largo tiempo en esos estudios, perturbados por la música y que, a su vez, perturbaron y echaron a perder para siempre la primitiva ingénita vocación¹⁶³.

Como explica Sants Oliver, la música estuvo muy presente durante su etapa formativa en Madrid ya éste que asistió a numerosos conciertos y representaciones. La actividad de Noguera en Madrid, la podemos encontrar ampliamente descrita por Joan Luis Estelrich, compañero en las casas de huéspedes en la capital, dentro del capítulo dedicado al recuerdo de Noguera en *Páginas mallorquinas*:

A los Cuartetos del Conservatorio, á la Sociedad de Conciertos, al paraíso del Teatro Real, y hasta á los cafés-conciertos su presencia era indefectible siempre que algo de valía ó de sarcasmo la justificaba. Su única ocupación, de día y de noche, era leer ó escuchar música. Ya entonces dominaba el piano por completo, con mecanismo sui generis, con técnica á su uso y arbitrio, con expresión muy suya é inconfundible; con gusto severo, consciente y á veces exclusivo, todo ello logrado con avasalladora afición y lectura de páginas, y páginas, y páginas¹⁶⁴.

En el cambio de siglo, los teatros madrileños ofrecían una amplia oferta de espectáculos, desde óperas de Wagner a farsa, destinados a todas las clases sociales. Durante la segunda mitad del siglo XIX se construyeron en Madrid nuevos edificios y salas destinados al ocio y el género teatral se diversificó en una gran variedad de manifestaciones artísticas como ópera, zarzuela, teatro musical, género chico, drama, alta comedia o las nuevas innovaciones del teatro

¹⁶³ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed., Barcelona, pág. 225.

¹⁶⁴ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 392.

modernista. La capital se convirtió entonces, seguido por Barcelona, en el escenario principal del ambiente cultural finisecular¹⁶⁵.

Es imprescindible hablar de las tertulias al tratar de profundizar en el ambiente cultural de Madrid, ya que Noguera, como él mismo solía recordar en sus escritos, asistió a ellas durante su estancia en la capital. Las tertulias se reunían a diario, ya que se sucedían a distintas horas del día y de la noche, en diversos cafés y cervecerías, en las redacciones de ciertos periódicos y revistas, en casas particulares y también las tertulias de los saloncillos de los teatros, donde se reunían grupos de escritores, sobre todo dramaturgos, músicos, empresarios y actores¹⁶⁶. Algunos de los centros de reunión más concurridos para la juventud de intelectuales en la capital fue El Café de Madrid, situado en la calle de Alcalá junto a la Cervecería Inglesa, en la carrera de San Jerónimo, la Horchatería de Candela, en la calle de Alcalá, el Café Fornos, situado en la esquina entre las calles de Alcalá y Peligros, o el Café Lion d'Or. Muy famosas fueron también las tertulias del Café de la Montaña, donde se reunían los escritores más próximos al modernismo y las del Café del Prado¹⁶⁷.

Volviendo a Noguera, los literatos más cercanos a su persona destacaron en sus escritos la sátira y el humor particular del mallorquín, y ya en referencia a su etapa madrileña encontramos constancia de ello. Según los textos de Estelrich, al asistir a reuniones y tertulias, ridiculizaba tanto en conversaciones como tocando el piano todo aquello que tenía que ver con la música italiana, las romanzas de salón así como a aquellos que las componían o ejecutaban, llegando a ridiculizar a las "mismas tertulias":

Las caricaturas nos valieron alguna desazón. Una vez fuimos lanzados de la casa de huéspedes porque á Noguera, después de una larga sesión musical, no se le ocurrió cosa mejor que remedar cómicamente todo el repertorio de una hija de la patrona... y velamos largamente nuestros baúles en plena calle del Pez hasta mucho más tarde de amanecido. Otro día, en una tertulia, improvisó Noguera una sinfonía de corte rossiniano, del *Turco in Italia*, como él mismo por burla decía, y la cosa pasó como una seda; pero como nunca segundas partes fueron buenas, al otro miércoles nuestra *Soirée* de Cachupín cayó en la cuenta de que se le tomaba el pelo y puso en la calle á toda la pandilla... y menos mal que esta vez fue sin baúles...; et sic de caeteris¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Alonso, J.M., 1959, *El Madrid de Jacinto Benavente*, Institutos de Estudios Madrileños.

¹⁶⁶ Bordonada, A.E., 1989, La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 163-80.

¹⁶⁷ Alonso, J.M., 1959, *El Madrid de Jacinto Benavente*, Institutes de Estudios Madrileños.

¹⁶⁸ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág 393.

En lo que se refiere a los teatros y a la oferta musical de la que disponía Noguera, cabe mencionar que tres de los más importantes teatros de Madrid se construyeron en la década de los cincuenta: el Teatro Real (1850), el Teatro de la Zarzuela (1856) y el Teatro Novedades (1857). Bajo la iniciativa de la empresa privada la construcción de salas continuó y se incrementó en el último tercio de siglo con el teatro Apolo (1873), dedicado al teatro popular, género chico y más tarde al teatro por horas, el teatro Lara (1874) y el teatro de la Princesa (1885)¹⁶⁹. A final de siglo existían en Madrid once salas dedicadas al teatro musical popular o al «teatro por horas»: Apolo, Zarzuela, Eslava, Novedades, Moderno, Cómico, Recoletos, Felipe, Romea, Maravillas y El Dorado¹⁷⁰. El casticismo triunfó en la zarzuela y las obras de Barbieri, Bretón y Chapi mostraban una visión cómica de las clases populares. En 1880 apareció el género chico¹⁷¹. Para Emilio Casares, su éxito se relaciona con la propia esencia de la sociedad de la Restauración, ya que la estética utilizada buscaba la risa, la sátira y la diversión mediante temas cotidianos¹⁷². A su vez, la ópera se consolidó como el espectáculo propio de las clases altas. El teatro de ópera de referencia fue el Teatro Real, siendo sus abonados, aristócratas. A partir de octubre de 1878, tras varios años de decadencia, el Teatro Real inició nueva etapa de representación, siendo obligatorio entre otras condiciones, la puesta de escena de una ópera de gran espectáculo y una nueva, así como una ópera compuesta por un autor español. El repertorio de la primera temporada (1879-1880) estuvo formado principalmente por obras de procedencia italiana además algunos títulos de ópera francesa de Meyerbeer, Thomas y Massenet¹⁷³. De Verdi, se representaron *Il Trovatore*, *Aida* y *Un Ballo in Maschera*, de Donizetti, se representó, entre otras, *La Favorita*, *Linda de Chamonix* y *Lucrecia Borgia* y, de Bellini, *La Sonámbula*, *I Puritani* y *I Capuleti*. Meyerbeer alcanzó en Madrid una notable acogida con su obra *Les Huguenots* y con dicha ópera se abrió la temporada, repitiéndose en varias ocasiones, entre ellas, con motivo de las

¹⁶⁹ Bordonada, A.E., 1989, La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 163-180.

¹⁷⁰ Ramón, F.R., 2000, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Editorial Cátedra.; Deleito, J., 1949, *Orígenes y apogeo del "género Chico"*, Revista de Occidente, University of Michigan.

¹⁷¹ Musicalmente hablando, el género Chico se inició en 1880 con *La canción de Lola*, compuesta por Chueca y Valveder. Este género proviene principalmente del teatro literario por horas. Para mayor información véase: Casares Rodicio, E., 1994, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, ICCMU, Madrid.; Muñoz, M., 1946, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Ed. Tesoro.

¹⁷² Casares Rodicio, E. & Alonso González, C., 1995, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo,.

¹⁷³ Sánchez Carrera, M.C., 1989, El Teatro Real en el reinado de Alfonso XII: la temporada 1879-1880, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 241-50.

bodas reales. Para Salazar, quien recoge una reivindicación bastante habitual en el siglo XIX, el Teatro Real pudo haber sido el mayor estímulo para la difusión de la ópera española, y en cambio se inclinó hacia la ópera italiana¹⁷⁵. Es también significativa, en esta época, la presencia del bajo mallorquín Uetam, cantante ya mencionado, y a quien en Madrid se le consideró el mejor bajo de Europa. Su éxito con *Robert le Diable* de Meyerbeer, representada en 1878, sólo es comparable al de Julián Gayarre: en los ensayos mereció el honor de que los músicos dejaran sus instrumentos para aplaudirle, siendo, además, el sucesor del también mallorquín Selva¹⁷⁶. Noguera asistió a funciones desde el paraíso¹⁷⁷. Asistir a una función de ópera en platea o palcos en dicho teatro era una aspiración para muchos miembros de la clase media y baja madrileñas, cuyo lugar habitual era precisamente el paraíso.

Otro hecho importante sucedido en el Teatro Real durante la estancia del mallorquín en Madrid, fue el estreno, el 24 de marzo de 1881, de la ópera wagneriana *Lohengrin*, dirigida por Joan Goula¹⁷⁸, director de origen catalán ya conocido por Noguera, puesto que residió en Palma entre 1866 y 1870. Allí, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, fue el responsable de la sección filarmónica del Círculo Mallorquín¹⁷⁹. Dirigió además ópera en el Casino El Palmesano, fundó el Orfeón Republicano y, en 1870, fue empresario gestor del Teatro Principal de Palma¹⁸⁰. Como bien explica Paloma Ortiz de Urbina en su investigación sobre la recepción de Wagner en Madrid¹⁸¹, aunque la obra de Wagner llegó con retraso a la capital, datando el primer estreno de ópera *Rienzi* de 1876, puede afirmarse que el wagnerismo madrileño como fenómeno histórico se insertó cronológicamente en la evolución del mismo en Europa. Para Ortiz de Urbina, *Lohengrin* tuvo una magnífica recepción, incluyendo a la prensa escrita, realizándose 196 funciones gracias al éxito inicial. El reparto estuvo formado por Ginevra Giovannoni, en el papel de *Elsa*, Giussepina Pasqua en el de *Ortrude*, Julián Gayarre (en el papel protagonista), Giuseppe Kaschmann (como *Federico de Telramondo*), Antonio Ponsini (Heraldo) y Antonio Vidal (*Enrique el Pajarero*). J.I. Suárez destaca que *Lohengrin* es la ópera de Wagner que más circuló por los teatros europeos de ópera italiana, ofreciendo la ventaja de que era una obra que

¹⁷⁵ Salazar, A., 1936, El siglo romántico, *JM Yagües*, pp. 47-70.

¹⁷⁶ Perea, J.S., 1952, *Uetam: El mejor bajo cantante de su tiempo*, Editorial Miramar,.

¹⁷⁷ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca.

¹⁷⁸ Ortiz de Urbina Sobrino P. La Recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914), en (2007).

¹⁷⁹ Perea, J.S., 1951, *Los cien años del Círculo Mallorquín: (1851-1951)*, Imprenta Mossen Alcover,.

¹⁸⁰ Noguera, A., 1895, Goula. Su influencia en Mallorca, *La Última Hora*, 17 de septiembre de 1895,.

¹⁸¹ Ortiz de Urbina Sobrino P. La Recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914), en (2007).

los cantantes italianos tenían habitualmente dentro de su repertorio, contrariamente a lo que sucedía con otras obras wagnerianas¹⁸². Además, Suárez subraya que, gracias al éxito del estreno de *Lohengrin*, Wagner empezó a ser considerado como gran artista, y sus innovaciones orquestales empezaron a ser estudiadas y asimiladas por los compositores españoles.

Jose Luís Estelrich destacó que, en Madrid, Noguera acudió a numerosos conciertos siendo esta etapa realmente importante en su formación musical dado que, además de adquirir conocimientos, definió sus gustos musicales:

En aquellos días de evolución en el gusto musical del público madrileño nuestro obsesionado se decidió rabiosamente por la música clásica, por Wagner y por cuanto aparecía á sus ojos de legítimo valer¹⁸³.

Noguera asistió regularmente a los conciertos de la Sociedad de Cuartetos de Madrid¹⁸⁴, conciertos que se realizaban en el salón del Real Conservatorio a la una de la tarde y con un precio de unos 20 reales. Esta sociedad surgió en febrero de 1863 y se prolongó durante 31 temporadas hasta 1894, entre los meses de noviembre a marzo con sesiones semanales o quincenales, siendo sus integrantes Manuel Guelbenzu (piano), Jesús de Monasterio (violín), Rafael Pérez (violín), Plo (Tomás Lestán, viola) y Castellano (violonchelo)¹⁸⁵. Al principio se interpretaron obras de Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelsson con pequeñas inserciones de obras de compositores españoles del siglo XIX como Marcial del Adalid, Arriaga o Tomás de Bretón. Es de destacar que se interpretó numerosa música para piano solo y sonatas para violín y piano, y tras los primeros diez años, se añadió al repertorio compositores como Saint-Saëns, Tchaikovsky, Gade, Dvorak y Grieg. A partir de 1880, se amplió el repertorio interpretado¹⁸⁶.

Otra entidad importantísima a la que acudió con frecuencia Noguera fue la Sociedad de Conciertos de Madrid. Esta entidad surgió 1866 de la mano de Barbieri, Chueca y Gaztambide, y fue la primera orquesta sinfónica estable de España de titularidad privada y fundada por músicos

¹⁸² Suárez JI. La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico, en (2002).

¹⁸³ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág 391.

¹⁸⁴ ídem. pág 392.

¹⁸⁵ Velasco, M.G., 2001, La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), *Cuadernos de música iberoamericana*, 8, pp. 149-94.

¹⁸⁶ Gómez Amat, C., 1984, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.

al margen de empresarios¹⁸⁷, nacida por motivos económicos ante la necesidad de la percepción de ingresos extras por parte de sus componentes en las épocas del año en que se paralizaba la actividad de los teatros (especialmente finales de primavera y verano). Su plantilla habitual era de noventa y seis instrumentistas. Desde 1877 hasta finales de 1884 estuvo dirigida por Mariano Vázquez Gómez estrenándose por primera vez en España una serie de conciertos con la integral de las Sinfonías de Beethoven reincorporando las masas corales (la 9ª Sinfonía se estrenó el 2 de abril de 1882). La Sociedad dio a conocer las obras más importantes del repertorio clásico-romántico europeo, en su mayor parte desconocido en Madrid hasta ese momento. Entre otras, como obras estrenadas encontramos títulos como *Colombe* de Gounod, la obertura de *Ruy Blas*, de Mendelssohn, el *Concierto* para piano en *do menor* de Beethoven, dos piezas en forma de canon de Schumann, el *Estudio de concierto en si bemol* de Monasterio, la obertura de *Semiramis* de Rossini, la obertura de *Las alegres comadres* de Nicolai, la *Danze bacchanale* de *Samson ed Dalila* de Saint-Saëns y el adagio del *Quinteto en si bemol* de Mendelssohn, para instrumentos de cuerda.

Además, Vázquez fue uno de los primeros difusores de la obra wagneriana en el panorama musical español. Entre 1877 y 1884, el director andaluz estrenó seis obras de Wagner no interpretadas antes en Madrid: "La Marcha fúnebre" de *El Crepúsculo de los dioses*, "La canción de Walther" de los *Maestros Cantores*, la *Kaiser March*, la obertura de *El holandés errante*, la Obertura *Fausto* y el "Coro de Peregrinos" de *Tannhäuser*. Entre otros, el 19 de julio de 1878, dentro de la temporada realizada en los Jardines del Buen Retiro, se interpretó la obertura de *Rienzi* y el martes 23 de julio de 1878 se estrenó *La Marcha Imperial en Si bemol M (Kaiser March, WWV 104)*¹⁸⁸.

En dichas fechas, surgió otra formación importante, la Unión Artístico-Musical. La agrupación inició su actividad dirigida por Tomás Bretón el jueves 11 de abril de 1878 en una sesión celebrada en el teatro de Apolo y entró rápidamente en gran rivalidad con la *Sociedad de Conciertos*, insertando en su primer concierto la marcha de *Tannhäuser* entre obras como la

¹⁸⁷ Para mayor información sobre la Sociedad de Conciertos de Madrid véanse la tesis: Sobrino Sánchez R. El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid, en (1992)., y los artículos: Sobrino Sánchez, R., 2001, La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional, *Cuadernos de música iberoamericana*.; Velasco, M.G., 2001, La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), *Cuadernos de música iberoamericana*, 8, pp. 149-94.

¹⁸⁸ Suárez JI. La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico, en (2002).

Danse Macabre Saint Sæens, el divertimento *Des Erinnyes* de Jules Massenet, la polonesa *Struensèe* de Meyerbeer, la obertura de *Oberon*, la obertura de la *Giralda* de Adam o la *Reverie* de Schumann. Así, como afirma José Ignacio Suárez, podemos destacar que dicha formación realizó el verano de 1879, bajo la dirección de Bretón y en los Jardines del Buen Retiro, un total de veintidós conciertos compuestos por noventa y tres obras y con una venta total de 77.239 entradas¹⁸⁹. Cabe destacar que la rivalidad entre las dos orquestas madrileñas se acentuó al anunciar la Unión Artístico-Musical un ciclo de cuatro conciertos, con la intervención de masas corales, celebrándose en el teatro Apolo los mismos días y a la misma hora que los conciertos programados por los Sociedad de Conciertos de Madrid. La asistencia de Noguera a estos conciertos, como él mismo explica en sus críticas¹⁹⁰, supuso una influencia musical que le marcó el resto de su vida, manifestándose tanto en su estilo crítico como en el trabajo constante de dinamización cultural que posteriormente realizó en Mallorca con el fin de acercar dichos repertorios a la sociedad isleña de la época.

1.3.1 La primera crítica musical en prensa de Antonio Noguera

Durante la Restauración española se desarrolló una amplia necesidad de publicación en prensa de noticias sobre las fiestas y diversiones públicas, de los variados espectáculos ofertados, de la beneficencia, de las actividades culturales y de la vida social en general, así como de amplias noticias publicitarias de comercios¹⁹¹. En 1874, circulaban en Madrid veintiocho periódicos y diarios. Entre 1884 y 1889, esta cifra se amplió hasta cincuenta y dos. En 1863, cerca de la mitad de los periódicos de España se elaboraban en la capital, y, de los ciento dos que producía Madrid en 1873, cuarenta y tres eran políticos, cincuenta no políticos y nueve satíricos¹⁹². En esta etapa, a finales de siglo, no predominaron en la capital las publicaciones de índole política, ya que surgieron numerosas iniciativas empresariales que ampliaron el campo temático en un afán de llegar a un nuevo público. Apareció entonces el nuevo uso y concepción de la publicidad, con

¹⁸⁹ idem.

¹⁹⁰ Noguera, A., 1893, Los conciertos, *La Almudaina*, 21 de mayo de 1893,.

¹⁹¹ Gimeno Arlanzón B. Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales, en (2010).

¹⁹² Bordonada, A.E., 1989, La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 163-80.

innovaciones en el diseño gráfico, estrategias de captación en el mensaje y como elemento que ofreció la posibilidad de reportar beneficios económicos¹⁹³.

Surgió también un periodismo musical en revistas especializadas, en columnas de diarios y en periódicos de gran difusión, ya que fue necesario dar mayor repercusión a los hechos musicales que acontecían así como su valoración creando opinión dentro de la sociedad de la época¹⁹⁴. La mayor oferta de espectáculos musicales, así como el fenómeno urbano que supuso el arte musical a finales del siglo XIX, hizo posible que un gran número de público acudiese a presenciar numerosas actuaciones musicales, pudiendo sumar a este hecho el impulso a la enseñanza musical y el interés de la burguesía por dicho arte. Por todo ello, surgió en el público la necesidad de la opinión de un especialista que ayudara a realizar un juicio crítico, apareciendo, por lo tanto, la figura del crítico musical. En líneas generales, la preocupación de la crítica del momento estuvo enfocada hacia las obras propiamente dichas más que la interpretación realizada. Igualmente, se realizó una clara distinción en la prensa diaria entre crítica musical y la crítica teatral. Emilio Casares destaca que, a finales del siglo XIX, apareció en España un nuevo grupo de críticos musicales, más amplio, informado y agresivo, quienes:

Analizarán el impacto de Puccini y serán entusiastas propagandistas de la Asociación Filarmónica Madrileña. La mayoría se moverá en la órbita de Chapí, a quien considerarán cabeza de la vida musical española, con la excepción de Mitjana y Luis Villalba, que colocan como tal a Pedrell¹⁹⁵.

En este último caso podemos insertar también a Antonio Noguera, cuya referencia absoluta musical siempre fue, como veremos, el maestro tortosino.

Noguera escribió su primera crítica musical, la única de la cual tenemos constancia durante su etapa en la capital, en Madrid el 4 de octubre de 1880, tras asistir a un concierto de Saint-Saëns acompañado de su amigo y compañero de residencia Jose Luis Estelrich¹⁹⁶. El compositor francés estuvo acompañado por la orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por el Sr. Vázquez y se realizó bajo el marco del teatro Príncipe Alfonso. El repertorio estuvo formado por obras para piano, para orquesta y para piano y orquesta, todas de autoría de Saint-Saëns, que

¹⁹³ Gimeno Arlanzón B. Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales, en (2010).

¹⁹⁴ Moya Martínez, M.d.V., 1997, Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX, *Ensayos*, 12, pp. 163-71.

¹⁹⁵ Casares Rodicio, E. & Alonso González, C., 1995, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo,.

¹⁹⁶ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 394.

además de tocar el piano, dirigió algunas piezas. Entre otras obras de su autoría, se interpretaron las siguientes: *Carta de naturaleza*, *Concierto en Sol menor* y *Suite d'Orchestre*. No era la primera vez que se escuchaba la música del compositor francés en la capital ya que anteriormente la Sociedad Unión artística-musical, dirigida por Bretón, había dado a conocer el repertorio de dicho compositor en la capital con sumo éxito¹⁹⁷. Inicialmente la crítica no tenía que realizarla Noguera, sino que era un compromiso adquirido por Juan Luís Estelrich, por lo que el artículo se firmó de forma anónima. Estelrich le ofreció la posibilidad de realizarla en su lugar, ya que consideró, según explicaciones posteriores, que Noguera tenía grandes cualidades para la crítica. Juan Alcover cita literalmente en el prólogo de *Ensayos de crítica musical* unas notas personales, pertenecientes a una carta enviada desde Cádiz por Juan Luis Estelrich a Juan Marqués i Luigi, al que ya hemos mencionado, donde Estelrich recuerda el acontecimiento:

Bregó Noguera ardoroso con los conceptos y la forma, hasta las cuatro de la madrugada en que se despidió, y antes de las siete de la mañana volvía á aparecer en mi cuarto para corregir no sé qué conceptos y no sé qué expresiones. Pero aún no acabó aquí su fervor de crítico primerizo: al salir yo de la imprenta de Dubrull, á las cuatro de la tarde, me le encontré en la esquina de la Flor baja pálido, nervioso, y con la mano en el ijar, esperando el primer número del periódico. Le di algunos y desapareció como si tratase de vencer á los revendedores¹⁹⁸.

En dichas palabras queda reflejado el hecho de que la capital ofreció a los jóvenes intelectuales y literatos primerizos grandes posibilidades respecto a la ampliación de sus horizontes artístico-literarios y la posibilidad de un aprendizaje periodístico. Sobre esto, A. Bordonada destaca que, en su mayoría, dichos jóvenes colaboraron en algún periódico o revista, y que, al principio, su aprendizaje se realizó en secreto, bajo la máscara de un pseudónimo:

Estos les sirven, en un principio, para lanzar el grito de rebeldía y luego les da la ilusión de participar en la reforma moral de la sociedad. Al llegar a la capital el periodista asciende en la jerarquía del oficio, se profesionaliza¹⁹⁹.

Esto possibilitó que sus sensibilidades, inquietudes y disconformidades se plasmaran en forma de artículos de periódico.

¹⁹⁷ Anón., 1880, Conciertos Saint-Saëns, *Crónica de la música*, 7 de octubre de 1880,.

¹⁹⁸ Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma, pág. 14.

¹⁹⁹ Bordonada, A.E. 1989, La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pág. 163.

2. Antonio Noguera y la vida musical e intelectual en Mallorca entre 1884 y 1893

2.1. Primeros años de Antonio Noguera en Mallorca tras su etapa en Madrid

Las primeras evidencias del retorno de Antonio Noguera a Mallorca, las encontramos en los periódicos *El Áncora*²⁰⁰, *La Opinión*²⁰¹ y *Las Noticias*²⁰² del año 1884 y gracias a ellas sabemos que ofreció dos interpretaciones pianísticas junto al también pianista y compositor Miquel Capllonch²⁰³. En la primera de ellas, fuera de programa y tras un recital completo de Miquel Capllonch en la Casa Banqué²⁰⁴, Noguera tocó un *Scherzo* de Mendelssohn. En la segunda velada, siendo en este caso un recital conjunto en casa del comandante de infantería Muntaner, realizado en celebración de las fiestas del Dijous Bo²⁰⁵ en la ciudad de Inca, interpretó una *Danza húngara* de Brahms, el *Scherzo capricioso* de Mendelssohn, una *Mazurca* de Chopin y una *Polka* de autoría propia. Además, según dichas publicaciones ambos intentaron editar juntos sus primeras obras, apareciendo posteriormente en prensa las primeras polkas de Noguera²⁰⁶.

Un año más tarde, con 27 años, se casó con Maria Concepción Trinidad Reus y Reus, de 22 años y sin profesión reconocida, hija del político liberal y propietario Gabriel Reus i Lladó y de Francisca Reus²⁰⁷. Según el acta matrimonial, el joven matrimonio se trasladó a vivir a la calle

²⁰⁰ Anon., 1884, Velada musical. Dijous bo, *El Áncora*, 17 de noviembre de 1884,.

²⁰¹ Anon., 1884, *La opinión*, 25 de noviembre de 1884,.

²⁰² Anon., 1884, *Las noticias*, 24 de noviembre de 1884,.; Anon., 1884, ¡¡Música, música!!, *Las noticias*, 13 de noviembre de 1884,.

²⁰³ Miquel Capllonch Rotger (Pollença 14.01.1861 - 21.12.1935) Pianista y compositor mallorquín. Para más información sobre M. Capllonch véase: Parets i Serra, J.P., Estelrich i Massutí, P.E., Massot i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort,.

²⁰⁴ Como hemos explicado anteriormente, fue un negocio de venta de máquinas de escribir e instrumentos musicales propiedad de Emilio Banqué donde en ocasiones se realizaban conciertos.

²⁰⁵ El Dijous Bo es la feria más popular de Mallorca que se celebra en la ciudad de Inca, finalizando una serie de 3 ferias sucesivas. Aunque se disponen de escasos datos, las primeras referencias escritas del mercado, los jueves en Inca, datan del siglo XVII. Tradicionalmente se trataba de una feria o mercado de carácter económico que reunía a una parte importante de la agricultura de la isla de Mallorca.

²⁰⁶ La *Polka n°1* apareció en la revista *Ecos y Brisas* n°24 del día 15 de febrero de 1885 y posteriormente en el periódico *El Isleño* día 27 de febrero de 1886. La *Polka n°5* se publicó en las páginas de *El Isleño* día 6 de marzo de 1886.

²⁰⁷ Se casaron el 17 de diciembre de 1885 en la parroquia de Santa Eulalia de Palma, pudiéndose consultar el certificado matrimonial expedido en el Archivo Episcopal de Mallorca. La prensa se hizo eco de la noticia en el periódico *El Balear*: Anon., 1885, *El Balear*, 17 de diciembre de 1885,.

Bosch, situada muy cerca de la Catedral y en pleno casco antiguo de la capital mallorquina²⁰⁸. Posteriormente, el matrimonio trasladó su residencia a la plaza Santa Eulalia número 11²⁰⁹. Además, añadiremos que, sumada a la casa familiar propiedad de la familia Noguera en el pueblo de Felanitx de donde eran originarios, Antonio Noguera disfrutó de una segunda residencia en la localidad de Pórtol, perteneciente al municipio de Marratxi, en una casa rural donde pasó las temporadas estivales²¹⁰ especialmente, a partir de 1898, cuando su dolencia crónica empeoró²¹¹.

A partir de 1887, Antonio Noguera empezó a ejercer como docente de música²¹² en el colegio privado de segunda enseñanza San Agustín en Palma (El Temple)²¹³, aunque al año siguiente fundó, junto a Melchor Oliver y Joan Salom, la Escuela Clásica del Piano²¹⁴ en la calle Can SAGRANADA de Palma, escuela que se mostraba como alternativa a la Sociedad Conservatorio Balear, fundada en 1879 que tuvo que realizar cambios drásticos en su plantilla y junta directiva en 1881²¹⁵. A partir de este momento, Noguera ejerció la docencia del piano hasta su muerte en 1904. Como ejemplo citaremos que, en 1888, la prensa anunció que las alumnas Perelló, Fiol y Pouchoux realizaron un recital de piano durante la inauguración del Ateneo Balear acompañadas de su maestro Antonio Noguera²¹⁶. Todavía, en octubre de 1903, unos meses antes de su muerte y en un momento en que su dolencia estaba muy avanzada, pasando mucho tiempo retirado y en reposo, Noguera aún ejercía de docente de piano para los hijos de Francisco Maura, hermano del político Antonio Maura²¹⁷. A partir de 1897, y pese a seguir en la docencia, Noguera trabajó parcialmente en la empresa de su cuñado, Fausto Puerto, notario de profesión, a quien reencontraremos en los cuerpos directivos de la Capella de Manacor, e intentó estudiar la carrera

²⁰⁸ Actualmente no se conserva la vivienda ya que el edificio fue derruido hace una década.

²⁰⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 17 de febrero de 1888.; Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 10 de septiembre de 1897.

²¹⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta de 12 de octubre de 1897.

²¹¹ Correspondencia Juan Luis Estelrich - Eduardo López-Chávarri. Carta del 23 de junio de 1898. Consultable en el fondo familia López-Chávarri de la Biblioteca Valenciana.

²¹² Anon., 1887, *El Áncora*, 24 de septiembre de 1887,.

²¹³ Cabe mencionar que la orden agustiniana no llegó a Mallorca hasta 1890, fundándose el actual colegio San Agustín en 1895.

²¹⁴ Anon., 1889, *La Almudaina*, 30 de diciembre de 1888,.

²¹⁵ Véase la nueva junta directiva en el artículo publicado en: Anon., 1881, *El Isleño*, 1 de marzo de 1881,.

²¹⁶ Anon, 1888, *Los libros*. Boletín de la Sociedad bibliográfica de las Baleares,1.

²¹⁷ Correspondencia Felipe Pedrell - Noguera. Carta del 24 de octubre de 1903.

de notariado²¹⁸ examinándose en la Universidad de Valencia, aunque sin éxito, ya que tampoco la finalizó. Seguramente pesó en dicha decisión que Fausto Puerto fuera notario de profesión²¹⁹ y como veremos en el capítulo cinco de este trabajo, ese mismo año fuera nombrado presidente de la Junta de Protección de la Capella de Manacor. Gracias por la correspondencia de Juan Luis Estelrich con Eduardo López-Chavarri conocemos que su interés por el notariado fue muy breve²²⁰ aunque es destacable que Noguera siguió trabajando de manera parcial en la oficina, hecho que también Noguera explicó al crítico valenciano:

En efecto ya hace un mes que me encuentro en Portopí pasando los ratos que me dejan desocupado mis quehaceres porque ya no tengo vacaciones completas ni en la oficina ni en las clases. Mis trabajos son forzosos, forzados y perpetuos sin intermitencias. Fastidiarse!!...

Yo doy lecciones de piano porque de lo contrario tendría que asaltar las diligencias en los caminos del Estado. Desde luego les sienta a mis discípulos al piano tan pronto como las manitas cogen sin violencia las cinco notas, y hacen ejercicios con los dedos fuertes: 1º, 2º, 3º²²¹.

Paralelamente a los trabajos citados, y como veremos en el capítulo 2.3, Noguera colaboró con diversos periódicos y revistas realizando crónicas musicales, destacando su participación más activa en los periódicos *La Almudaina* (a partir de 1888) y *La Última Hora* (a partir de 1893). Además, formó parte como jurado en concursos musicales²²² y fue miembro de juntas de organización de conciertos²²³ y actos benéficos²²⁴.

²¹⁸ Mencionaremos que en agosto de 1897 Noguera escribió a Felipe Pedrell pidiéndole ayuda y una recomendación para el catedrático de derecho canónico, Juan Juse, ya que según explica él mismo en la carta, tuvo entendido que «atendía a las recomendaciones»: Correspondencia Felipe Pedrell - Noguera. Carta del 14 de agosto de 1897.

²¹⁹ Vidal Isern, J., 1961, *Hombres de ayer*, Imprenta SS Corazones, Palma de Mallorca.

²²⁰ Correspondencia Juan Luis Estelrich - Eduardo López-Chavarri. Carta del 26 de diciembre de 1898.

²²¹ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 30 de mayo de 1902.

²²² Anon., 1891, Concurso de Sóller, *El Áncora*, 18 de mayo de 1897,.

²²³ Noguera formó parte en 1891 de la junta para realizar un concierto en el Teatro Principal: Anon., 1891, Concierto en el Principal, *El noticiero balear*, 1 de octubre de 1891,.

²²⁴ Antonio Noguera fue miembro de la junta formada para la organización de los eventos de celebración del nombramiento de Jerónimo Rosselló como hijo ilustre de la ciudad de Palma.; Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 6 de abril de 1899.



Ilustración 1. Retrato de Antonio Noguera. Primer retrato enviado a la prensa por Antonio Noguera publicado en La Música Ilustrada Hispano-Americana. La publicación especifica que proporcionan datos biográficos muy limitados de Noguera porque él mismo se había negado a cederlos; Anon., 1900, La Música Ilustrada Hispano-Americana nº34, 15 de mayo de 1900.

Otro suceso destacable en la vida de Noguera, pocos años después de su retorno, fue la muerte de su padre, el profesor de piano Honorato Noguera i Aulí, que murió en el mes de febrero de 1890²²⁵. Como él mismo confesó a López-Chavarri, este acontecimiento le afectó emocionalmente²²⁶.

Como hemos mencionado anteriormente, Noguera se casó con Trinidad Reus, hija de Gabriel Reus, siendo este vínculo matrimonial determinante para el desarrollo de la vida social de Noguera, ya que Gabriel Reus, su suegro, fue un personaje importante de la burguesía liberal mallorquina. Profundizaremos por ello en la relevancia del personaje, destacando los tres campos donde intervino de forma más activa: el político, el económico y el cultural. Daremos una visión de su posible influencia en la sociedad del momento y analizaremos el contexto en el cual Noguera desarrolló su actividad tras su retorno a Mallorca.

²²⁵ Anon., 1890, Esquela, *La Almudaina*, 2 de febrero de 1890,.

²²⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 10 de noviembre de 1897.

En primer lugar, analizaremos brevemente la política balear de la época y la participación de Gabriel Reus en ella. Formó parte de Junta Provisional de gobierno de las Baleares en 1868 tras la Revolución que inició el Sexenio Democrático y fue nombrado concejal del Ayuntamiento. Al año siguiente fue elegido diputado para las Cortes con 10.078 votos y como representante del comité monárquico-liberal de conciliación progresista, siendo reelegido en 1872²²⁷. En este sentido recordaremos, como ya se ha mencionado, que las clases dominantes mallorquinas estuvieron unidas a una oligarquía agrario-financiera bajo el poder del Estado, adaptando su tradicional sistema de dominio mediante clientelismo a una nueva política liberal en torno de los partidos articulada siempre sobre la base del caciquismo²²⁸. Los caciques mallorquines dominaron tanto la Administración, aprovechando su posición en los partidos turnantes, como la posición social, siendo mayoritariamente terratenientes con intereses financieros que conseguían sus votos mediante la supremacía en las relaciones de producción. En resumen, el sistema mallorquín estaba basado en un patronazgo extendido que generaba un consenso tradicional, siendo pues, un clientelismo político de larga duración con escasa contestación por parte del campesinado²²⁹.

Al inicio de la Restauración, en 1874, Reus formó parte de nuevo de la Junta Provisional de Gobierno de Baleares nombrado por el general Palanca, y ya, en 1880 formó parte del Partido Democrático-Progresista, siendo nombrado Diputado provincial por el distrito de Palma en 1882²³⁰. La clase política en Baleares durante la Restauración sufrió muy poca renovación, siendo la provincia española donde los diputados repitieron de manera más habitual en el Congreso²³¹. Además, la mayoría no defendió intereses comunitarios, sino más bien particulares y clientelares de ciertos personajes en concreto²³². Además, en diciembre de 1878, la ciudad de Palma perdió su calidad de distrito y los dos diputados que le correspondían, formando la isla de

²²⁷ Llabrés Bernal, J., 1966, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca IV (1861-1870)*, Societat Arqueològica Lul·liana. Escuela Tipográfica Provincial, Palma.

²²⁸ Peñarubia i Marquès, 1994, Control caciquil i projectes populars. El cas de Mallorca a l'època de la Restauració, *Estudis d'història agraria*, 10, pp. 125-41.

²²⁹ Casos parecidos al mallorquín son estudiados por Léveque (Borgoña), Blinkhorn (Navarra) o L. Pedlow (Hesse-Cassel, Alemania).

²³⁰ Llabrés Bernal, J., 1971, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca V (1871-1880)*, Societat Arqueològica Lul·liana. Escuela Tipográfica Provincial, Palma.

²³¹ Peñarubia, I., 1997, *La restauració a Mallorca (1874-1923)*, Edicions Documenta Balear ed., Palma de Mallorca.

²³² Peñarubia i Marquès, 1994, Control caciquil i projectes populars. El cas de Mallorca a l'època de la Restauració, *Estudis d'història agraria*, 10, pp. 125-41.

Mallorca un distrito único, eligiendo cinco diputados a los cuales se les añadía los dos de Menorca e Ibiza. Esta estrategia fue determinante para que los votos republicanos provenientes de la ciudad se neutralizaran y disolvieran entre aquellos de las zonas rurales manejados por partidos dinásticos. Los partidos no turnantes (reformistas, republicanos, socialistas y carlistas) intentaron en numerosas ocasiones acabar con el distrito único, aunque no lo consiguieron, y ante esta situación, la oposición republicana optó por no presentarse a las legislativas (a diferencia de sus compatriotas catalanes o valencianos).

Mallorca también fue un distrito donde se uso de manera abundante el artículo 29²³³, tanto en elecciones municipales como legislativas, para controlar el sistema electoral desde la legalidad. Este artículo permitió que no se celebraran elecciones siempre que se presentaran tantos candidatos como actas para cubrir. En este sentido, Isabel Peñarrubia afirma que:

La especificidad del modelo Restauracionista mallorquín hay que buscarla en la perfecta estrategia que trazó la clase dirigente desde los primeros años de la Restauración para controlar a las fuerzas políticas²³⁴.

El ejemplo de que dichos intereses personales en política siguieron posteriormente durante toda la Restauración lo encontramos en las palabras del escritor y periodista Miquel del Sants Oliver, que publicó en 1891 en su libro *Cosecha periodística*, un artículo, aparecido anteriormente en *La Almudaina*, titulado «La política mallorquina»:

Si procuramos abarcar la vida de Mallorca desde la Restauración, que es cuando a empezado á germinar la semilla regionalista, no encontraremos más que una política personal ó una política exótica. O se han movido los partidos por el impulso egoísta de la vanidad ó del interés, ó si los móviles han sido más generosos y altruistas, su influencia ha sido completamente extrarregional y forastera. No hemos podido salir, salvo contadísimas excepciones, de este triste dilema: cinismo ó desnaturalización²³⁵.

²³³ El artículo 29 regulaba la ley electoral de 1907 promovida por Maura durante la Restauración. Principalmente excluía de las urnas a los electores de aquellos distritos o circunscripciones en los que el número de candidatos no superara el puesto a elegir.

²³⁴ Peñarrubia, I., 1998, La expresión de la disidencia en una sociedad caciquil: Mallorca 1875-1923, *Historia Social*, pág. 23.

²³⁵ Sants Oliver, M., 1891, *Cosecha periodística:(artículos varios)*, Imp. de Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca. Disponible en la Biblioteca Nacional <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000105661>

No extrañan dichas palabras si tenemos en cuenta que los personajes importantes del sistema caciquil no tenían intermediarios en su relación con la capital y eso les permitía ejercer gran influencia en los pueblos, dado el hecho de que Palma fue la sede de todas las instituciones de decisión determinantes. El grupo que contó con la red caciquil mejor organizada fue el Maurista²³⁶, que se contradujo a sí mismo, puesto que el discurso regeneracionista defendido en Madrid por Maura, argumentado en la cimentación de un partido moderno, no se correspondía con la praxis real en la propia isla, donde la organización estaba basada en un verdadero sistema caciquil. El Maurismo representó siempre a la misma pirámide social, desde las filas del Partido Liberal Fusionista o desde el Conservador ya en el cambio de siglo. A partir de 1881, Antonio Maura fue diputado por Mallorca hasta el final de la Restauración²³⁷.

Volviendo a Gabriel Reus, en segundo lugar y entrando en la materia económica, mencionaremos que fue de los primeros promotores del ferrocarril en Mallorca (firmando la suscripción de acciones de 100 duros para su construcción en 1868) y posteriormente defendió su construcción como diputado en las Cortes, siendo obsequiado, años más tarde, con una medalla de oro de la Sociedad Ferrocarril de Mallorca en agradecimiento por sus gestiones en Madrid²³⁸. Además, en 1873 fue decisiva su participación para conseguir el primer derribo de parte de las murallas que daban al mar y la ampliación del puerto marítimo de Palma ya que para ello presentó un proyecto de ley en la Asamblea Nacional²³⁹. Estos hechos fueron muy relevantes para la economía de la isla ya que durante el último tercio del siglo XIX, gracias al ferrocarril, esta pudo mejorar sus comunicaciones y la red ferroviaria fomentando la conversión de toda la isla en un solo territorio económico ante la posibilidad de desplazar las remesas exportables desde y hacia el tráfico marítimo. Entre 1875 y 1930 se completó una red ferroviaria de 281

²³⁶ Definición que en la isla se daba a dicha red caciquil fiel a Antonio Maura, tanto desde las filas del partido Liberal Fusionista como al Conservador al cambiar Maura de partido al inicio del siglo XX.

²³⁷ Peñarrubia i Marquès, 1994, Control caciquil i projectes populars. El cas de Mallorca a l'època de la Restauració, *Estudis d'història agrària*, 10, pp. 125-41.

²³⁸ Llabrés Bernal, J., 1966, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca IV (1861-1870)*, Societat Arqueològica Lul·liana. Escuela Tipográfica Provincial, Palma.

²³⁹ Noguera, J.M., 2002, L'enderrocament de les murades de Palma un triomf de l'hisgienisme mallorquí, *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*, 37, pp. 247-64.

kilómetros de vías operativas, un kilómetro de vía por cada 12,95 Km² de superficie, siendo más del doble del de la España peninsular²⁴⁰.

La inauguración del ferrocarril fue en febrero de 1875 obteniendo un éxito inmediato respecto al tráfico de viajeros, pero se estancó, destinándose posteriormente a mercancías y no recuperándose los niveles de pasajeros del primer año de funcionamiento hasta los últimos años del XIX. Culturalmente, dicha inauguración fue relevante, ya que numerosos intelectuales y artistas que visitaron Mallorca entre siglos se desplazaron en ferrocarril para asistir a diversas veladas artísticas y excursiones culturales. Destacaremos la participación en las fiestas de la Capella de Manacor, realizadas en esta ciudad una vez al año, acontecimientos de los cuales hablaremos más adelante en mayor profundidad. Como consecuencia económica de estos hechos, ya a final de siglo, el investigador Miguel Ángel Casanovas argumenta que la economía balear finisecular se caracterizó:

Por el avance de la industrialización, las transformaciones agrícolas, la potenciación de las comunicaciones, el impulso del capitalismo y la proliferación de entidades financieras²⁴¹.

A pesar de la crisis de la agricultura en 1890, y en consecuencia del movimiento migratorio que se generó, la población mallorquina mantuvo los niveles de ruralización respecto a las décadas anteriores²⁴². Junto a la incipiente industrialización floreció el comercio marítimo gestionado por los sectores liberales y la nueva burguesía, incorporándose la agricultura al comercio exterior²⁴³ así como la semilla de un turismo cultural propio de fin de siglo en una Mallorca con altos niveles de ruralización.

Gabriel Reus también fue miembro de la primera junta de la sociedad Círculo Mallorquín²⁴⁴ (como resultado de la unión del Casino Balear y el Liceo Mallorquín en el año

²⁴⁰ Molina, R. & Morey, A., 2006, IV Congreso de historia ferroviaria, *Ferrocarril, transformaciones económicas y especulación urbanística: la ciudad de Palma (1870-1940)*.

²⁴¹ Ginard i Féron, D. & Casanovas i Camps, M.A., 2007, *Illes Balears. Història*, Ediciones Vicens Vives, Barcelona, pág. 25.

²⁴² Barceló Pons, B., 1964, El segle XIX a Mallorca, *Obra*, 2(5).

²⁴³ Manera Erbina, C., 2012, Història del creixement econòmic a Mallorca, 1700-2000, *Anuari de la Societat Catalana d'Economia*, pp. 77-84.

²⁴⁴ 1852, *Bases acordadas para la unión. Liceo Mallorquín y Casino Balear, cuyas sociedades forman actualmente la del Círculo Mallorquín*, 8 ed. Imp. de Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca.: Contiene el Reglamento general y la lista de trescientos cuarenta y cuatro socios. La Junta Directiva estaba formada por D. Fernando Cotoner,

1852, y de cuya formación hemos hablado anteriormente). Fue una de las sociedades más importantes del momento, a la que asistían mayoritariamente burgueses aunque también formaba parte de la asistencia aristócratas y profesionales liberales, y que fue pionera en Mallorca en la realización de tertulias, organización de conciertos, veladas líricas y posteriormente literarias²⁴⁵. El nombre de Gabriel Reus Lladó, seguirá apareciendo, en 1869, en el listado de socios junto a otros nombres del mundo burgués liberal y republicano como Nicolas Hubembert o monárquicos demócratas como Jose Salas o Francisco Siquier²⁴⁶.

El Círculo Mallorquín dispuso de sección filarmónica, sección literaria, sección de dibujo, sección dramática, sección de armas y sección de tenis²⁴⁷. La publicación *Cien años del Círculo Mallorquín*²⁴⁸ recoge que fueron maestros particulares de la orquesta de la sección filarmónica de la sociedad Joan Goula, Bartolomé Torres, Antonio Noguera y Luís Cussini. Tras revisar la documentación existente sobre el Círculo Mallorquín en el Arxiu del Regne de Mallorca, centro depositario del fondo histórico de la sociedad, hemos encontrado referencias sobre clases particulares de violín, pero ningún documento que verifique los datos sobre dichos maestros²⁴⁹. Sí encontramos datos en prensa sobre la dirección de conciertos por parte de José Capó, Joan Goula, Bartolomé Torres, Carlos Pintado, Perelló y Luís Cussini²⁵⁰. A modo de ejemplo, citaremos que en 1887 los gastos del Círculo Mallorquín en veladas y conceptos musicales ascendieron en total 9.507 pesetas²⁵¹, cantidad considerable para la época, siendo cinco pesetas el precio medio de la entrada a un concierto. Si desglosamos los gastos, veremos que la adquisición de un piano de cola Steinway & Sons, para la realización de veladas musicales en los salones de la sociedad, costó 6.250 pesetas. Añadiremos que se realizó un obsequio a la tiple Martínez de

presidente; D. José Villalonga y Aguirre, vicepresidente; D. Gabriel Reus, contador; D. Gaspar Fernando Coll, vicecontador; D. Manuel mayol, tesorero; D. Miguel Ignacio Capó, secretario y D. Joaquín María Bover, vicesecretario.

²⁴⁵ Llabrés Bernal, J., 1966, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca II*, Societat Arqueològica Lul. liana. Escuela Tipográfica Provincial, Palma.

²⁴⁶ *Relaciones mensuales de socios. 1868-1878*. CM110. Fondo del Círculo Mallorquín. Disponible en el Arxiu del Regne de Mallorca.

²⁴⁷ *Secretaría*. Cajas 536. CM 68 - 71. Fondo del Círculo Mallorquín. Disponible en el Arxiu del Regne de Mallorca.

²⁴⁸ Perea, J.S., 1951, *Los cien años del Círculo Mallorquín: (1851-1951)*, Imprenta Mossen Alcover,.

²⁴⁹ *Relaciones de socios 1891 - 1924*. L CM535 L CM537; *Relaciones de socios 1891 -1924*. Cajas L CM546.; *Secretaría* L CM536 CM68 56.; *Actas* CM 57 - 75.; *Balance Caja* L CM 177.; *Balances cuatrimestrales* CM 189.; *Biblioteca* CM 461. Fondo del Círculo Mallorquín. Disponible en el Arxiu del Regne de Mallorca.

²⁵⁰ Llabrés Bernal, J., 1962, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca III (1841-1869)*, Societat Arqueològica Lul. liana. Escuela Tipográfica Provincial, Palma.

²⁵¹ *Balance de Caja*. CM 177. Fondo Círculo Mallorquín. Arxiu del Regne de Mallorca.

375 pesetas y que el bajo Ordinas realizó una función musical con un coste de 265 pesetas. En febrero se celebró una velada musical y dos bailes extraordinarios con un coste de 1417 pesetas obsequiándose a los artistas con 950 pesetas y tras el primer concierto de Isaac Albéniz en Mallorca, al no pedir éste honorarios, se le obsequió con 250 pesetas²⁵².

Entre los principales conciertos dados en el Círculo Mallorquín, podemos destacar los conciertos dados, entre otros, por Isaac Albéniz (1887), Miquel Capllonch (1888), Concierto sacro de compositores mallorquines (1889), Vicente Llorca (1889), Brindis de Salas (1889), Conrado Pinto (1889), Veladas homenaje a Miquel Marqués (1891), Francisco Tárrega (1891), Mario Calando (1893), Enrique Granados (1896) o Joan Gay (1901)²⁵³.

El 11 de marzo de 1894, se fundó la sección literaria, a la cual perteneció Antonio Noguera junto a Joan Alcover, Enrique Alzamora, Juan Luis Estelrich, Miquel del Sants Oliver, Eusebio Estada, Juan Marqués i Luigi y José María Quadrado, entre otros. Entre los cargos directivos, José María Quadrado fue nombrado presidente honorario, Juan Alcover, presidente y Miquel del Sants Oliver, secretario. Esta sección realizaba una sesión ordinaria al mes, además de las necesarias sesiones extraordinarias. Entre las actividades de la sección literaria, además de la organización de veladas de lecturas, se organizaban conferencias. En ocasiones, tras dichas conferencias, la sección filarmónica interpretaba breves conciertos. Citaremos como ejemplo que, tras la conferencia del médico Bernat Riera, titulada *Neurastenia social*²⁵⁴, la orquesta de la sociedad, dirigida por Lluís Cussini, interpretó un *Minuetto á la antigua*, para cuarteto de cuerda de Antonio Noguera, el *Andante* del Quinteto en mi bemol de Schumann y un *Adagio* de Hummel²⁵⁵. Fue dentro de este ciclo donde Antonio Noguera dictó, años después, la conferencia «La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales», a la cual volveremos en un capítulo específico de este trabajo.

En lo que se refiere a la creación de sociedades, destacaremos que, aunque en la Mallorca de 1875 se debilitaran las posibilidades de una revolución burguesa profunda, capaz de romper patrones de una sociedad principalmente tradicional, con gran influencia de la Iglesia ante una

²⁵² idem.

²⁵³ Véase Anexo V. Transcripción de los artículos citados del crítico musical Antonio Noguera y Balaguer (1858-1904).

²⁵⁴ Anon., 1894, En el Círculo Mallorquín, *Heraldo de Baleares*, 20 de noviembre de 1894,.

²⁵⁵ idem.

población mayoritariamente analfabeta y a causa de que la burguesía conservadora sustituyó a la burguesía liberal²⁵⁶, en el periodo restauracionista comprendido entre 1881 y 1900, aparecieron más de setenta nuevas sociedades tanto populares como obreras²⁵⁷. Mediante la asociación, las clases populares buscaron la defensa de sus derechos laborales, la protección ante las enfermedades, vejez, paro o el recreo²⁵⁸.

El archiduque Luis Salvador²⁵⁹ describió la música dentro el entorno asociativo balear desde la perspectiva del esparcimiento, pequeña enseñanza y conciertos sacros:

Algunas de las sociedades privadas de Palma, como el Casino Palmesano (Casino de los nobles), el Círculo Mallorquín y otras disponen generalmente de una sección filarmónica compuesta por aquellos de sus miembros dotados de una educación musical y por algunas jovencitas de su familia. Bajo la dirección de una profesora de música estudian piezas que ocasionalmente, ofrecen para deleite de sus coasociados... En tiempos pasados, tanto los miembros del Casino Palmesano como del Círculo Mallorquín ofrecían durante la cuaresma conciertos semanales que terminaban el domingo de Ramos con la presentación del Stabat Mater de Haydn o Rossini²⁶⁰.

Además del Círculo Mallorquín, en torno a 1890, encontramos otras sociedades importantes donde se realizaban conciertos y veladas literarias²⁶¹. Como ejemplo citaremos el casino La Tertulia, fundada en 1869 (en la Calle Call 6, a diferencia de la segunda Tertulia que se fundó en la calle Danús) y con sede en la antigua sociedad Recreo Social, y en la que Honorato Noguera, padre de Antonio Noguera, dirigió a la sección filarmónica en la sesión inaugural de sus veladas musicales junto al también maestro José Capó²⁶². Posteriormente, aparecerá una

²⁵⁶ Alzina Seguí, P., 2010, L'Obrerisme educatiu a les Illes Balears, *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, 16, pp. 104-37.

²⁵⁷ Pastor, A.L. & Rossell, M.C., 1983, Sociedades privadas mallorquinas del siglo XIX: introducción a su catalogación, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 39, pp. 539-45.

²⁵⁸ Fullana, P. & Marimon, A., 1994, *Història del "Montepío" de Previsió de l'Arraval de Santa Catalina*. Centenari 1894-1994, Palma de Mallorca.

²⁵⁹ Luis Salvador María José Juan Bautista Domingo Raniero Fernando Carlos Zenobio Antonio de Habsburgo-Lorena, (Palacio Pitti, Florencia, Italia, 4 de agosto de 1847 - Castillo de Brandais en *Brandýs nad Labem-Stará Boleslav*, Bohemia, Austria, 1915) fue un erudito y mecenas miembro de la dinastía imperial de Habsburgo. Era el undécimo hijo de Leopoldo II, Gran Duque de Toscana, y el noveno de su segunda esposa María Antonieta de las Dos Sicilias. Su vida estuvo estrechamente ligada a España, como pionero del turismo a las Islas Baleares, estableciendo residencia en Mallorca.

²⁶⁰ Salvator, L. & von Österreich, E., 1891, Die Balearen in Wort und Bild geschildert, FA Brockhaus,. Traducción editada por Sa Nostra en 1989 titulada Baleares para la palabra y el grabado, 9, pág 445.

²⁶¹ Pastor, A.L. & Rossell, M.C., 1983, Sociedades privadas mallorquinas del siglo XIX: introducción a su catalogación, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 39, pp. 539-45.

²⁶² Esteve, J., 2007, *La música a les Balears en el segle XIX*, Edicions Documenta Balear ed., Palma de Mallorca.

nueva sociedad con el mismo nombre de La Tertulia en 1881 (calle Danús 4) con sección de enseñanza que inauguró su primer concierto musical sacro con músicos dirigidos por el maestro Cussini, profesor del Conservatorio Balear, fusionándose ambas sociedades, La Tertulia y el Conservatorio Balear, en 1883.

En la sociedad La Protectora, sociedad de "mutuos socorros" creada en el año 1869 y en la cual desde 1869 a 1940 se inscribieron más de 16.500 socios, se podía adquirir un subsidio por enfermedad, un seguro de defunción y ofrecían descuentos en medicinas a los socios²⁶³. Paralelamente organizaban excursiones por la isla, bailes de máscaras donde se interpretaban *Polkas*, *Waltzes* y *Mazurcas*, conciertos de su orfeón y representaciones teatrales. Citaremos, además, el Ateneo Balear (situada en Plazuela de Truyols nº4), en cuya inauguración de la etapa de 1888 Antonio Noguera tocó varias obras al piano²⁶⁴ (aunque desconocemos cuales ya que la fuente periodística no lo especifica), donde se realizaron conciertos destacando el del violinista Claudio José Brindis de Salas o el guitarrista Francisco Tárrega, o la sociedad Asistencia Palmesana donde intervinieron desde banda hasta canción lírica.

En la sociedad Academia Juventudes Católicas de Palma encontramos varias publicaciones en prensa, durante el año 1886, que documentan conciertos realizados por Noguera. Esta sociedad, creada en 1881 y con actividad hasta 1888, fue concebida a partir del modelo de Ateneo Balear como centro para crear alternativas culturales católicas y con la premisa de evitar el alejamiento de los intelectuales católicos de la Iglesia²⁶⁵. Se organizaban veladas literarias, conferencias y conciertos. Se impartía la enseñanza de música y francés y se publicaba una revista literaria²⁶⁶. En la velada del 4 de abril de 1886, Antonio Noguera tocó la *Sonata* de Rummel y *La gran sonata* de Mozart a dos pianos junto al profesor de piano Vicente Llorens. Posteriormente, interpretó a ocho manos y utilizando dos pianos, la *Marcha Imperial* de Wagner junto a Vicente Llorens, profesor de piano, Emilio Banqué, propietario de Casa Banqué

²⁶³ Pastor, A.L. & Rossell, M.C., 1983, Sociedades privadas mallorquinas del siglo XIX: introducción a su catalogación, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 39, pp. 539-45.

²⁶⁴ Anon, 1888, *Los libros. Boletín de la Sociedad bibliográfica de las Baleares*, 31 de enero 1888,.

²⁶⁵ Pastor, A.L. & Rossell, M.C., 1983, Sociedades privadas mallorquinas del siglo XIX: introducción a su catalogación, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 39, pp. 539-45.

²⁶⁶ Fullana Puigserver, P., 1994, *El moviment catòlic a Mallorca*, L'Abadia de Montserrat.

y director de la velada, y Antonio Marqués, aficionado y socio. Esta interpretación trascendió por ser el primer concierto en el que se pudo escuchar música de Wagner en la isla²⁶⁷.

En 1890 se intentó crear una sociedad que tuviera como premisa mejorar las funciones lírico dramáticas del Teatro Principal de Palma²⁶⁸ y que mediara con la Junta Provisional de Gobierno, pero fracasó en el intento. Sólo el Teatro Principal de Palma y el Teatro Circo Balear disponían de sendas compañías, aunque ya en 1885 aparecían en prensa artículos describiendo la falta de alternativas y una oferta limitada²⁶⁹. A pesar de las críticas, en 1890, Arturo Baratta dirigió la temporada de ópera italiana en el Teatro principal, con precios del abono de diez funciones y con entradas a un coste de 50 pesetas. El repertorio estaba formado por *Fausto*, *La Africana*, *Los Hugonotes*, *Guillermo Tell*, y *Fra-Diavolo* entre otras²⁷⁰. Ese mismo año se estrenó *Carmen* de Bizet²⁷¹ y el concertista de guitarra clásica el Sr. Jimenez Manjón, interpretando la *Sonata* de Sor y repertorio de carácter español, dio dos conciertos aunque no consiguió llenar el teatro²⁷². Por otro lado, el Teatro-Círculo Balear contaba con una compañía de zarzuela cómica dirigida por Lino Ruilola, y en cuyo repertorio estaba *Certamen Nacional*, *Niña Pancha*, *Los Carboneros*, *Ya somos tres*, *El Alta*, *Chateaux Margaux* y *Tiple en puerta* entre otras²⁷³.

Como otras alternativas para satisfacer a amantes de la música, el público podía asistir a los conciertos al aire libre de la banda militar Regimiento de Filipinas que se realizaban en el paseo del Borne de once a dos los sábados por la mañana²⁷⁴. Además, en 1886 apareció el Salón Banqué, sala situada en el comercio particular de Emili Banqué especializado en vender instrumentos musicales, partituras y máquinas de escribir. Como veremos en el siguiente capítulo, esta sala fue muy frecuentada por los intelectuales del momento, de los cuales Antonio Noguera no fue una excepción.

²⁶⁷ Anon., 1886, *El Áncora*, 5 de abril de 1886,.

²⁶⁸ Noticia completa en: Anon., 1890, *La Almudaina*, 13 de abril de 1890,.

²⁶⁹ Anon., 1885, *Ecos y Brisas*. Revista, 26 de abril de 1885,.

²⁷⁰ Anon., 1890, *La Almudaina*, diario de Noticias, 18 de enero de 1890,.

²⁷¹ Anon., 1890, *La Almudaina*, diario de Noticias, 23 de diciembre de 1890,.

²⁷² Anon., 1890, *La Almudaina*, diario de Noticias, 11 de enero de 1890,.

²⁷³ Anon., 1890, *La Almudaina*, diario de Noticias, 11 de noviembre de 1890,.

²⁷⁴ Anon., 1890, *La Almudaina*, diario de Noticias. 10 de julio de 1890,.

2.2. Los Insensatos y el grupo de *La Almudaina*

El término *insensato* surgió tras un texto del escritor y periodista Miquel dels Sants Oliver en las páginas de *La Almudaina* dentro de la serie de artículos denominados «Desde la Terraza»²⁷⁵. En esta serie de diez artículos, Sants Oliver, defendió la necesidad de creación de una industria turística como propuesta económica alternativa para una modernización de la sociedad isleña, a semejanza de modelos centroeuropeos de finales del siglo XIX donde aparecen nuevas tendencias hacia el excursionismo y turismo vacacional como consecuencia de la mejora de las comunicaciones y el transporte, y lo plasma analizando objetivamente las características especiales de Mallorca, que posee grandes condiciones climáticas, belleza en el paisaje y cercanía con la península, y manifestando una ilusión visionaria por cambiar la realidad económica. Además, Sans Oliver alude a la necesidad de un «mallorquinismo» como símbolo de reestructuración frente a un provincialismo buscando así cohesión identitaria y vinculando de nuevo su concepto de región con un movimiento reflexivo y orgánico:

Un poco mas de amor al terreno en que nacimos y que, tarde ó temprano, ha de cubrir nuestros despojos, y un poco menos de la absorción centralista y uniformadora; un poco más de contrarrestar esa política que irradia de Madrid sobre la comarca para hacer que irradie de la comarca sobre Madrid, ponderando en la balanza cortesana con positivas influencias; un poco mas de no considerar la región como un simple medio, sino como una finalidad asistida de derechos innumerables; en suma, un poco mas de mallorquinismo en todos los órdenes y un poco menos de flamenquismo, madrileísmo imbecilismo como quiera llamársele²⁷⁶.

Para ello, el literato destaca la necesidad de cambio argumentando que para conseguir dichos objetivos se necesita grandes inversiones, importantes reformas en la ciudad y la creación de servicios y transportes capaces de acoger a los nuevos turistas²⁷⁷ que lleguen a la isla:

Únicamente con una gran dosis de fe y de entusiasmo es posible llevar a cabo las mejoras que los tiempos y las necesidades reclaman. Bajo el nombre de prudencia y de cordura suelen esconderse, muy menudo, la pereza y el egoísmo, la sordidez y la necesidad... Tú no me querrás creer; en mi tierra ya estamos hartos de cordura, de sensatez, de sosera... Hace veinte años que vivimos en pleno estacionarismo. Todos somos cuerdos, porque ninguno hace nada. Todos somos sensatos,

²⁷⁵ Conjunto de diez artículos publicados en *La Almudaina* entre el 21 de agosto de 1890 y el 25 de septiembre de 1890.

²⁷⁶ Sants Oliver. M, 1890, Desde la Terraza, *La Almudaina*, 18 de septiembre de 1890,.

²⁷⁷ «Falta confort, en todo»: Sants Oliver. M, 1890, Desde la Terraza, *La Almudaina*, 7 de septiembre de 1890,.

porque todos dormimos el mismo sueño. Y la verdad: esto es ya insoportable. Se hace necesaria como el pan nuestro de cada día, una irrupción de insensatos, de dementes, de oxigenados, no importa que; pero que pongan esto en movimiento, que una vez en marcha no falte nunca el auxilio de la reflexión y de la madurez. Yo me he declarado resueltamente insensato²⁷⁸.

Sants Oliver se declara *insensato* utilizando el término como antítesis al conformismo fruto del estatismo social, cultural y económico del momento en la isla, abogando por la reflexión de los intelectuales, el menester de crítica social especialmente en prensa y la necesidad de cambio urgente y global de la sociedad mallorquina de finales de siglo. Si entendemos modernidad como fenómeno reflexivo que se halla en constante reestructuración teórica, práctica y ontológica, y se da en espacio geográfico y tiempo determinado, así como lo define Giddens²⁷⁹ en sus publicaciones, podemos encontrar paralelismos entre los términos modernidad y insensatez.

Tras los artículos de Miquel del Sants Oliver en *La Almudaina*, Enrique Alzamora²⁸⁰, colaborador de los periódicos *El Isleño* y *La Almudaina* (del que fue fundador), y de nuevo amigo íntimo de Noguera, publicó seguidamente dos artículos en las páginas del primero titulados «El Club de los Insensatos»²⁸¹ bajo el seudónimo de *Almanzor*. En ellos, recogió las palabras de Sants Oliver mencionando que compartía y expresaba dichas ideas desde hacía años y reafirmando la necesidad de crítica social en la prensa. Por lo tanto, Alzamora dio desde otro medio un apoyo activo a dicha campaña «insensata» y expresó, en ambos artículos, la necesidad de la formación de un núcleo de personas «patrióticas» que uniera sus esfuerzos «contra el país» (entendido como los defectos colectivos de la sociedad de final de siglo) y «para el país» (refiriéndose a cambios económicos, sociales y culturales inmediatos):

Los males que la insensatez intenta combatir son realmente grandes... vivimos en un país donde la instrucción puede calificarse escasa... en donde la mujer deja mucho que desear en cuanto á cultura moral... en donde la juventud carece de ideal y permanece inactiva y aburrida... en donde

²⁷⁸ Sants Oliver, M., 1890, Desde la Terraza, *La Almudaina*, 25 de septiembre de 1890,.

²⁷⁹ Giddens, A., 1993, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Ed.; Loyo, E.B., 2011, Anthony Giddens: Consecuencias de modernidad. Una interpretación de las transformaciones Asociadas a la Modernidad, *Razón y palabra. Revista especializada en comunicación*, 75.; Giddens, A., 2013, *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*, John Wiley & Sons,.

²⁸⁰ Sobre Enrique Alzamora podemos destacar que fue hijo de comerciantes, realizando una intensa aunque muy breve labor como escritor y periodista. A la muerte de su padre en 1891 tuvo que abandonar su vertiente literaria para ocuparse de la empresa familiar de importaciones y exportaciones de productos alimenticios. Posteriormente, destacar que fue el presidente de la Cámara de comercio (1903-1906) y el presidente fundador de Fomento de Turismo (1905-1911). Colaboró activamente en la revista *Ecos y Brisas*.

²⁸¹ Publicados en *El Isleño* entre el 25 de septiembre y el 1 de octubre de 1890.

la politiquilla de campanario hace estragos deplorables... en donde la industria y el comercio vuelan bajo... Vivimos en fin en un país que ofrece ancho campo a los estudios de crítica social y exige una campaña enérgica y levantada... y consiga un movimiento de regeneración²⁸².

Con estas palabras, Enrique Alzamora intentó que los esfuerzos individuales disconformes con la realidad socio-cultural del momento se unieran en un colectivo. Un colectivo que manifestara su disconformidad por la realidad en que vivía y apoyara activamente un cambio social, económico y político. Además, consideró que el primer medio para conseguirlo era mediante la crítica social en artículos de opinión y prensa: «La pluma, queridos insensatos; no hay arma más poderosa que la pluma»²⁸³.

A finales de 1890, ya en el mes de diciembre, Enrique Alzamora publicó de nuevo un artículo vinculado a los *Insensatos* denominado «Por Mallorca» donde anunció una propuesta organizada para el proyecto formado por un colectivo de personas que se comprometían a la escritura de una publicación regular donde se respetarían las diversas visiones temáticas: «Existe un núcleo de personas dispuestas á escribir por turno un artículo semanal con tendencia insensata, aunque con libertad de asunto»²⁸⁵. Además, explicó que los artículos llevarían un distintivo común en el título ya que todos empezarían su denominación con el título «Por Mallorca» y que se publicarían en los periódicos *La Almudaina* y *El Isleño*, medios que daban su apoyo incondicional a la causa. El motivo de la designación de un nombre común estuvo argumentado de nuevo, con referencias a frases de Schiller, con criterios patrióticos, de reforma social, económica y cultural, y como medio para afianzar la idea de colectivo. A modo de consolidación, Miquel del Sants Oliver publicó al cabo de unos días un nuevo artículo donde se repetían los conceptos y argumentaciones publicadas por Alzamora esta vez en *La Almudaina* y también bajo el título «Por Mallorca».

El primer artículo de opinión del movimiento *Por Mallorca* apareció firmado de nuevo por Miquel del Sants Oliver, el 30 de diciembre de 1890, bajo el título «La política mallorquina», artículo considerado como el primer manifiesto fundacional del mallorquinismo político además de ser la única publicación de *Por Mallorca* que cuestionó a fondo el sistema político de la

²⁸² Almanzor, 1890, El club de los insensatos, *El Isleño*, 25 de septiembre de 1890,.

²⁸³ Almanzor, 1890, El club de los insensatos, *El Isleño*, 1 de octubre de 1890,.

²⁸⁵ Almanzor, 1890, Por Mallorca, *El Isleño*, 20 de diciembre de 1890,.

Restauración²⁸⁶. En el se afirmó que el particularismo se manifestaba en política mediante el reconocimiento de la variedad regional frente a la absorción uniformista y que se debía:

A los esfuerzos de la crítica inductiva que ha observado la entidad región como elemento *natural*, surgido espontáneamente en la historia, integrado por la concurrencia de distintas causas determinantes, y definido por límites geográficos y por caracteres peculiares de raza, idioma, costumbre o legislación²⁸⁷.

Para el autor, Mallorca permanecía aislada en mitad del movimiento hasta ese momento, citando el ámbito intelectual como el reconocedor de las variedades regionales y a la juventud como la generación que debía reivindicarlo. Posteriormente este artículo reaparecerá publicado dentro de los libros *Cosecha periodística* (1891) y *La Cuestión Regional*²⁸⁸ (1899) ambos basados en artículos publicados también en las páginas de *La Almudaina*. Fue en *La Cuestión Regional*, como hemos mencionado en el capítulo anterior, donde Miquel del Sants Oliver afianzó su teoría regionalista basada en que tres eran las direcciones en las cuales se debía considerar la influencia del regionalismo: en primer lugar, la esfera intelectual, en segundo lugar, la esfera social y para terminar, la esfera política. Finalmente consolidó su visión del regionalismo como aquel que «tiende a dar al Estado, no aquella uniformidad abstracta y fúnebre que Menéndez Pelayo llama "verdadera uniformidad de la muerte" sino la unidad orgánica y viva de un cuerpo en el cual las regiones representan órganos activos con función propia» resultando, pues, el concepto de región, como un concepto vinculado a la construcción de una nueva identidad nacional española moderna, siendo lo que el denomina «el espíritu de campanario o provincialismo» su negación, y aún tomando aspectos del regionalismo, su principal enemigo.

A partir de la publicación de «La política mallorquina», aparecieron regularmente en *El Isleño* y *La Almudaina*, dieciséis artículos donde se reclamaban reformas y cambios en sectores concretos firmados por una decena de autores más²⁸⁹. Entre ellos podemos destacar los artículos «Adhesión a la idea»²⁹⁰ de Mateo Obrador donde se refleja ideas más moderadas y cercanas al

²⁸⁶ Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 105-63.

²⁸⁷ Sants Oliver, M., La política mallorquina, *La Almudaina*, 30 de diciembre de 1890,.

²⁸⁸ Sants Oliver, M., 1899, *La cuestión regional*, Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

²⁸⁹ Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 105-63.

²⁹⁰ Obrador, M., Adhesión a la idea, *El Isleño*, 7 de enero de 1891,.

positivismo, «¡Seamos insensatos!»²⁹¹ de Pere A. Peña, que muestra el apoyo público de este personaje importante de la Renaixença a la causa, «Las murallas deben derribarse»²⁹² de Bernat Calvet y «La canalización de las aguas y el alcantarillado»²⁹³ de Baltasar Champasaur como muestra de la necesidad de reformas y nuevas construcciones en pro de la salubridad de Palma. El impacto en prensa del colectivo fue destacable consiguiendo empezar diversas polémicas y obtener transcendencia pública durante varios meses. El último artículo titulado «Por Mallorca» apareció en abril de 1891, siendo la causa del fin del proyecto desconocida.

D. Pons²⁹⁴ justifica el fin del proyecto en una la falta de motivación de los articulistas, derivada de una menor implicación directa de Miquel del Sants Oliver y Enrique Alzamora, verdaderos centros del colectivo, sumidos ya en otros proyectos. Además, considera que el verdadero grupo de intelectuales pertenecientes al movimiento de los *Insensatos* fueron los periodistas y articulistas Miquel Sants Oliver, Enrique Alzamora, Mateu Obrador, Pere A. Peña²⁹⁵, Bernat Calvet²⁹⁶, Baltasar Champasaur, Gabriel Picornell, Guillem Sampol, Joan Gamundí, Lluís Martí, Guillem Roca Sansaloni²⁹⁷ y Pere A. Borrás²⁹⁸. Para el historiador, el movimiento duró sólo de septiembre de 1890 hasta abril de 1891, ya que el grueso de artículos

²⁹¹ Peña, A., 1891, ¡Seamos insensatos!, *El Isleño*, 24 de enero de 1891,.

²⁹² Calvet, B., 1891, Las murallas deben derribarse, *La Almudaina*, 4 de febrero de 1891,.

²⁹³ Champasaur, 1891, Por Mallorca. La canalización de aguas y el alcantarillado, *La Almudaina*, 11 de octubre de 1891,.

²⁹⁴ Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 105-63.

²⁹⁵ Pere de Alcantara Peña y Nicolau (Palma,1823-1906) fue un hombre polifacético que ejerció de abogado, pintor, delineando, periodista, profesor de matemáticas, músico, maestro de fortificaciones militares, urbanista, astrónomo, cartógrafo y escritor, entre otros.

²⁹⁶ Bernat Calvet i Girona (Ibiza 1864-Palma 1941). Ingeniero y urbanista. Se licenció en la escuela de Madrid el 1883. Fue ingeniero de la Dirección de Obras Públicas entre 1883-91, en que pasó a ocupar el cargo de ingeniero municipal del Ayuntamiento de Palma y, el 1910, el de ingeniero en cabeza de Obras Públicas de las Islas Baleares (1910-28). El 1928, fue ascendido a inspector, cosa que lo obligó a residir en Madrid hasta que se jubiló (1935). Perteneció al Consejo de Obras Públicas, siendo presidente de la Sección de Ferrocarriles. Dirigió como técnico varias industrias y realizó importantes obras y construcciones, impulsó notablemente la red de carreteras y el servicio de faros y puertos de las Islas. Fue regidor y alcalde de Palma (1906) por el grupo republicano, lo cual determinó su intervención en la polémica suscitada el 1907 a raíz del traslado del corazón de la Catedral, realizado bajo la dirección de Antoni Gaudí, al cual él se oponía.

²⁹⁷ Guillem Roca Sansaloni (Palma 1867-1894). Periodista y crítico teatral. Estudió en el Instituto Balear. Colaboró con los periódicos *El Isleño*, *La Almudaina* y *La Última Hora*.

²⁹⁸ Pons, D., 2002, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: escriptors i idees en la Mallorca del primer terç del segle XX*, L'Abadia de Montserrat,.; Pons i Pons, D., 1998, El grup de " La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905), *Marges, Els: revista de llengua i literatura*,61, pp. 5-17.; Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 105-63.

vinculados al movimiento, se publicaron durante este período en diferentes periódicos²⁹⁹, estimando que el grupo de los doce fue la semilla que ayudó y propició el florecimiento de otros grupos de intelectuales en su propósito modernizador. Entre los elementos identidad que lo caracterizan, citaremos que fue un conjunto heterogéneo de nacidos entre 1850-60, formando por lo tanto un grupo generacional, de origen burgués con formación universitaria o que desempeñaron profesiones liberales, con recursos económicos, con base ideológica determinada por el positivismo, una actitud inconformista con la sociedad del momento y un espíritu reformista y modernizador³⁰⁰.

En cuanto a Antonio Noguera, Pons considera que no perteneció a este grupo de los doce, aunque sí afirma que utilizó el término a posteriori, dentro del ámbito musical, y con un significado que traduce como «aquellos que tienen gustos artísticos avanzados y que además luchan para implantarlos»³⁰¹, en un momento en el que el movimiento había finalizado y había dado paso a otros grupos de intelectuales. En cambio, Pons sitúa a Noguera dentro del grupo de *La Almudaina*³⁰², grupo de intelectuales surgido a partir de 1893, argumentado por las afirmaciones de M. Sants Oliver.

La aparición del concepto de espíritu y grupo de *La Almudaina* lo encontramos en publicaciones del literato, escritor y director de *La Almudaina*, Miquel del Sants Oliver:

Diversas publicaciones periódicas fundadas y nacidas en este espíritu y grupo de *La Almudaina* dan materia para otra digresión, que el lector disculpará. Me refiero a la nueva concepción del patriotismo o, casi estoy tentado por decir, a la introducción del patriotismo en Mallorca³⁰³.

Con estas palabras, Miquel del Sants Oliver manifestó su opinión de que fue este grupo de colaboradores y periodistas, y especialmente dicha publicación, quien impulsó los nuevos ideales nacionales culturales surgidos a final de siglo.

²⁹⁹ Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pág 76.

³⁰⁰ ídem, pág 83.

³⁰¹ Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.

³⁰² Pons i Pons, D., 1998, El grup de "La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905), *Marges, Els: revista de llengua i literatura*, 61, pp. 5-17.

³⁰³ Sants Oliver, M., 1912, 1887-1912, *La Almudaina*, 31 de octubre de 1912,.

Pons define que el grupo estuvo conformado, siempre basándose en la visión de Miquel del Sants Oliver como eje e impulsor de ideales regionalistas y regeneracionistas, por un grupo de intelectuales que colaboraron en dicho periódico durante su etapa de juventud³⁰⁴.

Su visión contempla, además, que fue a partir del surgimiento de dicho periódico cuando se dio el caso de una identidad definida para un numeroso grupo de intelectuales y que este grupo



Ilustración 2. Redacción del periódico La Almudaina. Aparecen sentados de izquierda a derecha A. Noguera, M. del Sants Oliver, F. Escalas, P. Peyró y H. Ferrer. De pie, R. Ballester, J. Amengual, G. Alomar, J. Muntaner, N. Fuentes y G. Carbonell. En la mesa podemos observar periodicos europeos como Le Figaro o Le Menestrel. Fotografía publicada en la revista La Veu de Mallorca en 1900.

propició una acción de proyección continuada sobre la sociedad del momento, considerando miembros del grupo a Miquel del Sants Oliver, Miguel Sarmiento, Bartomeu Amengual, Joan Torrendell, Rafael Ballester, Gabriel Alomar, Félix Escalas, Antonio Noguera y esporádicamente

³⁰⁴ Pons i Pons, D., 1998, El grup de " La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905), *Marges, Els: revista de llengua i literatura*, 61, pp. 5-17.; Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 105-63.; Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.

Enrique Alzamora y Gabriel Roca Sansaloni. En el caso de Antonio Noguera, Pons considera que formó parte activa del grupo ya que pese a colaborar con otras publicaciones, su escritura seguía los mismos criterios propuestos por Miquel del Sants Oliver.

Centrándonos en la relación de Antonio Noguera con el grupo de *La Almudaina*, cabe destacar que, durante nuestra investigación, no hemos encontrado ninguna citación en su correspondencia, artículos, o demás escritos donde aparezca mencionado este grupo específico por parte del crítico mallorquín. Sin embargo, además de participar activamente en las reuniones y mesas de trabajo en el periódico *La Almudaina*, Antonio Noguera colaboró activamente en *El Isleño* y sobre todo *La Última hora*, donde ejerció labores de editor, además de participar de forma menos activa en otras publicaciones. Evidenciamos, además, que los intelectuales que formaron parte de las redacciones del *El Isleño*, *La Última Hora* y *La Almudaina* se apoyaron conjuntamente en la proyección de ideas y proyectos reformistas y modernizadores como, por ejemplo, la recuperación de la música sacra en el templo, en la que profundizaremos más adelante, frente a opiniones divergentes plasmandas en otras publicaciones. Añadiremos que la participación en actividades culturales de este grupo de intelectuales fue conjunta a otros intelectuales, especialmente presentes en la redacción de otros periódicos de corte liberal como, por ejemplo, Juan Luis Estelrich (director de *La Última Hora*) o Juan Marqués (propietario y abogado de origen aristocrático), en la fundación del Salón Beethoven o en las fiestas modernistas de la Capella de Manacor. Por lo tanto, en nuestra opinión, Noguera formó parte de un grupo de intelectuales más amplio que el definido grupo de *La Almudaina*, participando activamente en varios medios de prensa de corte liberal y colaborando activamente en otras revistas culturales como *La Roqueta* o *La Veu de Mallorca*.

En este punto, es destacable recordar, como bien explica C. Charle en sus estudios sobre la intelectualidad europea del siglo XIX³⁰⁵, que encontramos un crecimiento constante del trabajo del intelectual en toda la Europa finisecular, dado al desarrollo de la enseñanza, la expansión de la producción bibliográfica y la prensa. Por ello, los intelectuales pasan a constituir un nuevo grupo social, entendiendo este concepto de “intelectual” sin vincularlo exclusivamente a su

³⁰⁵ Charle, C., 2000, *Los intelectuales en el siglo XIX: precursores del pensamiento moderno*, Siglo Veintiuno de España Editores ed.; Charle, C. 2010, La historia comparada de los intelectuales en Europa: algunas cuestiones de método y propuestas de investigación, in J. Schrierwer y H. Kaelble (comps.), *La comparación en las ciencias sociales e históricas. Un de bate interdisciplinar*, Octaedro, Barcelona,.

condición social, ya que estos asumen el papel de precursores de la vida cultural y de revolucionarios.

2.2.1 *Los insensatos* de Antonio Noguera

La primera citación de Antonio Noguera denominándose a sí mismo *Insensato* la encontramos en la correspondencia enviada a Pedrell en mayo de 1893³⁰⁶. Además, nombra como verdaderos insensatos «de pura sang, contables con los dedos de una mano» a Juan Alcover, Juan Luis Estelrich, Miquel Sants Oliver, y Enrique Alzamora además de él mismo. Posteriormente añadió al grupo a Gabriel Alomar³⁰⁷ y definió como personas muy afines a Mateo Obrador³⁰⁸, Juan Marqués³⁰⁹ i Luigi y a Baltasar Champsaur³¹⁰. Noguera también consideró como parte del grupo en la distancia al mismo Felipe Pedrell, a Isaac Albéniz y Enrique Granados³¹¹. Noguera definirá, por lo tanto, como *Insensatos*, al pequeño círculo de intelectuales que le fue más próximo, unido por lazos de amistad, y con los que compartió y propagó activamente nuevos ideales modernistas.

³⁰⁶ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 18 de mayo de 1893. Consultable en el fondo Pedrell de la Biblioteca de Cataluña.

³⁰⁷ Biografía disponible en el punto 0.3 *Estado de la cuestión* de este trabajo.

³⁰⁸ Mateu Obrador y Bennàssar (Felanitx, Mallorca, 1852 — Palma, Mallorca, 1909) fue escritor y lul·lista. Estudió con Josep Lluís Pons y Gallarza, después fue a cursar filosofía y letras en Barcelona donde recibió influencias de Manuel Milà y Fontanals. Trabajó como preceptor de los ahijados del archiduque Lluís Salvador, continuó la edición de las obras de Ramon Llull iniciada por su amigo Jeroni Rosselló, y desde el 1900 fue director técnico de la Comisión Editora Lul·liana y tomó parte en la fundación de la Revista Balear (1872) junto con Bartomeu Ferrà y Perelló. Colaboró también a La Ignorancia y La Roqueta, de Mallorca, y La Renaixença y Lo Gay Saber, de Barcelona. Estuvo premiado en los Jocs Florals en el 1871, el 1874 y el 1878.

³⁰⁹ Biografía disponible en el punto 0.3 *Estado de la cuestión* de este trabajo.

³¹⁰ Baltasar Champsaur Sicilia nació en Las Palmas de Gran Canaria en noviembre de 1856. Realizó estudios universitarios de letras y ciencias en Montpellier y Barcelona. Superó las oposiciones para la cátedra de lengua francesa en el año 1885 y fue designado director de la Escuela Libre, compaginando la docencia con la escritura y publicando artículos en revistas y prensa mallorquina. En la isla de Mallorca entró en contacto con el Krausismo, que defendió en el campo educativo, al tiempo que iniciaba una estrecha colaboración con el movimiento obrero isleño, el cual lo llevó a posicionarse ideológicamente próximo al socialismo creando el Centro Instructivo Obrero de Palma. Durante la primera estancia en Mallorca (1882/85 - 1897) fue profesor de la *Institución Mallorquina de Enseñanza* (1885-86), trabajando con Alejandro Rosselló y Mateu Obrador. Colaborador habitual de *La Última Hora* y de las revistas *El Ateneo* y de la *Revista literaria, artística y bibliográfica*. Publica los libros *Álbum de las cuevas de Artá y Manacor* en 1885, *Limosna* en 1896 y *Crestamatía francesa: Trozos recopilados* en 1898, que contiene sus clases de francés.

³¹¹ Pantaleón Enrique Joaquín Granados Campiña, más conocido como Enrique Granados (Lérida, 27 de julio de 1867- canal de la Mancha, 24 de marzo de 1916), fue un compositor y pianista español. Es conocido por su obra pianística, especialmente por la suite *Goyescas* (1911), en la que basó también la ópera homónima.

En torno a la utilización del término *Insensatos* por parte de Noguera, mencionaremos que aún sin participar activamente en *Por Mallorca*, fue a partir de 1893, tras la publicación de *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*³¹², después de asistir a una conferencia de Pedrell en el Ateneo Barcelonés sobre la necesidad de la recuperación de los autores españoles de la música sacra y coincidiendo con el inicio de una etapa compositiva más cercana al nacionalismo con la composición de la obra para piano *La Balanguera*, pieza de forma libre basada en una melodía popular recogida por Noguera con armonizaciones basadas en el estilo de Granados y Grieg, bajo la supervisión de Felipe Pedrell, cuando el crítico mallorquín empezó a utilizar de nuevo el término *Insensato* de manera frecuente y constante, al referirse al círculo de intelectuales que le fueron más cercanos, formado por Juan Alcover, Miquel Estelrich, Miquel Sants Oliver, Enrique Alzamora y Gabriel Alomar³¹³. En una carta enviada a Felipe Pedrell, con el objetivo de que éste le diera apoyo como miembro de su grupo, también definió como miembro de los *Insensatos* a Baltasar Champsaur³¹⁴. En el caso del poeta Mateo Obrador y el abogado y cónsul de Bélgica, Juan Marqués i Luigi, no aparecen específicamente citados por Noguera como *Insensatos*, aunque si los definió como íntimos amigos propagandistas de sus ideales.

En cuanto a miembros *insensatos* "en la distancia", Noguera y su círculo intelectual consideraron a Pedrell miembro activo del grupo, especialmente por la extensa ayuda proporcionada en la gestión de sus iniciativas. Igualmente, por su apoyo y la disponibilidad mostrada, incluyó al nombrar al grupo los nombres de Albéniz y Granados, especialmente con Granados ya que mantuvieron una estrecha amistad³¹⁵. Cabe mencionar que Antonio Noguera no fue el primero en utilizar de nuevo el término *Insensato* en 1893, recuperación que se produjo en la correspondencia entre Pedrell y Enrique Alzamora, pero si fue el responsable del resurgimiento del término, unos meses más tarde, al usarlo desde ese instante de manera fluida y constante alejándose de una mera anécdota. Noguera utilizó el término para definir al grupo y sus ideales en correspondencia privada y en artículos de prensa.

³¹² Noguera, A., 1893, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F. Guasp, Palma.

³¹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 18 de mayo de 1893.

³¹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de octubre de 1895.

³¹⁵ Noguera, A., 1896, *Cronica musical. Conciertos clásicos, La Última Hora*, 22 de mayo 1896,.

Como explicaremos en el siguiente capítulo, Antonio Noguera tuvo una relación muy estrecha con su maestro Felipe Pedrell, por lo que la opinión personal de su maestro referente a las publicaciones e ideas de su círculo intelectual mallorquín más cercano fue relevante, organizando encuentros y potenciando el intercambio de publicaciones y correspondencia entre ellos. Es más, Pedrell mantuvo correspondencia con los *insensatos* Enrique Alzamora (diez cartas entre 1891 y 1893), Juan Alcover (una carta de 1892), Juan Luis Estelrich (dos cartas de 1890 y 1912), Miquel del Sants Oliver (tres cartas de 1893, 1902 y 1911) y Gabriel Alomar (una carta de 1916)³¹⁶.

En cuanto a la recuperación del término, gracias a la correspondencia entre Pedrell y Enrique Alzamora, conocemos que el maestro tortosino conocía a Alzamora³¹⁷ antes de 1890. Como hemos mencionado anteriormente, su familia era propietaria de los Almacenes Alzamora y exportadores de mercancías. Realizó una breve, pero muy intensa carrera periodística siendo muy joven, apareciendo sus primeros trabajos periodísticos en *La Opinión*, publicación fundada por Joaquín Fiol, exgobernador de Madrid e íntimo amigo de su padre³¹⁸. Posteriormente, dirigió el periódico *El Isleño* y fundó el semanario *Ecos y Brisas*. A los 21 años ya había desarrollado una brillante carrera periodística. Ante un intento fallido de reforma de contenidos del periódico *El Isleño*, cuyos cambios no fueron aceptados por los propietarios (hijos de José Gelabert), Enrique Alzamora fundó en 1887 el periódico *La Almudaina* junto a Juan Luis Oliver, publicación que posteriormente dirigió Miquel del Sans Oliver. En torno a la importancia de la Casa Alzamora, mencionaremos que fue fundada en 1835 por Pablo Alzamora³¹⁹. Gabriel Alzamora, padre de Enrique Alzamora, potenció el negocio de venta de harinas por medio del comercio en ultramar, siendo en 1869, socio propietario de un pailebote (de nombre Santiago) de 79 toneladas con matrícula en Valencia y capitaneado por su hermano Antonio Alzamora, capitán de buques. En 1878 la empresa construyó un nuevo edificio en los números 61 y 63 de la calle San Miguel para albergar sus nuevas oficinas y almacenes. Gabriel Alzamora participó en otros negocios contando en 1885 con 46 acciones de la Compañía industrial y mercantil,

³¹⁶ Correspondencia de Felipe Pedrell. Fondo Felipe Pedrell en la Biblioteca de Cataluña. Para mayor información véase: Anexo II . Relación de la correspondencia analizada y no editada en la actualidad.

³¹⁷ Correspondencia Felipe Pedrell - Enrique Alzamora. Conservada en el fondo Pedrell de la Biblioteca de Cataluña. Carta del 25 de septiembre de 1891.

³¹⁸ Estelrich. J.L., 1918, Biografía de Enrique Alzamora, *La Almudaina*, 15 de mayo de 1918,.

³¹⁹ López Bonet, J.F., 1985, *Del carro de parell a la informática: 150 años de la Casa Alzamora*, Alzamora Sociedad Anónima, Palma de Mallorca.

dedicándose en esos años a la extracción y refinería de alcohol en Las Antillas aunque seguidamente se dedicó al comercio de excedentes como la algarroba y almendra. Otros hechos destacables fueron que, en 1886, presidió de la comisión organizadora de la Cámara de comercio, industria y navegación de Mallorca y en 1888, fue el organizador del viaje "económico" a la exposición de París. El 19 de diciembre de 1891 Gabriel Alzamora falleció, siendo sus hijos Enrique y Fernando los que se encargaron de la empresa, potenciando su proyección exterior a Europa bajo el nombre Alzamora Hermanos. En breves años, Alzamora Hermanos fue la empresa exportadora en exclusiva de almendra a los países europeos, actividad puntera del comercio balear.

Por dichas razones, Enrique Alzamora realizaba constantes viajes a Barcelona, París y Londres ya que fundó nuevas sedes de su empresa en estas capitales europeas aprovechando, además, para conocer las novedades humanísticas y artísticas del momento dadas sus inquietudes intelectuales. Antoni Mir afirma en su publicación *Isaac Albéniz a Mallorca*³²⁰ que la familia Alzamora mantuvo una estrecha relación con la familia Jordana, familia de comerciantes a la cual pertenecía la mujer de Isaac Albéniz, Rosina Jordana Lagarriga. Se desconoce si la relación de Enrique Alzamora con Isaac Albéniz se inició antes de la primera visita de Albéniz a Mallorca en 1887, aunque a partir de ese instante queda constancia que floreció una profunda amistad que derivó en parte del mecenazgo de sus conciertos en Mallorca por parte de Alzamora Hermanos³²¹ uniéndose con el tiempo por lazos familiares, ya que en 1898 Enrique Alzamora se convirtió en cuñado de Albéniz al casarse con Enriqueta Jordana, hermana de Rosina Jordana. Posteriormente, a dicha unión familiar se sumó el enlace matrimonial de Vicenç Alzamora, primo de Enrique Alzamora con Enriqueta Albéniz Jordana, hija de Isaac Albéniz.

Desconocemos si Enrique Alzamora conoció a Pedrell gracias a su relación con Isaac Albéniz, a su faceta periodística o por su negocio comercial, pero gracias a Antonio Noguera, Enrique Alzamora reactivó en 1891 su relación con Felipe Pedrell, y al publicar éste el opúsculo *Por Nuestra Música*, Pedrell envió a Noguera tres ejemplares de la obra, siendo una para el crítico, y los otras dos para Enrique Alzamora y José Luis Estelrich³²².

³²⁰ Mir i Marqués, A. & Parets i Serra, J., 2004, *Isaac Albéniz a Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca.

³²¹ Correspondencia Alzamora - Albéniz. Transcrita en Mir i Marqués, A. & Parets i Serra, J., 2004, *Isaac Albéniz a Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca.

³²² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 septiembre de 1891.

Igualmente, fue Antonio Noguera quien potenció la relación epistolar de José Luis Estelrich, Juan Alcover y Miquel del Sants Oliver con Felipe Pedrell. En el caso de José Luis Estelrich, Noguera envió a su maestro un ejemplar del libro *Antología de poetas líricos italianos* de parte de su autor en 1890, iniciando así la correspondencia entre Pedrell y José Luis Estelrich³²³. En el caso de Miquel Sants Oliver y Joan Alcover, la correspondencia se inició gracias a que Noguera le envió, en mayo de 1892, un libro de Miquel Sants Oliver y una poesía de Joan Alcover para su inserción en la revista *La Ilustración* musical dirigida por el maestro³²⁴, contestando a su vez Felipe Pedrell incluyendo un ejemplar su opúsculo *Por nuestra música*³²⁵:

Me alegro de que S. Oliver sea santo de su devoción. Es muy simpático y muy listo. Yá ve, U. los amigos que yó tengo en Palma si valen mucho. Estelrich, Obrador, Alzamora, Oliver... y otros que conocerá V. en lo sucesivo³²⁶.

Volviendo a Enrique Alzamora, mencionaremos que tras la recepción de *Por nuestra Música*, éste escribió a Pedrell disculpándose por no realizar una crítica periodística del opúsculo dada la grave enfermedad terminal de su padre y la necesidad de encargarse personalmente de los negocios comerciales, aunque fue en mayo de 1892 cuando aprovechando una visita comercial a Barcelona, Alzamora se encontró con Felipe Pedrell y realizó una excursión al Museo de Victor Balaguer en Villanueva y Geltru³²⁷. Al llegar a Mallorca, Alzamora recibió indicaciones de Espinosa, arrendatario y promotor de espectáculos musicales en el Teatro Principal de Palma, de pagar la minuta en Mallorca a la casa Ricordi mediante su intervención como agente, ya que el representante en España de la casa Ricordi era Felipe Pedrell, aunque finalmente la gestión no se cerró por falta de tiempo. Además, gracias a su carta del 21 de mayo de 1892, sabemos que Alzamora restableció, a su vez, nuevas conexiones entre amistades, ya que pidió a Pedrell que hiciera saber a Victor Balaguer que Miquel del Sants Oliver le enviaría los artículos que fuera publicando dentro de su ciclo *La literatura en Mallorca*. A partir de julio de

³²³ Correspondencia José Luis Estelrich - Felipe Pedrell. Fondo Pedrell. Biblioteca de Cataluña. Palma de Mallorca, 9 de junio de 1890.

³²⁴ Correspondencia Antonio Noguera-Felipe Pedrell. Carta del 12 septiembre de 1893.

³²⁵ Correspondencia Miquel del Sants Oliver - Felipe Pedrell. Fondo Pedrell. Biblioteca de Cataluña. Carta del 12 septiembre de 1893.

³²⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de mayo de 1893.

³²⁷ Correspondencia Enrique Alzamora - Felipe Pedrell. Carta del 21 de mayo de 1892.

1892, encontramos referencias de visitas de Enrique Alzamora a Felipe Pedrell como portador de partituras o documentos de parte de Antonio Noguera³²⁸.

Cabe mencionar que Enrique Alzamora utilizaba, dados sus negocios en Barcelona, el servicio de telegramas de manera regular, hecho que propiciaba el rápido intercambio de noticias urgentes entre su círculo de amistades. Aunque en marzo de 1893, Alzamora pensaba asistir a la segunda conferencia de Pedrell en el Ateneo Balear junto a Antonio Noguera, finalmente no fue posible ya que tuvo que desplazarse con urgencia a Lyon por sus compromisos comerciales³²⁹. Pese a no poder asistir, empezó a utilizar el término «Apóstol» para referirse a Pedrell y le rogó la realización de dichas conferencias en Palma mediante la gestión y organización de Noguera. Al llegar a Francia, Alzamora remitió a Pedrell las novedades publicadas por el periódico *Le Figaro* acerca de Tomás Luis de Victoria³³⁰ y le pidió que enviara una copia de la tercera conferencia del Ateneo, conferencia dedicada a Victoria a la que si asistió finalmente Antonio Noguera. Fue en la carta de contestación de Pedrell, ya remitida a Londres y enviando el contenido extractado de la conferencia, donde aparece de nuevo el uso término de *insensato*, término que recogerá Alzamora para referirse a su vez a Pedrell:

¿Insensato yo, amigo mío? ¡Si al lado de U. parezco el colmo de la sensatez!... He leído con muchísimo gusto los recortes que ha tenido la bondad de enviarme y le felicito de todo corazón³³¹.

No fue la única vez que Alzamora utilizó el término en su correspondencia con Pedrell ya que, al cabo de una semana, Antonio Noguera les envió a ambos sus artículos sobre *Los Pirineos* de Pedrell. A su vez, Enrique Alzamora escribió el 18 de abril de 1893 a Pedrell su opinión sobre ellos, utilizando de nuevo el término, y consolidado y ensalzando su uso posterior por parte de Noguera:

Siento que la insensatez de Antonio no haya ido más lejos. Para mí la exposición no basta: Falta un artículo dedicado á explicar insensatamente el por qué *Los Pirineos* y no otra ópera es la primera genuinamente española que se ha escrito.

³²⁸ Véase Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de julio de 1892 y carta del 21 de febrero de 1894.

³²⁹ Correspondencia Enrique Alzamora - Felipe Pedrell. Barcelona, 13 de marzo de 1893.

³³⁰ Correspondencia Enrique Alzamora - Felipe Pedrell. París, 27 de marzo de 1893.

³³¹ Correspondencia Enrique Alzamora - Felipe Pedrell. Londres, 7 de abril de 1893.

¿Me entiende? - Supongo que Antonio no lo ha hecho por no creerse con autoridad bastante; (no por falta de ganas) y quedo rogando al Dios de los insensatos para que anime á alguno de ellos (de los que están en condiciones: yo no lo estoy, por desgracia) á acometer denodadamente esa meritoria empresa³³².

Tras la recepción de las cartas con las opiniones de Pedrell y Alzamora, Antonio Noguera organizó una sesión en el Círculo Mallorquín donde se extractaron las conferencias en el Ateneo Barcelonés de Pedrell y se leyó las cartas enviadas por estos a Noguera, invitando seguidamente a Pedrell a realizar las mismas conferencias el octubre siguiente en dicha sociedad. Fue en la carta describiendo lo sucedido a Pedrell, con fecha de 18 de mayo de 1893, cuando Noguera escribió por primera vez el término *Insensatos* de manera grupal, siendo en primera instancia, los mallorquines Juan Alcover, Jose Luis Estelrich, Enrique Alzamora, Miquel Sants Oliver y él mismo. Añadiremos que Pedrell fue considerado miembro del grupo de manera activa:

Los amigos insensatos primeros y constantes jaleadores... también ván preguntándome por el estado de la obra en frases que quiero reproducir: "¿Como tenemos la cuestión Pedrell?", por ejemplo. En fin, viene V. obligado á satisfacer al día nuestra justa curiosidad y así espero que lo hará V³³³.

El grupo de *Insensatos* de Noguera, además de mostrar apoyo público a las iniciativas musicales promovidas por el crítico en sus columnas mediante el refuerzo con artículos de prensa en otros periódicos, desarrollaban parte del apoyo económico y de mecenazgo necesario para lograr la iniciativa dada su situación acomodada, dentro de sus posibilidades como miembros de una burguesía liberal.

Entre las iniciativas musicales promovidas por este grupo de intelectuales, podemos destacar el intento fallido de un concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1893 o por el contrario, el éxito de los *Conciertos Clásicos* en 1894 con Albéniz, Arbós, Rubio, Gálvez y Agudo:

La serie de conciertos verificados en Palma estos días constituye el más visible mojón de nuestra historia musical y viene á rectificar poderosamente la opinión extraviada de nuestro público que ante la sola idea de un concierto instrumental se le ponían los pelos de punta y echaba a correr

³³² Correspondencia Enrique Alzamora - Felipe Pedrell. Londres, 18 de abril de 1893.

³³³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 16 de noviembre de 1893.

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

como alma que lleva el diablo. ¿Serán posibles en adelante los conciertos á grande orquesta? ¿Seremos en lo sucesivo los *insensatos* lo más puestos en razón?³³⁴.

Tras conseguir realizar satisfactoriamente conciertos con dicha formación de cámara, sus pretensiones fueron en aumento. Otro ejemplo fue el intento, en febrero de 1896, del estreno en Mallorca de fragmentos del *Anillo del Nibelungo* interpretados por la orquesta de Antoni Nicolau y promovidos por la Sociedad Catalana de Conciertos:

Ahora andamos metidos los insensatos en traer á Palma la Sociedad Catalana de Conciertos con el fin de conocer, en la orquesta, los principales números de la trelología wagneriana El Anillo del Nibelungo. Es posible que el tiro no salga por la culata. Ya veremos. Adiós hasta la siguiente³³⁵.

Aunque Noguera mantuvo contacto con su director Antoni Nicolau gracias a la intervención de Felipe Pedrell, el proyecto no se pudo llevar a cabo por falta de medios económicos ya que los costes presupuestados eran demasiado elevados y el empresario Espinosa, adjudicatario del Teatro Principal de Palma no quiso asumir los precios.

En 1896, desde las páginas de *La Última Hora* y con interés propagandístico de los *Conciertos Crikboom*, Noguera utilizó de nuevo el término en un contexto diverso, ésta vez como sinónimo de aquellos intelectuales que promueven con iniciativas propias de diversa índole conciertos con programas exclusivos dedicados a repertorio poco programado:

... dos docenas de *insensatos* catalanes que recientemente, a precio de oro, contrataban a los concertistas belgas con el exclusivo objeto de oír los seis últimos cuartetos de Beethoven (del XI al XVI) en el salón de descanso del Teatro Lírico...³³⁶.

Posteriormente, tras el éxito de las veladas, agradeció públicamente el apoyo de dicho grupo a la campaña incluyendo a Pedrell, Albéniz y Granados:

El resultado de nuestras campañas artísticas, de esas campañas iniciadas y llevadas a feliz término por los *insensatos* no ha podido ser más satisfactorio... Desde las columnas del «Última Hora» y precisamente en una Crónica musical inicié el proyecto...El pensamiento fue acogido con

³³⁴ Noguera, A., 1894, Revista musical. Los conciertos clásicos, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894,.

³³⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de febrero de 1896.

³³⁶ Anexo V. Transcripción de las críticas de Antonio Noguera citadas en este trabajo.; Noguera, A., 1896, El cuarteto Crikboom, *La Última Hora*, 13 de abril de 1896,.

muestras de aprobación por algunos otros periódicos, *La Almudaina* especialmente y por numerosas personas que iniciaron con cariño la idea iniciada. Albéniz desde París y Pedrell desde Madrid prestaron su concurso y facilitaron nuestra gestión; y Granados, a pesar de su delicado estado de salud se ofreció personalmente a tomar parte en los conciertos...³³⁷.

A partir de 1898, Noguera incluyó al grupo de los *insensatos* a Gabriel Alomar al recomendándolo a Felipe Pedrell al realizar una breve estancia en Madrid, con el motivo de realizar oposiciones para una cátedra de retórica e intentado que Pedrell intercediera a su favor ante el tribunal examinador:

Compañero inseparable de todos los insensatos amigos de V. todos nosotros: Alzamora, Alcover, Estelrich, Oliver y particularmente yo, tenemos un gran interés en el porvenir de Alomar. Así pues se lo recomendamos como un pedacito de nuestra insensatez y yó, en especial, me atrevo á rogarle que haga por él cuanto buenamente pueda³³⁸.

Posteriormente, en un artículo de 1904, titulado «La música en Palma», publicado en el periódico *La Última Hora*, Noguera mencionó de nuevo al grupo, usando el término de manera sinónima a intelectualismo y sabiduría, y desde la perspectiva de aquel que muestra orgullo al haber conseguido un objetivo constante a lo largo del tiempo:

Han empezado á dar sus frutos las predicaciones ya viejas de los *insensatos*, de los sabios, de los... de Beethoven; y estos primeros frutos han sazonado bastante bien en los salones, en el concierto y en la Iglesia...³³⁹.

En este artículo, en homenaje a uno de sus primeros artículos reivindicativos de la necesidad de un cambio cultural en la isla, titulado también como «La música en Palma» y publicado en 1891, el crítico se mostró satisfecho porque gracias al esfuerzo común, y entre el éxito de otras entidades, se constituyó oficialmente la tan reclamada Sociedad de Conciertos, ya mencionada en el primer artículo.

³³⁷ Noguera, A., 1896, Los conciertos clásicos, *La Última Hora*, 24 de mayo de 1896,.

³³⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de febrero de 1898.

³³⁹ Noguera, A., 1904, La música en Palma en 1903, *La Última Hora*, 4 de enero de 1904,.

2.3. La primera etapa de la crítica musical de Antonio Noguera en Mallorca (1887- 1893)

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en el conjunto de la crítica musical española, encontramos un intento de profesionalización de los críticos musicales, a la vez que va aumentando, a la par, el nivel argumentativo utilizado por estos. Aunque el espacio en la prensa diaria es limitado, en general el volumen de algunos escritos empieza a sobrepasar los límites periodísticos habituales de varias líneas y el uso de la polémica cobra importancia en muchas de estas publicaciones³⁴⁰. En el caso de Antonio Noguera, es característica común que sus críticas excedan dichos límites en cuanto a espacio habitual en prensa escrita. Tanto en publicaciones periódicas como en revistas especializadas, el autor realiza amplios textos llegando a tener que fraccionarlos en varios capítulos por la imposibilidad de publicación completa debido a su extensión. Igualmente, en cuanto a periodicidad, escribe mayoritariamente en prensa de alta periodicidad como, por ejemplo, los periódicos *La Almudaina* y *La Última Hora*, de amplias tiradas y ediciones diurnas y nocturnas. Además, se da el caso de que Noguera no escribe por necesidad económica ya que cubre exclusivamente aquellas noticias que considera necesarias, aunque este hecho no impide que aumente el tamaño de los textos, en caso de abrirse diversas polémicas musicales con temáticas de su interés. Sus publicaciones salían mayoritariamente entre los meses de septiembre hasta junio, siendo los meses de verano el periodo de menor producción de obra crítica, coincidiendo con el cambio de residencia habitual ya que se trasladaba a su casa de veraneo³⁴¹.

Hemos localizado en total 119 artículos originales firmados por Antonio Noguera, entre 1887 y 1904, principalmente en los periódicos *La Almudaina* y *La Última Hora*, algunos de ellos publicados en varios medios, aunque también encontramos colaboraciones puntuales en los periódicos *El Isleño*, *La roqueta*, *Las Islas*, *Las noticias*, *El áncora*, *Las Baleares* y en las publicaciones periódicas *Almanaque Balear*, *La Veu de Mallorca*, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana*, revista *Ecos y Brisas*, *Mallorca dominical*, *La música ilustrada hispano-*

³⁴⁰ Véase Anexo V. Transcripción de los artículos citados del crítico musical Antonio Noguera y Balaguer (1858-1904).

³⁴¹ Encontramos referencias en la correspondencia con Felipe Pedrell donde indica que disculpe su menor rendimiento refiriéndose tanto a críticas como a recolección de cantos populares por encontrarse en el campo.

americana y *La Ilustración musical hispano-americana*³⁴². De estos, encontramos 28 artículos de Noguera entre 1887 y 1893, publicados en el periódico *La Almudaina*, la revista *Almanaque Balear*, el diario *El Isleño* y el periódico *Las islas*. Hemos detallado más información sobre las tendencias a las que pertenecían estas publicaciones en la introducción de este volumen, en el apartado de fuentes.

En cuanto al estilo de crítica, encontramos en Noguera, fiel wagneriano y atento a las novedades musicales que vienen del centro de Europa³⁴³, escritos donde la subjetividad y la «emoción» prima a la objetividad y racionalización³⁴⁴, aunque hayamos alguna disparidad en este punto ya que no son exclusivos y aparecen escritos donde es la objetividad aquello que prima, aunque son una minoría. Son numerosas las referencias en publicaciones de otros intelectuales de la época sobre la gran cantidad de entidades y personas sobre las que Noguera realizó críticas. Citaremos algunos ejemplos. Juan Alcover destacó la diversidad de entidades y perfiles sobre los que escribió Noguera vinculándolo a su fuerte carácter:

Con todos se encara: Gobierno, Diputación, Cabildo; a todo pasa revista: ópera, zarzuela, conciertos, orfeones, misas, antípodas, novenas, charangas, fiestas de barrio y bailes de plazoleta... En la conciencia de todos, amigos y adversarios, se dibujaba su personalidad con idénticos perfiles: unos la afirmaban con la adhesión y otros con odio³⁴⁵.

Una característica de Noguera fue, por lo tanto, no temer a escribir su opinión personal utilizando un lenguaje fuerte y directo, aunque sus opiniones, en muchos casos negativas, afectaran directamente a decisiones tomadas por las Instituciones o a la Iglesia. Referente a este hecho, Juan Luis Estelrich también mencionó en *Páginas mallorquinas* lo siguiente:

³⁴² Véase Anexo IV. Citaciones de Antonio Noguera en la prensa.

³⁴³ Como ejemplo de críticas a favor del movimiento wagneriano podemos citar sus artículos: Noguera, A.1888, Nuestro grabado Wagner, *La Almudaina*, 12 de marzo de 1888.; Noguera, A., 1891, Lohengrin, *Las islas*, 1 de junio de 1891.; Noguera, A.,1899, La Walkiria de Wagner, *La Última hora*, 30 de enero de 1899.; Noguera, A.,1903, El anillo del nibelungo, *La Última hora*, 10 de febrero de 1903,.

³⁴⁴ Podemos citar a modo de ejemplo los artículos: «Palma, en general, no está suficientemente educada musicalmente para gozar en la audición de la música sinfónica, la manifestación más pura del arte» Noguera, A., 1891, Revista musical. ¿Organistas?, *El isleño*, 2 de diciembre de 1891.; «Al salir de la iglesia no faltarán sabrosos comentarios cuya peor parte corresponderá de hecho al pobre Haydn, y mientras tanto habremos dado un verdadero paso atrás en la regeneración del arte religioso. No! No es este el camino. ¿Sentís la imperiosa necesidad de una reforma? Sea»: Noguera.A.,1893, Un pasó atrás, *La Almudaina*, 28 de marzo de 1893,.

³⁴⁵ Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical / por Antonio Noguera ; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma.

Se metió en su conducta y predicación con todo y con todos: desde los motetes y gozos cantados en los templos, tocatas de gaitas y tamboriles hasta los conciertos sinfónicos y representaciones lírico dramáticas, pasando por masas corales y orquestales, bandas, órganos, pianos; maestros, solistas, virtuosos y ejecutantes; corporaciones públicas y privadas; en todo cuanto saliendo de ruido alcanzaba la categoría de sonido, persiguiéndolo hasta en sus aledaños y no olvidando uno solo de sus arrequives³⁴⁶.

Como vemos en la cita, el amplio uso de un lenguaje emocional, unido al fuerte carácter de Noguera, hicieron que el crítico fuera conocido por los intelectuales y el público de la época por su fuerte temperamento. En opinión de Gabriel Alomar, las polémicas surgidas por la agresividad verbal propia del estilo de Noguera alimentaron numerosas polémicas que utilizó a modo de propaganda:

Su estilo era un estilo en la pura significación etimológica del vocablo. Sabía unir la diafanidad más pura de la frase al acierto de la expresión más corrosiva y virulenta... Cada artículo iniciaba un conflicto nuevo. Pero la inhabilidad de los enemigos era ya, por sí sola, propaganda. Y Noguera continuaba nutriéndose de protesta y conversación en una obra incesante de proselitismo³⁴⁷.

Las características del perfil de Noguera fijado por sus amigos próximos aparecen reproducidas décadas después en publicaciones de otros autores. Por ejemplo, el historiador Josep Sureda i Blanes, nacido en 1894, lo describió como «un hombre que reunía la esperanza y la indignación en proporciones tan inauditas, que por fuerza tenía que llegar a pasarlo heroicamente mal»³⁴⁸.

Eduardo López-Chávarri, en su primer artículo dedicado a Antonio Noguera publicado en *Las Provincias*, calificó al mallorquín como crítico notable además de persona culta:

Noguera, como dije antes, es ilustrado, erudito, y su impecable juicio, unido a un gusto depurado, le convierten en crítico notable, que analiza con singular clarividencia las materias musicales más arduas; sus artículos en periódicos y revistas, y su interesante *Memoria sobre los cantos y bailes de la isla de Mallorca*, son la mejor demostración de lo que digo³⁴⁹.

³⁴⁶ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág 273.

³⁴⁷ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de noviembre de 1905,.

³⁴⁸ Blanes, J.S. 1966, Petites histories, in *Episodis de la Història*, Rafael Dalmau editor., pp. 120-40.

³⁴⁹ López-Chavarri, E. 1898, Un artista mallorquín: Antonio Noguera, *Las provincias de Valencia*, 13 de junio de 1898,.

Cabe destacar que López-Chávarri fue alumno de Felipe Pedrell y seguidor activo de sus ideales, y como veremos en el siguiente capítulo, los apoyará activamente desde la prensa, elogiando también la labor de Noguera especialmente en la recuperación de cantos populares.

En referencia a la utilización del lenguaje y estilo literario, el *Heraldo de Baleares* describió las publicaciones de Noguera como de estilo «entretenido» para el público en general:

Su prosa robusta, clara, correcta y amena consiguió que sus trabajos críticos musicales, sean leídos con gusto. Como crítico musical es la única firma que tiene en Mallorca autoridad³⁵⁰.

Esta misma mención a un correcto uso del lenguaje y su carácter valiente unido a la polémica fue publicado por *La Música Ilustrada Hispano-Americana*:

Escribe aún mejor que compone, y su estilo en literatura es correcto y atrevido, todo lo que le ha valido no pocos disgustos, en más de una ocasión, por cantar las verdades, como suele decirse vulgarmente. A.S³⁵¹.

De nuevo, el articulista subraya el estilo directo de Noguera como generador de polémicas musicales. Por otro lado, mencionaremos que Juan Alcover se sumó a la opinión de calificar la escritura de Noguera como amena para el lector, argumentando que para ello, su crítica no tuvo finalidad literaria:

No tenía más norma que la línea recta, la absoluta lealtad en la expresión de su pensamiento; y como su pensamiento era personal, movido, rico en sales y coloración sanguínea, bastábale soltar el chorro sobre las cuartillas, sin restricciones ni eufemismos, para dar a sus escritos la amenidad de algo picante y esponjoso. Escribiendo se desnudaba y las palpitations de su animo se hacían visibles³⁵².

Como vemos en la cita, Noguera no utilizó esquemas previos a la hora de realizar sus críticas, utilizando como hemos mencionado anteriormente, un lenguaje personal basado en la emoción y subjetividad.

³⁵⁰ Anon. 1895, *Heraldo de Baleares*, 7 de abril de 1895,.

³⁵¹ A.S., 1900, Antonio Noguera, *La Música Ilustrada Hispano-Smericana n°34*, 15 de mayo de 1900,.

³⁵² Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical / por Antonio Noguera ; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma, pág 16.

2.3. Primeras críticas en Mallorca: *Las Noticias* (1887) y *La Almudaina* (1888)

La primera publicación de un escrito de Noguera en la isla fue el prólogo de la *Misa de coro* del padre Aulí³⁵³, editado en julio de 1887 junto a la partitura revisada de la obra³⁵⁴. Con dicho artículo, buscó reivindicar la figura del compositor de Felanitx, realizó una biografía comentada y citó sus principales obras. Posteriormente lo envió junto con la partitura al que posteriormente fue su maestro Felipe Pedrell, ya que este solicitó un artículo sobre Aulí en *La Ilustración musical*, revista que dirigía el maestro tortosino, empezando así una correspondencia que duró toda su vida.

En septiembre de ese mismo año, apareció un artículo titulado «La sonatina de Torrens»³⁵⁵ en el periódico *Las Noticias*³⁵⁶, diario liberal conservador (1885-1887), firmado con el pseudónimo de Toni y donde ya se reflejaron los rasgos de su fuerte personalidad y su inconformismo con el tratamiento de la música mallorquina del momento que definirá escritos posteriores. El artículo tiene tres columnas de extensión y en dicha crítica, se lamentó del fracaso al respecto de la creación de una revista puramente musical, lo tildó como "inacción" de la sociedad, y justificó por dicha causa la creación de obras de estilo clásico a modo de "imitación" por parte de los compositores de la isla:

Esa inacción, esa apatía proverbial en Mallorca, que invade a todo buen mallorquín, pero que desgraciadamente se ceba mucho más en los artistas que en el resto de las gentes, nos obliga a que nos ocupemos de cualquiera de esas procedencias, a falta de otros trabajos más serios, corriendo por el contado el riesgo de ofender la modestia de sus autores, de los cuales tenemos el convencimiento de que, para escribirlas, ni siquiera han abandonado el sillón que se mecen de sobremesa. Torrens ha escrito y publicado una Sonatina para piano³⁵⁷.

³⁵³ Información biográfica explicada en el segundo capítulo de este trabajo, primer apartado.

³⁵⁴ Aulí, J. B., 1887, *Misa de coro con acompañamiento* [Music Score]. Imp. Viuda e Hijos de José Gelaber, Palma de Mallorca.

³⁵⁵ Andreu Torrens nació en Santa Maria del Camí el 23.8.1845 y murió en Palma el 5.2.1927. Su obra compositiva se basó principalmente por obras sencillas y breves para piano y órgano aunque también encontramos canción y dos zarzuelas. Compaginó la composición con la docencia.; Parets i Serra, J.P. Estelrich i Massutí, P.E., Massot i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort.,

³⁵⁶ Noguera.A., 1887, La sonatina de Torrens, *Las noticias*, 7 de noviembre de 1887,.

³⁵⁷ idem.

Pese a las duras primeras palabras, el artículo acaba alabando la publicación de obras nuevas, aunque sean "imitativas" de Mozart o Haydn ya que lo que considera inaceptable es la venta de obras "protesta" y extraordinariamente "malas", tanto nacionales como extranjeras (refiriéndose a genero chico, música de café-concierto...). Al cabo de unos días de la publicación, la redacción del periódico anunció que Noguera colaboraría como crítico musical de forma regular, aunque sólo se publicó un segundo artículo ya que poco después el diario desapareció.

El segundo artículo estaba dedicado a Albéniz y Sarasate coincidiendo con los respectivos conciertos que se realizaron, durante su primera estancia documentada, en el Círculo Mallorquín (matinal) y el Teatro Principal el 18 de septiembre de 1887, centrándose principalmente, el crítico, en el concierto de Albéniz en el mencionado salón. Con esta crítica, junto a la correspondencia enviada tras el concierto de Albéniz, podemos verificar la hipótesis de que Noguera y Albéniz se conocieron en 1887³⁵⁸. Como hemos mencionado, esta visita fue el primer viaje documentado de Isaac Albéniz a Mallorca³⁵⁹ y comprendió del 6 al 22 de septiembre de 1887 hospedándose en casa de los Marqueses de la Torre³⁶⁰. El motivo del primer viaje a Mallorca se desconoce en la actualidad. El 9 de septiembre, tres días después de su llegada, dio un concierto privado en el Salón Banqué, sala situada en el mismo local donde el empresario Emili Banqué vendía máquinas de coser además de instrumentos musicales³⁶¹, ante un grupo reducido de intelectuales. A raíz de esta intervención, salió publicado un artículo anónimo en el *El Isleño* instando a la junta de el Círculo Mallorquín a invitar a Albéniz a estrenar el piano Steinway, adquirido poco antes por 1250 duros con la finalidad de realizar veladas musicales para los asociados y que iba a llegar a Mallorca en una semana³⁶². Finalmente, el 18 de septiembre, domingo por la mañana, Albéniz dio el esperado concierto en el Círculo Mallorquín. Por otro lado, Pablo Sarasate llegó el 17 de septiembre acompañado por el cuarteto Arche para

³⁵⁸ Hipótesis planteada por por D. Pons en su artículo sobre Antonio Noguera y posteriormente por A. Mir en su libro sobre Isaac Albéniz; Mir, A. & Parets, J., 2004, *Isaac Albéniz a Mallorca*, Consell Insular de Mallorca, Palma de Mallorca.

³⁵⁹ Para mayor información sobre la relación de Albéniz con la familia Alzamora véase: Mir, A. & Parets, J., 2004, *Isaac Albéniz a Mallorca*, Consell Insular de Mallorca, Palma de Mallorca.

³⁶⁰ La posesión, propiedad en el siglo XIX de la familia Truyols, se encuentra situada en pegada a la muralla de Palma, denominada DaltMurada, y perteneció a la familia Oleza ligada al ejercito mallorquín desde el siglo XV, siendo adquirida en subasta en 1659 por parte de Nicolau Truyols i Nicolau. Actualmente es la sede del colegio de Arquitectos de las Islas Baleares.

³⁶¹ Inaugurada un año antes y situado en la calle Joanot Colom.

³⁶² Anon. 1887, *El isleño*, 10 de septiembre de 1887,.

ofrecer cuatro recitales en el Teatre Principal de Palma. El primero de ellos se realizó al día siguiente, por lo que el público mallorquín pudo gozar de dos propuestas novedosas, una matinal y otra nocturna, en el mismo día.

Noguera empieza su artículo mencionando el entusiasmo de todo aficionado a la música en Mallorca ante la posibilidad de asistir a dos conciertos, el mismo día, de figuras hasta el momento sólo conocidas por referencias en prensa o publicaciones especializadas. Centrándose ya en Albéniz, apuntaremos que el programa interpretado estuvo dividido en tres partes. En la primera parte encontramos la *Sonata op. 27* de Beethoven (Adagio, Allegretto, Presto), el *Impromptu* en mi bemol y las piezas *Berceuse*, *Vals postumo* y *Polonesa* el La bemol de Chopin. Durante la segunda parte se interpretó el *Tema y variaciones* de Haendel, una *Gavota* de Bach, la *Pastoral*, el *Capricho* y una *Sonata* de Scarlatti. Ya en la tercera parte, el público escuchó un *Impromptu* de Schubert, *Fileuse* de Mendelsshon, un *Minuet* de Weber, *Barcarola* de Rubinstein, *Nouveletten* de Schumann, un *Estudio de concierto* de Mayer, *Murmuros de la Flor* de Liszt y para finalizar, *Pavana*, *Capricho*, *Barcarola*, *Minuet* y *Sevillana* del propio Albéniz. Todas las obras se interpretaron de memoria. Noguera realizó una amplia descripción del programa ofrecido, describiéndolo como la antítesis a los "raccontos de salón" a los que en su opinión estaba acostumbrado el público isleño y llenándolos de adjetivos positivos y de gozo:

Las obras de Albéniz pueden clasificarse salvo raras excepciones en tres categorías: buenas, buenísimas y mejores... y son las mejores las inéditas; el concierto con acompañamiento de orquesta y la quinta sonata. Estas obras pertenecen a la escuela modernista en su mayor parte... Este es nuestro juicio expresado con toda sinceridad. ¡Ojalá pudiéramos formularlo igualmente á menudo, tratándose de autores españoles!³⁶³.

Noguera finalizó su artículo con la anécdota final de la velada, explicando que los asociados del Círculo Mallorquín escribieron un telegrama felicitando a la esposa de Albéniz por el concierto realizado. Cabe mencionar, y como consecuencia del éxito del concierto, que un grupo de asociados del salón propuso a la junta la acreditación de Albéniz como socio de mérito en la institución, hecho que se consumó el 15 de octubre en junta ordinaria³⁶⁴ aunque no por mayoría, ya que hubo reticencias por parte de algún socio que consideró que si el concierto había sido

³⁶³ Noguera, A., 1887, Concierto de Albéniz, *Las noticias*, 19 de noviembre de 1887,.

³⁶⁴ Sanmartín Perea, J., 1951, *Los cien años del Círculo Mallorquín, 1851-1951*, Ed. del centenario ed.

remunerado ese honor no era merecedor y para solucionar el conflicto se tuvo que recurrir al reglamento fundacional para asegurar que la proposición no incumplía las bases de la institución cultural.

Gracias a la correspondencia de Albéniz³⁶⁵, sabemos que al mes siguiente se realizó de nuevo una velada en el Salón Banqué denominada «Velada Albéniz», donde los diversos intelectuales interpretaron las obras del compositor. Anticipando el evento, Noguera y Albéniz intercambiaron correspondencia y tras el concierto, fue el grupo de intelectuales presente quien firmó una carta dirigida a Isaac Albéniz manifestando el éxito obtenido, actualmente disponible en la Biblioteca de Cataluña, donde además se insertó el programa interpretado. Entre los firmantes podemos destacar, además de Noguera, al abogado Juan Marqués, al literato Juan Luis Estelrich o a Mateo Obrador.

³⁶⁵ Correspondencia Isaac Albéniz – Antonio Noguera. Fondo Isaac Albéniz. Biblioteca de Cataluña.

2.3.1. Críticas sobre la música en Palma y compositores locales

Desde los inicios de sus críticas en *La Almudaina*, Antonio Noguera manifestó un interés personal por realizar crítica razonada, imparcial y sin adulaciones, interés surgido de su visión personal ante lo que denomina «anemia artística» en Mallorca y una imperiosa necesidad de cambio musical en la isla, especialmente si se trataba sobre la reforma de la música sacra o sobre una obra de un compositor local consolidado. Estos intereses se plasmaron ya en su primera crítica publicada en *La Almudaina* sobre autores mallorquines, titulada «El maestro Torres y su última composición» y publicada en enero de 1888³⁶⁶, donde Noguera manifestó que, pese a calificar la pieza interpretada, *Sacerdos et Pontifex*, resaltando adjetivos como vigorosa o inspirada, la obra discrepaba de lo que debería ser el género religioso en su opinión argumentando el repetido parafraseo de la idea principal por parte del autor y justificándolo en la falta de pericia compositiva en el uso de órgano y orquesta.

Encontramos pues, ya desde los inicios de 1888, un intento de cambio de la música sacra y una opinión opuesta a la utilización de la orquesta en el templo. Por la correspondencia de 1889 con Felipe Pedrell, conocemos la admiración de Antonio Noguera por la publicación *La música de los Templos* de Benito Jerónimo Feijoo (1676), cuyo fundamento ideológico utilizó posteriormente Pedrell como encabezamiento de *Por Nuestra Música*³⁶⁷ junto a las palabras de literatos del siglo XVIII. Benito Jerónimo Feijoo se manifestó en dicha obra defensor de la verdadera música española, citando al músico mallorquín Lliteras a modo de ejemplo, contra el estilo italianizante prominente en la corte de la época.

En la primera crítica, «El maestro Torres y su última composición», aunque Noguera destacó la escuela de Bartolomé Torres³⁶⁸ como alumno de Hilarión Eslava³⁶⁹, se consideró en desacuerdo por el uso de una armonía excesivamente compleja que calificó de «acordes raros y

³⁶⁶ Noguera, A., 1888, El maestro Torres y su última composición, *La Almudaina*. 17 de enero de 1888,.

³⁶⁷ Encabezamiento con una cita de Feijoo: «Sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema». Véase: Pedrell, F., 1991, *Por nuestra música*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra. Esta obra ha sido profundamente analizada por Francesc Bonastre en: Bonastre i Bertran, F., 1991, El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l'entorn de Por nuestra música, *Recerca musicològica*, pp. 17-26.

³⁶⁸ Bartomeu Torres i Trias (Valldemossa 1840 - 31 octubre 1908) Compositor y profesor de música. Estudió con el compositor Tortell en Mallorca y en el Conservatorio nacional de Madrid. Recibió clases de Hilarión Eslava. Fue organista de la Catedral de Palma y director de la sección filarmónica del Círculo Mallorquín.

³⁶⁹ Miguel Hilarión Eslava (Burlada, Navarra, 21 de octubre de 1807 - Madrid, 23 de julio de 1878) fue un compositor y musicólogo español gran defensor de la ópera española.

sin hilación», resultando para él, un sonido que definió como oscuro e incomprensible. Otro punto destacable del artículo fue que pese a calificar supuestamente la obra en positivo como «la mejor obra compuesta por Torres», Noguera expresó que el autor realizaba una imitación de Gounod.

En el artículo «La música en las fiestas de San Alonso»³⁷⁰, también publicado en *La Almudaina*, Antonio Noguera retomó su opinión en contra del estilo italianizante dentro del templo y de nuevo criticó con dureza las composiciones de Bartolomé Torres y, en este caso, de su discípulo el presbítero Pere Josep Cañellas³⁷¹. Durante el concierto en la iglesia de San Alonso con motivo de sus fiestas patronales, se interpretó *La Creación* de Haydn y dos nuevas obras de Bartolomé Torres y Pere Josep Cañellas. En primer lugar, Noguera realizó una comparación entre la elección de *La Creación* de Haydn para el concierto inaugural en 1829, organizado como celebración de su patrona por la Congregación de los Dominicos de Palma con Juan Sancho³⁷² al frente, y la programación de esta en 1888, durante las fiestas análogas en honor de San Alonso. Noguera calificó la opción como acertada en el primer contexto, aunque lo contempla como «deprorable» en el segundo argumentándolo en la mala interpretación de la orquesta. A su vez, el crítico argumentó que los motivos de los cuales derivaban las malas interpretaciones de las orquestas se fundamentaban en la poca retribución económica, falta de valoración y la falta de ejecución de ensayos, derivando a su vez, en un mal nivel interpretativo principalmente en los compositores modernos, provocando una deformación en la escucha de la pieza y por lo tanto, una valoración injusta. Pone como ejemplo a Gounod argumentándolo en su estudio de Palestrina, Carissimi y Allegri y en la elusión del estilo italianizante dentro del templo. Sobre las dos obras encargadas a los maestros Torres y Cañellas, Noguera escribe específicamente: «no añaden nuevos lauros á su carrera ni un átomo más á la sólida reputación que legítimamente gozan»³⁷³. En opinión de Noguera, las obras mencionadas carecían de ideas trascendentales y en cambio si tenían deficiencias aunque en ningún momento explica tales deficiencias en su crítica. Las

³⁷⁰ Noguera, A., 1888, La música en las fiestas de San Alonso, *La Almudaina*, 6 de noviembre 1888,.

³⁷¹ Pere Josep Cañellas (Calvia 1845 - Palma 1922). Organista y compositor. En 1870 fue nombrado profesor de solfeo del Conservatorio de Palma.

³⁷² Juan Bautista Sancho (Artá, Mallorca, 1772-California, 1830) fue un compositor, erudito y misionero introductor en California de los estilos de música religiosa vigentes en Europa en el siglo XVIII (canto llano, polifonía sacra, ópera y música instrumental con bajo continuo). En 1803 llegó a México desde su Mallorca natal y, en 1804, se estableció en la misión San Antonio, donde permaneció hasta su muerte, en 1830. Como compositor, su Misa en Sol y la Misa de los Angeles son consideradas sus mejores obras.

³⁷³ Noguera, A., 1888, La música en las fiestas de San Alonso, *La Almudaina*, 6 de noviembre 1888,.

constantes críticas negativas a las composiciones del compositor Bartolomé Torres propiciaron e incentivaron tres polémicas con dicho compositor mallorquín a lo largo de los años (publicando en la primera tres artículos denominados *Controversia musical*), polémicas a las cuales les dedicamos un capítulo de este trabajo.

Destacaremos que tres años más tarde, en el artículo «La música en Palma» publicado en el *Almanaque Balear* en 1891, Antonio Noguera realizó una crónica dedicada en exclusiva a su visión de la situación de la música en Palma de la época y lo que en su opinión representó la decadencia musical de la Mallorca finisecular. Cabe destacar que Miquel Sants Oliver había publicado un mes antes, en *La Almudaina*, el artículo «La política mallorquina»³⁷⁴, realizando una primera aproximación a los conceptos regionalistas que definió posteriormente en 1899 en *Cuestión regional*³⁷⁵, argumentando que Mallorca había permanecido aislada de la tendencia regional mediante la indiferencia y defendiendo que el «el silencio no es una opinión». Como él mismo explica en el artículo, Antonio Noguera consideró el artículo como una exposición de hechos no enunciados. Las tres ideas básicas que contempló fueron, en primer lugar, que la sociedad mallorquina tuvo verdadera predisposición por el arte musical justificada por una afición pianística en la ciudad, dos teatros en competencia y numerosas bandas de música. En segundo lugar, el verdadero problema residía en que en la isla no había interés real por conocer la música de los grandes maestros europeos ya que se nutría a sí misma con obras de compositores locales afectando especialmente al nivel de la música sacra. En último lugar, la falta de conocimientos de la sociedad de la época. Noguera reduce la enseñanza «real» de música a las clases particulares impartidas a domicilio ya que no evaluó la tarea del Conservatorio por su reciente formación.

Noguera justificó que el público asistía a las representaciones siempre que el precio fuera justo con la calidad, argumentando que la poca afición a la ópera estaba propiciada por las deficiencias en las representaciones. En cuanto al Gobierno y la Diputación Provincial, consideró que, aunque no ofrecían grandes incentivos económicos, respondían a las propuestas en pro del arte musical que se impulsaban en el Conservatorio y la Escuela Clásica de Piano. Noguera

³⁷⁴ Sants Oliver, M. 1890, La política mallorquina, *La Almudaina*, 28 de diciembre de 1890,.

³⁷⁵ Sants Oliver, M.d., 1899, *La cuestión regional*, Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

valoró como verdaderos responsables a los propios músicos y a «su anemia artística», definida como desdén hacía la música surgida en los propios músicos:

No tenemos orquesta. Lo que por tal nos venden, es un grupo detestable de individuos que, armados cada cual de su instrumento, soplan, rascan ó se desgañitan (si hay voces) enteramente ad-libitum, sin que les preocupe poco ni mucho el horroroso efecto del conjunto. De muchos años á esta parte no hemos oído nada, ni en el teatro, ni en el templo, ni en las sociedades que merezca el calificativo de medianamente ejecutado, aún pecando por excesivamente complacientes³⁷⁶.

Como solución, propuso la creación de una orquesta estable y de una sociedad de conciertos autónoma que se alejara del «dilettantismo», siendo los propios músicos quien llevaran las iniciativas para que así, mediante el ejemplo, con programas escogidos y buenas interpretaciones, se acabara «culturizando» al público. En cuanto a la música en los templos, la consideró irreverente:

Lo que en el teatro produce el descontento y el retraimiento del público, en el templo constituye una solemne irreverencia, una profanación. Para los fieles debiera ser mil veces preferible una misa rezada á ese jolgorio de feria de aldea que se arma en el coro por tres docenas de individuos que como energúmenos desenfrenados, mejor semejan renegar de Dios y los santos que implorar la eterna misericordia y proclamar las grandezas del Señor³⁷⁷.

Noguera consideró que sólo con la colaboración de todos los profesionales musicales se podría invertir la situación, anunciando su persistencia en prensa del propósito de su creación con el apoyo de «comprofesores» comprometidos con la causa.

Ese mismo año, ya en diciembre, Antonio Noguera volvió a enunciar las principales ideas expuestas en «La música en Palma» en un artículo titulado «Revista musical. ¿Organistas?», publicado en *El Isleño*, profundizando en la música interpretada en el templo. En este caso, el crítico comparó la isla con otras capitales calificándolas superiores en rango, importancia y civilización al inaugurar ciclos de conciertos instrumentales donde escuchar obras de Beethoven o Mendelssohn. De nuevo mencionó la carencia de educación musical y calificó la presentación de ópera como ridícula y deplorable:

³⁷⁶ Noguera, A., 1891, La música en Palma, *Almanaque Balear*, 1 de enero de 1891.,

³⁷⁷ ídem.

Desprovistos de orquesta, coros y hasta de atrezzo y vestuario, no queda de la ópera más que una inocente bufonada que no hace sino fomentar la cursilería en música y poner más y más de relieve los vicios propios del género en sí...³⁷⁸.

En este mismo artículo encontramos una citación a Wagner como ejemplo de ópera carente de estas características negativas y la mención de que en salones privados si se realizan conciertos con estos compositores.

En cuanto al clero, Noguera argumentó que las necesidades del culto no eran equivalentes a prescindir de educación musical en sus diócesis aunque en su opinión, se abusaba de utilizar instrumentos distintos al órgano y de composiciones poco religiosas o místicas. Igualmente calificó el nivel de los organistas como bajo argumentando que la agilidad, el mecanismo, el conocimiento práctico del teclado del órganos fueron clave para la ejecución destacando que los órganos de la isla eran particulares y que no tenían la fácil pulsación de los modernos. El crítico propone a los organistas practicar, además de la obra de Bach y Haendel, a Beethoven y Schumann, para consolidar su personalidad en las improvisaciones sin interpretarlos en el templo.

En marzo de 1893, la Catedral de Palma programó para la celebración del Viernes Santo un concierto basado en el *Stabat Mater* de Rossini. Como precedente, enunciaremos que Antonio Noguera había asistido ese mismo mes a la tercera conferencia dada por Felipe Pedrell en el Ateneo Barcelonés que versaba sobre la obra de Tomás Luis de Victoria y le había causado una gran impresión. En marzo de 1893, apareció en las páginas de *La Almudaina* un artículo titulado «Un paso atrás» firmado por Antonio Noguera donde apareció por primera vez en años la reivindicación de los nombres, en la prensa mallorquina, de Tomás Luis de Victoria, Morales y Comes. El crítico expresó su disidencia por no seguir la tradición de programar Haydn, recordando a los lectores la circular emitida por el obispado recomendando a los párrocos especial cuidado en la elección y ejecución de piezas en los templos, calificándola de «letra muerta» ante la poca educación musical. Al final de su escrito, afirmó que la Catedral se convertiría en una sala de espectáculos:

¿Sentís la imperiosa necesidad de una reforma? Sea. Arrojad del templo, sí os place, á Haydn y á Mozart, no para dar lugar á Rossini, Paccini y Mercadante, sino para rendir un homenaje

³⁷⁸ Noguera, A, 1891, Revista musical. ¿Organistas?, *El Isleño*, 2 de diciembre de 1891,.

justísimo, aunque tardío, á nuestros famosos compositores religiosos Victoria, Morales y Comes, tan celebrados por los extranjeros como ignorados y desconocidos en nuestra patria³⁷⁹.

Noguera mostró su rechazo abogando por la recuperación de la música sacra española de finales del siglo VII, evidenciando a partir de este instante su concepto de música nacional vinculado a la recuperación de la música sacra renacentista, concepto fundamentalmente determinado por las ideas del maestro Felipe Pedrell y impulsado por las ideas tradicionalistas de Menéndez Pelayo, ideas argumentadas erróneamente en Eiximeno³⁸⁰.

Tras las críticas anteriores, y como él mismo explica en su crónica, después de escribir sobre los cambios en la orquesta y en los organistas parroquiales, Antonio Noguera sintió la necesidad de publicar un escrito sobre las bandas y charangas. El diez de octubre de 1893 se publicó en *La Almudaina* el artículo «Música...rusticana»³⁸¹, basado en las bandas locales, donde en su opinión, los músicos entraban por desconocimiento y posteriormente se veían inmersos en ella, sin salida, después de sus faenas agrícolas «para mayor gloria del endiosado y soberbio cacique». Como hemos mencionado anteriormente, el sistema mallorquín estaba basado en un patronazgo extendido que generaba un consenso tradicional, siendo un clientelismo político de larga duración con escasa contestación por parte del campesinado³⁸². Antonio Noguera opinó que, entre otras cosas, a los intérpretes les causaba perjuicio económico a causa de las actuaciones por visitas políticas, además de conflictos sociales entre miembros de bandas opuestas en época electoral. Además, subrayó la ausencia de bandas mallorquinas en concursos musicales, usuales en su opinión en otras capitales europeas, a causa de lo que denominó «política de campanario» controlada por el caciquismo. Es destacable que la primera mención en prensa por parte de Noguera del término «política de campanario», término ya citado que se sitúa en oposición a regionalismo según el concepto de Miquel del Sants Oliver, coincide con el periodo de la recuperación del término *Insensato* por parte de Noguera, Alzamora y Pedrell,

³⁷⁹ Noguera, A., 1893, Un paso atrás, *La Almudaina*, 28 de marzo de 1893,.

³⁸⁰ En la obra *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Menéndez y Pelayo cito como de autoría de Eiximeno las siguientes frases: «Fue el primero en hablar de gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.» La información, como bien explican las investigaciones de Francesc Bonastre y Francesc Cortés en sus artículos, resultó errónea y fue extraída de un artículo anterior de Barbieri.

³⁸¹ Noguera, A., 1893, Música... rusticana, *La Almudaina*, 1 de octubre de 1893,.

³⁸² Peñarrubia i Marquès, 1994, Control caciquil i projectes populars. El cas de Mallorca a l'època de la Restauració, *Estudis d'història agraria*,10, pp. 125-41.

reavivando la iniciativa de mostrar mediante artículos de prensa, la disconformidad de la realidad y abogar por un cambio social, político y económico.

Siguiendo estos ideales, Noguera hizo un llamamiento a los aficionados payeses para que gestionen sus bandas y charangas con independencia de los partidos políticos además de determinar sus retribuciones económicas:

Para despedir á un diputado ó cacique hasta las afueras del pueblo, hasta bien lejos... cero pesetas y programa doble. A enemigo que huye puente de plata³⁸³.

Sobre valoraciones más positivas de la música mallorquina entre 1888 y 1893 encontramos tres artículos. El primero de ellos se tituló «Algo sobre música»³⁸⁴ y versó sobre dos conciertos del pianista y compositor mallorquín Miquel Capllonch realizados respectivamente en el Círculo Mallorquín y en el Salón Banqué, dividiéndose el artículo en una clasificación de compositores interpretados por Capllonch. Noguera destacó especialmente las aptitudes de Capllonch para interpretar la música de Mendelssohn, definiéndolas como interpretaciones equilibradas especialmente en la obra *Variaciones serias op. 54*. El crítico consideró que el público debía valorar al mismo nivel, al intérprete local que a los grandes intérpretes. En torno a tres estudios de Chopin, aún considerando que su interpretación personal sería opuesta a la de Capllonch, la valoró como exquisita y llena de sentimientos. Ya desde un punto de vista más crítico, consideró que algunas obras estuvieron interpretadas con precipitación, como por ejemplo el *Estudio en do menor de Chopin*. Para finalizar, mencionó los numerosos progresos del pianista con un trabajo perseverante.

El segundo artículo se tituló «Revista musical. Concierto Sacro en el Círculo» y versó sobre la interpretación de nuevas composiciones de autores mallorquines junto a la obra *Gallia* de Gounod, no interpretada durante quince años en la isla. Como homenaje se insertó además la obra *Te ergo* del maestro Juan Sancho. En la crítica, Antonio Noguera realizó una descripción del concierto, mencionando a los intérpretes (Sureda de Carlos, Emilia Gralla, Matilde Escalas y señores Bosch), alabando al coro formado por aficionados y la dirección de estos por Guillermo Massot, Luís Cussini, Bartolomé Torres, Antoni Vicens³⁸⁵, Conrado Pinto³⁸⁶ y Joan Muntaner³⁸⁷.

³⁸³ Noguera. A., 1893, Música... rusticana, *La Almudaina*, 1 de octubre de 1893,.

³⁸⁴ Noguera. A., 1888, Algo sobre música, *La Almudaina*, 22 de diciembre de 1888,.

³⁸⁵ Antoni Vicens i Ribot (Pollença 1841- Palma 1922). Compositor especializado en música religiosa.

En este artículo aparece por primera vez, por parte de Noguera, la petición de una orquesta regular:

De la organización y disciplina de una buena orquesta depende el porvenir de los músicos en esta población. El maestro que logre resolver el problema será el verdadero redentor del arte en nuestra isla³⁸⁸.

Esta petición se convirtió en una constante de las posteriores críticas de Antonio Noguera.

El tercer artículo estuvo dedicado al estudio del folklore, y más especialmente al canto de la Sibil.la. Como veremos con mayor profundidad en el capítulo dedicado a la recolección de cantos populares, Antonio Noguera realizó la transcripción de la versión interpretada en la iglesia de Manacor y tras enviarla a Pedrell, éste realizó una versión armonizada que se presentó por primera vez en sus conferencias del *Ateneo Barcelonés* en 1892, publicándose en la *Ilustración moderna* a principios de 1893. El 18 de junio de 1893 apareció en las páginas de *La Almudaina* un escrito titulado «El canto de la Sibil.la» que contenía fragmentos de la publicación de la *Ilustración moderna*. El crítico realizó en primer lugar, una introducción sobre la evolución de la música contemporánea en lo referente al estudio del compositor de la técnica compositiva y de estética. En su opinión, el músico moderno ya no era un «soñador inconsciente» evolucionando a musicógrafo y erudito, considerando que en Mallorca empiezan a llegar los efectos del movimiento modernista y enunció que:

Son dos los extremos principales que caracterizan la marcha progresiva de la música moderna encaminada á la división de las nacionalidades musicales: el estudio del folklore y su aprovechamiento, y la rehabilitación de las composiciones de remotas épocas³⁸⁹.

Referente a las versiones disponibles destacó que diferían accidentalmente unas de otras siendo la misma esencia con variantes y en su opinión, ningún manuscrito resolvía el problema de la autenticidad siendo necesaria su restauración aunque con reservas³⁹⁰. Enunció cuatro versiones

³⁸⁶ Profesor de música y pianista. Compuso las mazurcas *Maria y Sofía*. - Parets i Serra, J.P., Estelrich i Massutí, P.E., Massot i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort.,

³⁸⁷ Joan-Aleix Muntaner i Nadal (Manacor 1863-1938) Organista de parroquia y compositor.

³⁸⁸ Noguera, A., 1889, Revista musical. Concierto sacro en el Círculo, *La Almudaina*, 16 de abril de 1889.,

³⁸⁹ Noguera, A., 1893, El canto de la Sibil.la, *La Almudaina*, 18 de junio de 1893.,

³⁹⁰ Sobre el proceso de restauración y verificación de cantos véase el capítulo *Antonio Noguera y la recolección de cantos populares* de este trabajo.

publicadas en los últimos años, citando en primer lugar la transcripción del Archiduque Luis Salvador en *Die Balearen*³⁹¹ como la primera versión recogida y en segundo lugar, citó la versión recogida por el mismo y que envió a su maestro Felipe Pedrell, más simple y menos recargada de adornos, incluyéndola éste, armonizada para violín o viola, en su conferencia ilustrada con motivo del centenario del descubrimiento de América que tuvo lugar en el Ateneo Barcelonés. El crítico insertó, además, fragmentos de la publicación de Pedrell sobre la Sibil.la en *La ilustración moderna*. La tercera versión citada es la misma Sibil.la recogida por Noguera aunque sin acompañamiento publicada en *Memorias sobre los cantos populares de la isla de Mallorca*³⁹² y la cuarta una versión armonizada por el compositor Bartolomé Torres publicada en el *Álbum musical de compositores mallorquines*.

2.3.2 Críticas sobre las novedades musicales

La admiración de Antonio Noguera por Richard Wagner, adquirida en su etapa de estudios en Madrid, fue muy conocida ya en la época por lo que no es de extrañar que uno de sus primeros artículos publicados en *La Almudaina* estuviera dedicado al compositor. El 12 de marzo de 1888 publicó «Nuestro grabado. Wagner»³⁹³, en el cual el crítico realizó un breve recorrido por la trayectoria compositiva de Wagner, calificando al compositor alemán de genio y talento superior. Noguera consideró que las polémicas de sus obras y su pensamiento teórico generaban posturas irreconciliables, aunque en su opinión, las favorables crecían considerablemente.

La justificación del ascenso de dicha popularidad la otorgó el aumento gradual del éxito de *Rienzi* hasta *Parsifal*, en la traducción de sus teorías en otros idiomas y por el estudio de los intelectuales europeos. Cabe destacar la afirmación que, y justificando la reforma wagneriana en la decadencia de la ópera italiana, la teoría wagneriana, «utópica» a su parecer, dista mucho de su práctica, aunque la consideró innovadora ya que en su opinión, nadie había superado a Wagner en la orquestación. Tras tales afirmaciones podemos afirmar que Noguera formó parte del nuevo grupo de críticos musicales, definido por Emilio Casares como grupo de críticos más

³⁹¹ Salvador, L. & von Österreich, E., 1891, *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, FA Brockhaus,.

³⁹² Noguera, A., 1893, Memorias sobre los cantos populares de la isla de Mallorca, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana*, 1 de julio de 1893,.

³⁹³ Noguera, A., 1888, Nuestro grabado. Wagner. *La Almudaina*, 12 de marzo 1888,.

agresivo y formado³⁹⁴, que tuvo la obra de Richard Wagner como referencia de la música europea.

Otro artículo wagneriano firmado por Noguera en dicho periodo, esta vez en *Las Islas*, fue el titulado «Lohengrin»³⁹⁵. En este caso, el detonante fue el estreno de dicha ópera en el Teatro Principal de Palma los días 27, 28, 30 y 31 de mayo de 1891 por parte de la compañía italiana dirigida por el maestro Eduardo Mascheroni³⁹⁶, con el tenor Franco Cardinali y la soprano Conchita Bordalba y donde se interpretó además, la obertura de Tannhauser durante el descanso, siendo 3 pesetas el precio de las localidades en el segundo piso del paraíso. Cabe mencionar que tras las representaciones, surgieron numerosos artículos de opinión, biografías y anécdotas sobre el músico alemán en diversos periódicos palmesanos, siendo muchas de estas opiniones desfavorables al estilo compositivo de Wagner. Como respuesta a las malas críticas, Noguera realizó en su escrito un recorrido inicial sobre la recepción de Wagner en su tiempo, citando palabras del crítico francés Félix Clément en su obra *Musiciens célèbres* de 1868, concluyendo que las críticas negativas y opiniones antiwagnerianas habían ido cambiando mucho con el tiempo, citando el éxito de *Lohengrin* en Burdeos publicado en *Le Menestrel*, periódico antiwagneriano en su opinión, e insertando referencias de otras publicaciones como el periódico *La Gironde*. En cuanto al estreno en Mallorca, argumentó que sólo un «núcleo limitadísimo», intelectual, reconocía el mérito de las grandes producciones musicales y cuya opinión es la que él pretendía reseñar en su crítica. En su opinión, el público limitaba las escuelas compositivas a la italiana y la alemana, encajando a los compositores por su linaje:

Con dificultad encontraríamos en Mallorca dos docenas de personas que no hayan creído á pie juntillas, hasta hoy, que Meyerbeer milita en la escuela alemana, y sin embargo, entre las gentes de criterio musical bien definido es obvio que cuando Meyerbeer sacude la influencia italiana se convierte en francés bien caracterizado³⁹⁷.

De igual modo que en las críticas mencionadas en el primer apartado, calificó el nivel cultural musical de la mayoría de los mallorquines como bajo, justificando así la impresión negativa causada en Palma por la representación de *Lohengrin*, considerando que gracias a los

³⁹⁴ Casares Rodicio, E. & Alonso González, C., 1995, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo,.

³⁹⁵ Noguera, A., 1891, Lohengrin. *Las islas*, 1 de junio de 1891,.

³⁹⁶ Carteles del Teatro Principal de Palma. Fondo Principal CT1246, CT1247 Y CT1248. Conservados en el Archivo del Consell de Mallorca.

³⁹⁷ Noguera, A., 1891, Lohengrin, *Las Islas*, 1 de junio de 1891,.

trabajos publicados y al aumento de representación el número de wagnerianos aumentaba. Cabe mencionar la mención de que la ópera «genuinamente» alemana era desconocida en Palma, citando a *Oberón* y *Der Freyschütz*. Para finalizar su artículo, Noguera realizó un resumen del argumento, así como de los principales motivos conductores y calificó la ópera como la mejor representada en Palma hasta el momento.

Otro compositor al que Antonio Noguera dedicó varios artículos fue Georges Bizet. Entre 1890 y 1892 escribió tres publicaciones sobre la obra de dicho compositor. Los dos primeros, publicados en las páginas de *La Almudaina*, surgieron con motivo de la representación de *Carmen* de Bizet en el Teatro Principal de Palma en 1890. En el primer artículo, titulado «Bizet»³⁹⁸, Noguera auguró que la ópera *Carmen* sería muy conocida por el público en breve periodo de tiempo y que sus melodías más significativas serían versionadas en los pianos de la isla. Para fundamentar esta opinión, citó a modo de ejemplo las críticas negativas realizadas de otra obra del compositor, *Djamileh*, en *Le Figaro*, *Paris Journal*, *Le Soir* y *Le Constitutionnel*. Seguidamente realizó un recorrido por las reposiciones de las óperas de Bizet en los teatros europeos y redactó ampliamente su biografía. El segundo artículo, «Revista musical. Carmen»³⁹⁹, se publicó el 24 de diciembre de 1890. El crítico justificó la poca aceptación de la ópera *Carmen* en España mediante el conflicto surgido entre el Teatro Real y el teatro de la Zarzuela tras su primera representación, basándose en que el público consideró la ópera como una zarzuela importada y que ese hecho siguió influyendo aún en la representación en Mallorca años más tarde. En cuanto a las ideas compositivas de la ópera, destacó que Georges Bizet realizó un uso sobrio del Leitmotiv considerando la obra como fresca y espontánea, con un orientalismo bien caracterizado aunque alejada de la música española genuina. Otro punto importante del artículo fue la calificación de la ópera como obra maestra, con equilibrio entre la instrumentación y novedosa masa orquestral, argumentado por el profundo conocimiento de Bizet en el sinfonismo.

El tercer artículo, «Il pescatori di perle»⁴⁰⁰, surgió tras una representación de la ópera *Il pescatori di Perle*, en enero de 1892, en el Teatro Circo Balear, edificio de madera de unos 16 metros de altura y 36 de diámetro, construido en 1875 por Tomás Abrines y Joaquim Pavia con

³⁹⁸ Noguera, A., 1890, Bizet, *La Almudaina*, 23 de diciembre de 1890,.

³⁹⁹ Noguera, A., 1890, Revista musical. Carmen, *La Almudaina*, 24 de diciembre de 1890,.

⁴⁰⁰ Noguera, A., 1892, Il pescatori di perle, *La Almudaina*, 6 de enero de 1892,.

la finalidad albergar representaciones teatrales y circenses, y que fue demolido en 1900 para la construcción del Teatro Lírico. El artículo se basó en la disidencia del público entre la mayor validez de *Il pescatori di Perle o Carmen*, conflicto razonado en la impresionabilidad del público y su ignorancia. Para Noguera, Carmen es una obra maestra siendo las demás obras de Bizet notables por dejar entrever el espíritu de independencia, libertad y progreso del autor. *Il pescatori di perle* es descrita como una obra heterogénea, sin estilo definido y que refleja un estado de ánimo vacilante de Bizet. En opinión del crítico, la obra tiene una mezcla de escuelas y estilos aunque destacó su argumento y la originalidad de la orquestación.

En 1891 se representó en el Teatro Principal de Palma la ópera *Gioconda* de Amilcare Ponchielli donde intervino el barítono Eugenio Labán. Tras la representación, Noguera escribió en un artículo publicado en *Las Islas* titulado «Gioconda»⁴⁰¹, donde reflejó su opinión negativa sobre el compositor considerándole falto de inspiración y novedad por lo que calificó la obra como fruto de un sabio pero no de un genio. El crítico reconoció el éxito de la obra entre el público palmesano, justificándolo en la inversión de las casas comerciales que proyectaban la creación de un drama lírico y posteriormente potenciaban herramientas publicitarias utilizando a críticos, empresarios y periódicos, pero mostró una clara opinión de que la obra no formaría parte de un repertorio futuro.

Fruto de su relación con su maestro, la dedicación de artículos a la ópera *Els Pirineus*, trilogía lírico dramática basada en las tres obras del escritor catalán Vicente Balaguer y compuesta por Felipe Pedrell, fue abundante. El primero de la serie de artículos publicado lo encontramos en *El Isleño* bajo el título «Pyreneus»⁴⁰². Los motivos de su publicación fueron propagandísticos y con la intención de informar el avanzado estado compositivo de la obra. Noguera calificó la obra como «gesta heroica de la patria» totalmente genuina y característica del arte nacional dado el uso de la música popular como base compositiva. Posteriormente publicó tres artículos más, bajo el título «Una ópera española», donde expuso su profunda relación de amistad con el maestro Felipe Pedrell y realizó un resumen biográfico destacando su trabajo como musicólogo, especialmente en la recuperación de la música sacra española de los siglos XVI y XVII, explicando su faceta de profesor y citando sus principales publicaciones.

⁴⁰¹ Noguera, A., 1895, Crónica musical. La Gioconda, *La Última Hora*, 6 de diciembre de 1895,.

⁴⁰² Noguera, A., 1891, Pyreneus, *El isleño*. 26 de febrero 1891,.

Posteriormente, analizó el concepto de escuela nacional a partir de *Por nuestra música* citando a Eximeno y argumentado las ampliaciones conceptuales de Pedrell:

Una música verdaderamente nacional no se halla solo en la música popular ó en el período primitivo sino también en el período y producciones artísticas⁴⁰³.

Las explicaciones dadas por Noguera se basan en que sólo mediante el análisis de canciones populares, el análisis exhaustivo de los antiguos maestros españoles y estudio de diversas escuelas nacionales europeas, Felipe Pedrell pudo realizar satisfactoriamente una ópera española. En cuestiones prácticas, y en su opinión, el compositor tortosino aprovechó las innovaciones realizadas desde Glück hasta Wagner «atemperándolas a la manera de ser y sentir de nuestra raza», realizando el tema conductor con carácter expresivo y adaptándolo a las tonalidades y modalidades antiguas y gamas exóticas.

Para facilitar la comprensión del lector, Noguera describió en profundidad el argumento de la ópera y realizó un análisis musical de los principales motivos, considerando el momento más notable el fragmento titulado *La Mort de Joana* (donde se combina una melodía turca y una canción catalana). Es en la conclusión de los artículos donde Antonio Noguera utiliza por primera vez el término regeneración musical, situando la obra en el punto de partida de la regeneración de la escuela española.

A partir de 1892, Antonio Noguera empezó a escribir *Bibliografía musical* en *La Almudaina*, donde dedicó la sección a la reseña de nuevas obras de su interés publicadas especialmente en España. En dicho apartado publicó en enero de 1892, «Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte»⁴⁰⁴, donde reseñó el *Tratado teórico práctico de canto gregoriano*⁴⁰⁵ del padre Eustaquio de Uriarte. Recordando sus artículos anteriores sobre el descuido del canto litúrgico tradicional, la falta de la educación musical de los organistas de Mallorca y justificándolo en los vicios y disconformidad con la tradición de la ejecución del canto llano, Noguera consideró el libro como una obra didáctica con claridad del método y exposición, surgida con el fin de la restauración del canto gregoriano en España en nombre de la religión, de

⁴⁰³ Noguera, A., 1893, Una ópera española (Pirineus), *El Isleño*, 11 de abril de 1893,.

⁴⁰⁴ Noguera, A., 1892, Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte, *La Almudaina*, 30 de enero 1892,.

⁴⁰⁵ Uriarte, E., 1896, *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*, DL Aguado,.

la tradición y del sentido común. Además, valoró en especial el capítulo dedicado a las condiciones estéticas del canto.

Dentro de la misma sección, a finales de año, se publicó «Bibliografía musical. Danzas españolas de Granados»⁴⁰⁶, reseñando el segundo volumen de las partituras de las *Danzas españolas* de Enrique Granados. Noguera muestra su mayor interés en el hecho de la utilización del folklore musical como base compositiva calificando la obra como «una de las primeras obras en España de tendencias modernas» En su opinión, dicha escuela tiene innumerables adeptos y es la base posterior para el drama lírico español. Destacó que «los apóstoles» de estas teorías Grieg, Svendsen y Cui, y junto a Massenet, Saint Saëns, Bériot, Gigout felicitaron a Granados por el progreso de su música. En opinión del crítico, las danzas al transformarse «no han perdido absolutamente un átomo del aroma nacional» recomendando la obra a aquellos de gusto exquisito.

Enrique Granados no fue el único alumno de Pedrell al que dedicó una bibliografía musical. En marzo de 1893 se publicó «Enrique morera y el poema sinfónico "L'atlántida"»⁴⁰⁷. En esta breve reseña, Noguera realizó una copia del artículo del periodista J. Roca y Roca entorno al poema sinfónico *L'atlàntida* de Enrique Morera, argumentado en la aparición de un nuevo y genial artista de la música moderna catalana en «engradecimiento de la región y de la patria».

2.3.3 Críticas a concertistas relevantes de visita en Mallorca

El primer artículo de Noguera en *La Almudaina* dedicado a un concertista ilustre fue el dedicado al violinista Claudio Brindis de Salas. El 27 de diciembre de 1888 el concertista llegó a Mallorca bordo del vapor Bellver⁴⁰⁸. Tras la realización de un concierto no anunciado en la sala del establecimiento Casa Banqué, y tras los elogios públicos de los asistentes, el Teatro Principal le contrató para ofrecer tres conciertos más. El programa del último concierto en el Teatro principal estuvo formado por *Canción Rusa* arreglada por Brindis de Salas, *Reminiscencias de Gounod* de

⁴⁰⁶ Noguera, A., 1892, Bibliografía musical. Danzas españolas de Granados, *La Almudaina*, 26 de noviembre de 1892,.

⁴⁰⁷ Noguera.A., 1893, Enrique morera y el poema sinfónico "L'atlántida", *La Almudaina*, 2 de marzo de 1893,.

⁴⁰⁸ Anon, 1889, *El isleño*, 28 de diciembre de 1889,.

H. Wieniawski, *Nocturno en Do menor op. 48 n1* de Chopin arreglado por Brindis de Salas y *Fantasia sobre motivos españoles* de H. Leonard⁴⁰⁹. Tras dichos recitales, Antonio Noguera publicó el 6 de enero el artículo «Revista Musical. Brindis de Salas»⁴¹⁰, realizando en la introducción una breve exposición sobre intérpretes de violín en Europa entre en siglo XVI hasta el siglo XVII y citando la biografía académica de Brindis de Salas. El grueso del artículo se centró en un resumen sobre la evolución del violín como instrumento y los principales constructores para así argumentar que Brindis de Sala poseyó un Amati. Como juicio crítico, pese a alabar la diversidad del programa ofrecido sobretodo en los bises, el éxito general de los recitales e incluso el carácter amigable del artista, Noguera lamentó la ausencia de interpretación de las grandes obras de los clásicos ya que para él la interpretación de Beethoven era indispensable para los grandes concertistas. En cuanto a criterios interpretativos, los consideró exquisitos reseñando la variedad de recursos técnicos que poseía.

Cabe mencionar que la relación entre Brindis de Salas y Noguera se afianzó después de los conciertos dados en el Salón Banqué y Teatro Principal, ya que estos no fueron los únicos conciertos realizados en la isla. Aún teniendo programada la vuelta a Barcelona sobre mediados de mes, el violinista decidió posponer su retorno dada la afluencia de contrataciones surgidas en los pueblos de la isla⁴¹¹ y en la isla de Menorca. Al segundo día de la publicación de la crítica, Claudio Brindis de Salas realizó un nuevo recital en los salones del Círculo Mallorquín acompañado por el pianista Pinto⁴¹², interpretando cuatro piezas: *Morceau de Coucert* de Vieux temps, *Souvenir d'Haydn* arreglado por Léonard, *Nocturno op. 48 n.1* de Chopin arreglado por Brindis de Salas y la *Serenata española* de Léonard. Posteriormente realizó conciertos en el Ateneo Balear⁴¹³ de Palma, en Pollença⁴¹⁴, Artà, Inca⁴¹⁵, Soller⁴¹⁶ y Sa Pobla⁴¹⁷. Finalizando su gira por la isla, realizó un nuevo recital en el Círculo Mallorquín interpretando una versión

⁴⁰⁹ Anon., 1889, *El isleño*, 3 de enero 1889,.

⁴¹⁰ Noguera, A., 1889, Revista Musical. Brindis de Salas, *La Almudaina*, 6 de enero 1889,.

⁴¹¹ Anon., 1889, *El isleño*, 17 de enero de 1889,.

⁴¹² Anon., 1889, Círculo Mallorquín, *El magisterio balear*, 12 de enero de 1889,.

⁴¹³ Anon., 1889, *El isleño*, 12 de enero de 1889,.

⁴¹⁴ Anon., 1889, *El isleño*, 28 de enero de 1889,.

⁴¹⁵ Anon., 1889, Concierto en los Salones del Casino La Verdad, *El isleño*, 21 de enero de 1889,.

⁴¹⁶ Anon., 1889, *El isleño*, 17 de enero de 1889,.

⁴¹⁷ Anon., 1889, *El isleño*, 1 de febrero de 1889,.

arreglada de la *Polka n°4* de Antonio Noguera, obra que el concertista incluyó en su repertorio habitual según publicó la prensa de la época⁴²⁵.

El programa completo del concierto fue *Barcarola del Barón de Frédelricksz* de B. de Salas, *Capricho Schottisch* de Vicente Llorens, *Polka n 4* de Antonio Noguera, *Cavatina* de Reff. Otello de Rossini arreglada por Ernst, *Faust* de Gounod arreglada por Wienianski y *La Abuelita* de G. Langer arreglada por B. de Salas y estuvo acompañado al piano por las señoritas Escalas y Pochot y el sr. Felani.⁴²⁶ Posteriormente encontramos varias noticias en prensa sobre el éxito de ventas de las reediciones de la *Polka n°4* de Noguera transcrita por Brindis de Salas⁴²⁷.

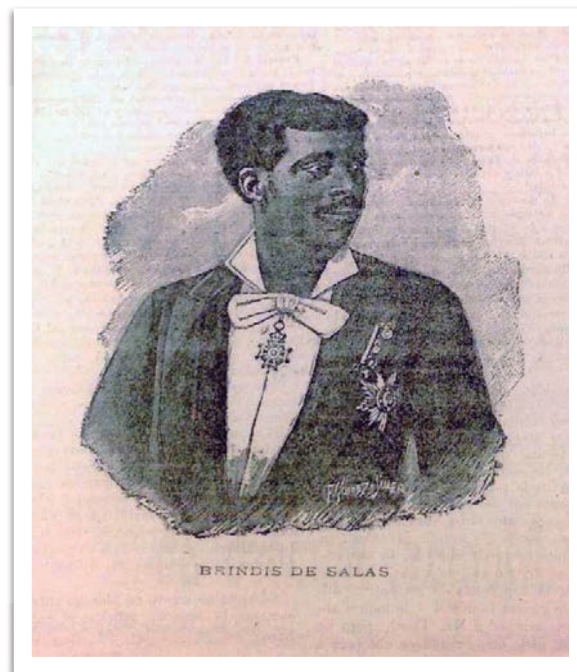


Ilustración 3. Grabado del retrato de Brindis de Salas «Paganini Negro»; Anon., 1889, *Nuestro Grabado, La Almudaina*, 2 de febrero de 1889.

⁴²⁵ Anon., 1891, *Las Islas*, 2 de marzo de 1891,.

⁴²⁶ Anon., 1889, *El isleño*, 30 de enero de 1889,.

⁴²⁷ Anon., 1891, *Las Islas*, 12 de marzo de 1891,.

A mediados de diciembre de 1889, el pianista Vicente Llorca ofreció dos conciertos en la isla. El primero fue en el Teatro Principal de Palma obteniendo escaso éxito y el segundo, fue un recital en el Círculo Mallorquín con mejor recepción. Antonio Noguera, en su artículo «Revista Musical. Vicente Llorca»⁴²⁸ publicado en *La Almudaina*, justificó el fracaso basándose en la ausencia de piano de cola en el teatro que imposibilitó, a su entender, la potencia y sonoridad necesaria. En segundo lugar, el autor mencionó la mala concepción del programa dado que, en su opinión, el público mallorquín no estaba preparado para escuchar obras como el *Nocturno en Fa sostenido* de Chopin. Noguera destacó el efecto contrario del segundo concierto ofrecido dentro de los salones del Círculo Mallorquín que finalizó con un rotundo éxito, donde a su juicio si se encontraban un piano en condiciones y un público preparado. El crítico definió a Llorca como «especialista» en Chopin diferenciándolo del estilo interpretativo de Rubinstein o Albéniz, que según su opinión, abarcaron muchos géneros. En su opinión, algunas obras chopinianas interpretadas (como por ejemplo la *Mazurka op. 17*) difícilmente podían ser superadas a nivel interpretativo.

En mayo de 1890, el pianista Isaac Albéniz realizó su segunda visita a Mallorca (como hemos mencionado anteriormente, a primera fue en 1887 donde ya conoció a Antonio Noguera). El compositor e intérprete realizó dos conciertos en el Teatro Principal de Palma y pese haberse anunciado un tercer concierto en el Círculo Mallorquín, éste finalmente no se produjo. El día 14 de mayo de 1890 interpretó la 5ª Sonata de Albéniz, la *Gavota* de Bach, la *Sonata, Capricho, Tocata, Sonata* de Scarlatti y la *Gran fantasía húngara* de Listz para piano con acompañamiento de orquesta en la primera parte y el *Gran concierto en La menor* de Schumann y el *Impromptu y Berceuse* de Chopin, *Invitación al Wals* de Weber-Taüsig, *Barcarola, Serenata, Sevillanas, Jota y Cotillón Wals* de Albéniz y *Rapsodia Española* para piano con acompañamiento de Orquesta⁴²⁹ en la tercera y cuarta respectivamente. El día 16 de mayo de 1890 se interpretó el *Concierto fantástico* de Albéniz, la *Gavota* de Haendel *Sonata, Tocata, Capricho y Sonata* de Scarlatti, *Invitación al Wals* de Weber-Taüsig en la primera parte y en la segunda y tercera el *Gran concierto en La menor* de Schuman, *Gran Fantasía Húngara* de Listz, *Impromptu, Wals póstimo*

⁴²⁸ Noguera, A., 1889, Revista Musical. Vicente Llorca. *La Almudaina*, 14 de diciembre de 1889,.

⁴²⁹ Anon., 1891, Gran concierto, *El Isleño*, 14 de mayo de 1890,.

y *Berceuse* de Chopin, *Polonesa* de Listz, *Barcarola*, *Minueto*, *Jota* y *Cotillón-Wals* de Albéniz y *Allegro de Concierto* de Weber para piano con acompañamiento de orquesta⁴³⁰.

Antonio Noguera publicó un artículo en *La Almudaina* denominado «Revista Musical. Albéniz» donde destacó la rápida evolución del pianista desde el éxito de su primera visita a Palma antes de ser un artista conocido en las principales capitales de Europa. Según su visión, el intérprete había cosechado dicho éxito «despreciando el rutinarismo» así como un estudio profundo de los grandes maestros. Posteriormente, Noguera se mostró en desacuerdo con dos críticos (sin nombrar sus nombres aunque destacando que uno de ellos era un renombrado articulista francés) que consideraron negativa su interpretación del Concierto de Schumann en recitales anteriores:

Esos comentaristas de foyer, celebridades de aldea, apóstoles de la estupidez son la verdadera rémora del arte impidiendo su desarrollo, cuando no haciéndole retroceder⁴³¹.

Albéniz fue considerado por Noguera como un verdadero intérprete y compositor moderno que recurre a la canción popular, condición indispensable del sello de la nacionalidad, para la composición de la verdadera música española, destacando su capacidad de plasmar en un pentagrama las particularidades rítmico-melódicas imposibles de transcribir para muchos otros. Para finalizar lo calificó de genio citando un artículo de 1888 de Felipe Pedrell donde éste predice su éxito europeo. D. Pons afirma, sin mencionar la fuente, que tras su segunda visita, Albéniz incorporó en su repertorio la obra *Minuetto a la Antigua* y *Vals Capricho*⁴³². Este dato no lo hemos podido verificar ya que no hemos encontrado ninguna referencia en las fuentes primarias consultadas.

Tres años más tarde, en mayo de 1893, Antonio Noguera y su grupo de *Insensatos* intentaron que la Sociedad de Conciertos de Madrid se trasladara a la isla para realizar una serie de conciertos aprovechando las audiciones programadas en el Teatro Novedades de Barcelona. El concesionario del Teatro Principal, Lluís Cussini dispuso la venta de abonos anticipados. Mediante el artículo «Los conciertos»⁴³³, publicado en *La Almudaina*, Noguera plasmó su intención de convencer al público, y especialmente a aquellos más «recalcitrantes» que

⁴³⁰ Anon., 1891, Segundo concierto de Albéniz, *El Isleño*, 17 de mayo de 1890,.

⁴³¹ Noguera, A., 1890, Revista musical. Albéniz, *La Almudaina*, 20 de mayo de 1890,.

⁴³² Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics* (53), pp. 309-30.

⁴³³ Noguera, A., 1893, Los conciertos, *La Almudaina*, 21 de mayo de 1893,.

desconocían sus interpretaciones, describiendo los conciertos como cultos y aristocráticos, aunque mencionó que no era necesario la ilustración artística para disfrutar de ellos. Noguera animó a los lectores a abonarse ya que de dicho resultado de abonos se decidiría si se llevaba a cabo los conciertos o se procedía a anularse. La orquesta de la Sociedad de Conciertos fue descrita por Noguera como una de las grandes orquestas de Europa. Finalmente, los conciertos no se realizaron por falta de abonos anticipados vendidos.

A modo de carta abierta dirigida al pianista Mario Calando, quien había ofrecido un recital en Palma en los salones del Círculo Mallorquín, y bajo el título «Revista musical. Carta abierta a Mario Calando»⁴³⁴, Noguera describió las respuestas contradictorias del público palmesano, existiendo los «amateurs legítimos», entre los cuales se incluyó, y el resto, «la falange de necios», refiriéndose a aquellos que no se abonaron anticipadamente para que se pudiera llevar a cabo el concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid, finalmente anulados. Tras felicitar al músico por su notable concierto en el Círculo Mallorquín donde el público aplaudió con entusiasmo, reflexionó entorno a que sólo una parte, la más distinguida de la sociedad palmesana, acudió a dicho concierto. En cuanto a su interpretación, Noguera calificó de revelación la interpretación de la *Sonata en do sostenido menor* de Beethoven, la *Polonesa* de Chopin, el *Minuetto Vals* de Saint-Saëns y la *Rapsodia n°12* de Liszt.

⁴³⁴ Noguera. A., 1893, Revista musical. Carta abierta a Mario Calando, La Almudaina. 24 de mayo de 1893,.

3. Antonio Noguera y la relación con su maestro Felipe Pedrell

Ya hemos apuntado que, en la Mallorca finisecular, las posibilidades de formación musical eran escasas. Gracias a la figura de Pedrell, Noguera encontró un referente con quien aprender, culturizarse y compartir ansias musicales. Como también hemos mencionado, el crítico mallorquín ha sido analizado en artículos desde diversas perspectivas⁴³⁵, aunque ninguno de ellos ha explicado detalladamente su relación con su maestro Felipe Pedrell. Ha sido necesario el análisis de la correspondencia de Noguera hacia Pedrell⁴³⁶, correspondencia no editada formada por 130 cartas manuscritas que actualmente se encuentran en la Biblioteca de Cataluña, así como una variada correspondencia de los demás "literatos" mallorquines hacia el compositor catalán⁴³⁷, el estudio de las críticas periodísticas de Noguera aparecidas en diversos periódicos destacando *La Almudaina*, *La Última hora* y *El Isleño* y el análisis de las obras autobiográficas del maestro tortosino⁴³⁸. Noguera no recibió clase presencial alguna sobre composición o práctica instrumental al uso de Pedrell, sino que más bien, y pese a la distancia entre Mallorca y la Península, obtuvo toda la ayuda necesaria para una formación musical completa, satisfaciendo el maestro todas sus inquietudes musicales, resolviendo sus dudas historiográficas, corrigiendo sus composiciones, dándole a conocer nuevas publicaciones, apoyándolo en la difusión de sus

⁴³⁵ Véase: Artículo de Damià Pons que analiza las diversas facetas del mallorquín como compositor, crítico, nacionalista entre otras: Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*(53), pp. 309-30.; El artículo de Joan Company nos muestra el nacimiento del movimiento coral a partir de la fundación de la Capella de Manacor por Noguera: Company, J., 1983, El cant coral a Mallorca: Personatges i institucions. Antoni Noguera, *Revista de la Federació de Corals de Mallorca*, 1, pp. 18-9.; Ramón Cordina analiza el nacionalismo y wagnerismo de Noguera: Codina i Bonet, R., 2005, Antoni Noguera, nacionalisme i wagnerisme, *Estudis Musicals (EM)*, pp. 41-64.; La visión de Bárbara Durán analiza especialmente la parte del repertorio tradicional mallorquín que fue publicado en el *Cancionero popular español*: Duran Bordoy, B., Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després, *IV Jornades d'estudis locals de Manacor*, pp. 91-105.

⁴³⁶ La correspondencia de Noguera hacia Felipe Pedrell está formada por 130 cartas empezando el día 17 de febrero de 1888 y finalizando día 24 de octubre de 1903. Actualmente se encuentra en el fondo Pedrell de la Biblioteca de Cataluña.

⁴³⁷ En el archivo Pedrell podemos encontrar correspondencia con Gabriel Alomar, Enric Alzamora, Capella de Manacor, Joan Lluís Estelrich, Miquel Marqués, Miquel dels Sants Oliver, Pedro Bisbe de Mallorca, Andreu Pont Llodrà, Antonio Pont y Bartomeu Torres.

⁴³⁸ El maestro Pedrell realizó varias publicaciones autobiográficas, Orientaciones musicales (1892-1902), Jornadas de arte (1841-1891), Jornadas postreras (1903-1912), así como el homenaje Escritos Heortásticos. Véase: Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]:(1892-1902)*, P. Ollendorff, París.; Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff.; Pedrell, F., 1922, *Jornadas postreras, 1903-1912*, Valls, E. Castells.; Tortosí, O., 1911, *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*, Casa social del "Orfeo Tortosí",.

obras y facilitando su aprendizaje en muchos otros aspectos, siendo dicha relación un factor clave que incidió en Noguera como compositor, intérprete, investigador y crítico musical.

La distancia no fue un impedimento para la labor adoctrinadora de Felipe Pedrell. La comunicación entre ambos se realizó mayoritariamente por correspondencia y utilizaron los constantes viajes de negocios de amigos mallorquines de Noguera como medio para enviarse paquetería, fotografías o libros, hecho que posibilitó que Pedrell también entrara en contacto con otros intelectuales de la isla. Para Pedrell, como bien explica en su artículo *Dochy Lichstentsztajn*⁴³⁹, la educación era el cauce que podría contribuir a plasmar la personalidad del joven investigador ideal, despertar su curiosidad intelectual y su toma de conciencia ante la impronta que España debería dejar en la historiografía musical. En la visión pedrelliana de la formación de una personalidad ilustrada, no sólo eran válidas las aptitudes musicales, sino que se debía tener en cuenta las diversas disciplinas, destacando una personalidad inmersa en los círculos intelectuales del momento, rasgos de compromiso con la adopción de los nuevos parámetros europeos para la investigación musical y la valoración del reflejo de resultados en las nuevas composiciones musicales contemporáneas. Dichas cualidades eran encarnadas por Noguera a la perfección, por lo que el vínculo profundizó rápidamente. Además, Pedrell posibilitó el contacto de nuestro crítico con diversos intelectuales y músicos modernistas (véase Tabla 3). Pedrell apoyó asimismo a Noguera en sus diversas polémicas desde las páginas de sus publicaciones periódicas y hasta intercedió en asuntos personales y laborales, también con respecto a otros mallorquines amigos de este.

Tabla 2. Lista de personas con las que Antonio Noguera contactó gracias a Felipe Pedrell

Agudo, José	Quinteto Albéniz
Albéniz, Isaac	Compositor y pianista
Arnau, Luis	Compositor
Arzobispo-Obispo de Madrid	Religioso
Crickboom, Mathieu	Cuarteto Crickboom
Fernández Arbós, Enrique	Quinteto Albéniz

⁴³⁹ Lichstentsztajn, D., 2004, El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell, *Recerca musicològica*, 14, pp. 301-23.

Gálvez, Rafael	Quinteto Albéniz
Granados, Enrique	Compositor y pianista
López-Chávarri, Eduardo	Compositor y crítico
Mahillon, Victor Charles	Museo de Bruselas
Mancinelli, Luigi	Director invitado por la Sociedad de Conciertos de Madrid
Marqués de Vidal	Aristócrata
Mitjana, Rafel	Crítico y musicólogo
Monasterio, Jesús de	Musicólogo
Nicolau, Antoni	Orquesta Nicolau
Obispo de Lyon	Religioso
Peña y Goñi, Antonio	Crítico y periodista
Pujol, Juan Bta.	Editor
Rodríguez, Gabriel	Compositor
Rubio, Agustín	Quinteto Albéniz
Soubies, Albert	Compositor y musicólogo
Uriarte, Eustaquio	Musicólogo
Van der Straeten, Edmund	Compositor

La relación entre Noguera y Felipe Pedrell se inició en febrero de 1888, fecha en la que el primero comenzó una amplia relación epistolar con el maestro catalán, coincidiendo con el principio de sus crónicas musicales en el periódico *La Almudaina* y la fundación de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* por parte de Pedrell, apareciendo en enero de 1888, el primer número con el ensayo *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*. Su relación epistolar desde ese momento fue muy numerosa prolongándose hasta la muerte de Noguera en 1904.

Con su primera carta, Noguera le hizo llegar a Pedrell dos ejemplares de la *Misa de coro*⁴⁴¹ del maestro Aulí⁴⁴², desconocidas en España y editadas por él mismo en Palma. Pedrell, además

⁴⁴¹ Noguera, A. 1887, P. Aulí, in *Misa de coro del P. Aulí*, Palma de Mallorca,.

de solicitar más información sobre la edición de la obra y su autor, quiso conocer más detalles sobre el acompañamiento para su análisis. Este interés más analítico de la obra de Aulí, más profundo, y un tanto alejado del exclusivo interés por el autor y su contexto más propio de la historiografía positivista, le causó ya al mallorquín un temprano reconocimiento hacia la figura pedrelliana. Además, Pedrell pidió a Noguera que recopilase la música popular de Mallorca y realizase visitas a los archivos musicales incluyendo, por supuesto, los archivos litúrgicos. Noguera aceptó con la condición de que el maestro dirigiera sus investigaciones y lo tutelara. Por otro lado, es destacable que la influencia wagneriana de Noguera fue fundamental para la comprensión y recepción de las teorías pedrellianas en torno a la identidad nacional, el uso de la prosa y el ideal de música sacra, siguiendo además, la corriente germanófila de Pedrell ligada a la figura de Karl Proske y otras figuras fundamentales del movimiento cecilianista alemán. No en vano, bajo la dirección del maestro catalán, Noguera publicó *Memorias y Cantos tradicionales de la isla de Mallorca* y recuperó la música de Victoria, Morales y Cabezón en Mallorca mediante la fundación de la Capella de Manacor.

Cabe recordar que, a lo largo de todo el siglo XIX, se suceden los debates en torno a la definición de una música auténticamente española. Para E. Casares⁴⁴³, los principales personajes que inician la acción musical nacionalista durante la Restauración en España son Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Felipe Pedrell (1841-1922). No es hasta finales del siglo XIX cuando el concepto de "música española" adquiere una presencia decisiva en la cultura musical española, siendo Felipe Pedrell la personalidad que empujó a que se constituyese definitivamente como discurso disciplinar dentro de la musicología en nuestro país. A partir de ese momento, se han expuesto numerosos acercamientos al nacionalismo musical español desde diversos juicios y perspectivas, siendo la bibliografía sobre regionalismo y nacionalismo muy abundante⁴⁴⁴. Para

⁴⁴² Joan Aulí (Felanich, Mallorca, 19 de diciembre de 1796 - ídem, 10 de enero de 1869), compositor y organista español.

⁴⁴³ Casares Rodicio, E., 1991, Pedrell, Barbieri y la restauración musical española, *Recerca musicològica*, 11, pp. 259-71.

⁴⁴⁴ Véase: Cortés i Mir, F., 2004, El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936, *Recerca Musicològica*, 14-15, 2004-2005, pp. 27-45.; Alonso González, C., 1998, La música española y el espíritu del 98, *Cuadernos de música iberoamericana*, 5, pp. 79-108.; Cortés i Mir F. El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de sus óperas: Els Pirineus, La Celestina y el Comte Arnau, en (1996).; Henken, J., 1987, *Francisco Asenjo Barbieri and the Nineteenth-Century Revival in Spanish National Music*, University of California, Los Angeles.; 1995, La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales, in E Casares & C Alonso (eds), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 13-122.; Alonso, C. 2000, Nacionalismo, in E Casares (ed), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Fundación Autor, pp. 924-44.; Encabo Fernández E. Las músicas del

Antonio Noguera, el concepto de música nacional estuvo fundamentalmente determinado por las ideas del maestro Felipe Pedrell y impulsado por las ideas tradicionalistas de Menéndez Pelayo, ideas argumentadas erróneamente en Eiximeno⁴⁴⁵. Queda patente, mediante su temprana correspondencia de 1889, la admiración mutua de Noguera y Pedrell por la publicación *La música de los Templos* de Benito Jerónimo Feijoo (1676), obra que Pedrell usará posteriormente como encabezamiento de *Por Nuestra Música*⁴⁴⁶ como parte de su fundamento ideológico junto a palabras de literatos del siglo XVIII (especialmente las de Esteban de Arteaga⁴⁴⁷ y el Marqués de Ureña⁴⁴⁸). En dicha publicación, Feijoo se muestra defensor de la verdadera música española, citando al también músico mallorquín Antoni Lliteres⁴⁴⁹ como ejemplo, contra el estilo italianizante que se manifestaba en la corte del momento.

Noguera consideró a partir de 1888 a Felipe Pedrell como su maestro. Recordaremos que, en sus publicaciones, el maestro tortosino aborda la necesidad y la posibilidad de que exista una música específicamente española, una música que se base en el fondo musical regional español y que a su vez traduzca el carácter, el «genio» de España. Conceptualmente, Pedrell distinguió entre "música natural" (o voz del pueblo) y "música-arte" (hecha desde la intelectualidad). Defendió que las nacionalidades musicales modernas se produjeron escuchando la "música natural" (las voces del pueblo) y sus acentos, y es dicha nacionalidad la que da la expresión propia al acento común. Dentro del concepto de música nacional pedrelliano, podemos destacar

98:(re) construyendo la identidad nacional, en (2007).; Codina i Bonet, R., 2005, Antoni Noguera, nacionalisme i wagnerisme, *Estudis Musicals (EM)*, pp. 41-64.;

⁴⁴⁵ En la obra *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Menéndez y Pelayo cito como de autoría de Eiximeno las siguientes frases: «Fue el primero en hablar de gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.» La información, como bien explican las investigaciones de Francesc Bonastre y Francesc Cortés en sus artículos, resultó errónea y fue extraída de un artículo anterior de Barbieri.

⁴⁴⁶ Encabezamiento con una cita de Feijoo: «Sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema». Véase: Pedrell, F., 1991, *Por nuestra música*, Univ. Autònoma de Barcelona. Esta obra ha sido profundamente analizada por Francesc Bonastre en: Bonastre i Bertran, F., 1991, El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l'entorn de Por nuestra música, *Recerca musicològica*, 11, pp. 17-26.

⁴⁴⁷ Pedrell intenta identificar a Arteaga con las ideas de Gluck. Este, en su obra *Revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días* (1785) se refiere a la ópera como «esta, demasiado refinada y poco filosòfica, proponiéndose solamente como fin rascar la oreja y no conmover el corazón ni traducir el sentido de las palabras, como debería ser el único y principal oficio de la música representativa». Para mayor información, véase: Cortés i Mir, F., 1991, El nacionalisme musical de F. Pedrell: Por nuestra música i les seves poèmiques, *Sessió d'Estudis Mataronis*, 8.

⁴⁴⁸ En su obra *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo* cita: «verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto que solo gustemos de la música de tararira»; Ureña, M., 1785, Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, Madrid,.

⁴⁴⁹ Sobre Antoni Lliteres véase: Piza Prohens, A., 2002, *Antoni Lliteres: introducció a la seva obra*, Documenta Balear,.

el rechazo a la zarzuela o la música de salón y la reivindicación de la reforma de la música sacra mediante la recuperación de la música polifónica española del siglo XV y principios del siglo XVI, reforma defendida también por las publicaciones de Eustaquio Uriarte especialmente desde la perspectiva de la música gregoriana. El mayor objetivo de dicha visión pedrelliana de música nacional fue la creación de un drama lírico nacional⁴⁵⁰, así como de un *lied* español y un sinfonismo universal, y vio necesaria la mistificación del canto popular.

Durante los años posteriores, además de la intensa relación con Pedrell como eje central, ciertos acontecimientos impulsaron a Noguera hacia un nacionalismo musical especialmente evidente en su faceta de crítico musical, folklorista y compositor. Podemos destacar la impronta que le causaron los diversos conciertos en Palma de Isaac Albéniz y Brindis de Salas, la llegada de la Capella Nacional Rusa, que ofreció un concierto en el Teatro principal dirigidos por Dmitri Slaviansky en su ruta desde Barcelona y donde intercalaban en sus conciertos canciones populares catalanas armonizadas por Alió y Morera, ambos también alumnos de Pedrell, el estreno por primera vez en Palma de una ópera wagneriana, *Lohengrin* (1891) o el análisis de las partituras de las *Danzas Españolas* de Enrique Granados, obra proporcionada por Pedrell.

En resumen, la relación con Pedrell incidió musicalmente en Noguera, de una manera o otra, en el inicio de una labor de investigación musicológica y archivística, en el inicio de una recolección activa del cancionero tradicional de la isla, en el uso de elementos populares en sus nuevas composiciones, en la realización de críticas y artículos de índole formativa e informativa sobre las investigaciones en España y Europa realizadas con la finalidad de culturizar a la sociedad, en el seguimiento de los nuevos repertorios interpretados en España y Europa, en el uso de un discurso basado en la necesidad de crear nuevos centros de formación musical, en la recuperación de la música sacra religiosa, con la fundación de la Capella de Manacor como máximo exponente y en la potenciación de círculos intelectuales, donde la música tenía un lugar destacado, dando lugar a la creación de entidades culturales como el Salón Beethoven, donde se realizaban conferencias, conciertos y demás eventos artísticos.

Además de la influencia en Noguera, la dimensión historiográfica de las ideas de Pedrell se vieron plasmadas, entre otros, en las obras de Rafel Mitjana. Continuando la línea de

⁴⁵⁰ Para más información véase : Cortés i Mir F. El nacionalisme musical de F. Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i el Comte Arnau, en (1994).; Bonastre i Bertran, F., 1991, El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l'entorn de Por nuestra música, *Recerca musicològica*,11, pp. 17-26.

pensamiento iniciada por Teixidor y Soriano la década anterior, Mitjana partió de la idea de la decadencia de la música española durante el siglo XVIII y XIX⁴⁵¹ y consideró la música española del siglo XV y primera mitad del siglo XVII como verdadera música nacional. El concepto pedrelliano de "música natural" como fundamentación posterior en la definición de la música española ejerció bastante influencia en músicos posteriores llegando a su culminación con el músico Manuel de Falla⁴⁵².

Sobre la relación personal de Antonio Noguera con Felipe Pedrell, y gracias a su correspondencia, sabemos que Noguera pidió a Pedrell que utilizara su influencia en la sociedad de la época para conseguir favores personales. Como hemos mencionado anteriormente, en 1897, Antonio Noguera intentó dedicarse a la carrera de notariado dado que su cuñado Fausto Puerto Alvarez realizaba este oficio. Para ello su intención fue examinarse en Valencia y escribió a Felipe Pedrell pidiéndole si conocía a alguien que pudiera recomendarle ante el catedrático de Derecho Canónico, Juan Juse⁴⁵³, ya que dijo conocer que «atendía a las recomendaciones.» Desconocemos si finalmente Pedrell pudo interceder en este caso, aunque Noguera no finalizó sus estudios de notario.

En 1899, Noguera escribió a Pedrell para que intercediera ante la Dirección General de Propiedades en Madrid. La familia política de Noguera había realizado reclamaciones de capital desde hacía treinta años y gracias a la ayuda de los conocidos de Noguera en Mallorca, el expediente se había reactivado⁴⁵⁴. Conocemos que Pedrell aceptó el encargo y realizando las gestiones solicitadas⁴⁵⁵. El asunto tardó varios meses en mejorar⁴⁵⁶, ya que pese los primeros avances el asunto se paralizó en una nueva ocasión:

Me entero también del inesperado incidente que se ha presentado en mi expediente. Hoy van al Consejo de Estado recomendaciones de Alvarez Sereix y de Enrique Sureda. El secretario general del Consejo es D. José Ma. Esperanza y Sola. ¿Está V. en buena armonía con él?

⁴⁵¹ Mitjana, R., 1901, *La música contemporánea en España, y Felipe Pedrell*, Madrid, F. Fé Málaga, Fernández y hrno.,.

⁴⁵² Véanse: de Falla, M. 1988, Felipe Pedrell. "Revue Musicale. París". febrero de 1923; "Declaraciones publicadas en la revista Excelsior", en *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe Argentina, Madrid.,.

⁴⁵³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de agosto de 1897.

⁴⁵⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de septiembre de 1899.

⁴⁵⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 23 de febrero de 1900.

⁴⁵⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 6 de abril de 1900 (Aparece también el 11 de abril de 1900).

Indudablemente conoce V. otros Consejeros. Le agradeceré cuanto haga por mi con tal de que no sea en perjuicio de su salud que para mí es también cosa sagrada⁴⁵⁷.

Gracias a la intervención de un gestor contratado por Pedrell y las recomendaciones enviadas que aparecen en la cita, finalmente la sentencia fue favorable a Noguera, conociéndola éste por medio de Pedrell antes de recibir la notificación de la Delegación Provincial⁴⁵⁸.

Posteriormente, en 1902, Noguera intentó representar a la Casa Ricordi en Mallorca y pidió a Felipe Pedrell que intercediera de nuevo, aunque en esta ocasión no llegó a materializarse⁴⁵⁹.

Noguera no sólo pidió favores que le implicaban a el mismo o a su familia, ya que intercedía por amigos y conocidos ante Pedrell. En 1895, Antonio Noguera escribió a Felipe Pedrell pidiéndole que influyera en las oposiciones de las cátedras de francés vacantes en institutos a favor de Baltasar Champsana, denominándolo como insensato⁴⁶⁰:

Un amigo mío que lo es íntimo de otro, músico de 1º, en el Regimiento regional nº2 de guarnición de Mahón, me pregunta si es posible obtener alguna recomendación de favor del mencionado músico que tiene el propósito de presentarse y que según cuentan es listo y sabe perfectamente su obligación. ¿Que me contesta V. á esto? ¿Tiene ese Conservatorio intervención alguna en dichos ejercicios ó en el nombramiento de examinadores? Y á propósito del Conservatorio ¿me sería facil obtener un ejemplar del Reglamento del mismo?⁴⁶¹.

Como vemos en la cita, Noguera pregunta a Pedrell por sus posibles influencias o recomendaciones en el Conservatorio. Esta ocasión no fue la única ya que posteriormente pidió la intervención de su maestro en el caso de conocer al tribunal examinador de la Cátedra de r torica presidida por Perez Galdós a favor del también insensato Gabriel Alomar⁴⁶². Finalmente, en este caso, Alomar no se presentó al examen por motivos personales y le expiró el plazo de presentación a oposiciones.

Noguera también acudió a Felipe Pedrell con la intención de favorecer, de una manera o otra, a sus alumnos. Como ejemplo, citaremos las recomendaciones firmadas por Noguera y dirigidas a Pedrell a favor de las alumnas María de A z y Fanny Rivera⁴⁶³ o la recomendación a

⁴⁵⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de abril de 1900.

⁴⁵⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de julio de 1900.

⁴⁵⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1902.

⁴⁶⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de octubre de 1895.

⁴⁶¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 16 de octubre de 1896.

⁴⁶² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de febrero de 1898.

⁴⁶³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 de septiembre de 1899.

favor del alumno de composición Francisco Ballester, que pese a no ser alumno suyo y ser discípulo de «su enemigo» Bartolomé Torres, Noguera recomendó⁴⁶⁴. En octubre de 1903, cuando la enfermedad de Noguera estaba muy avanzada, pidió a Felipe Pedrell que buscara un nuevo profesor de piano en Madrid para los hijos de Francisco Maura, hermano del político Antonio Maura y alumnos suyos⁴⁶⁵.

3.1. Tratados y obras de carácter historiográfico recomendadas por Pedrell

Desde el mismo inicio de la publicación de *La Ilustración Musical Hispano-Americana*⁴⁶⁶ dirigida por Pedrell, en 1888 y al inicio de su relación, Noguera realizó una subscripción anual. Las recomendaciones historiográficas publicadas en dicha revista eran atentamente seguidas por el mallorquín que adquiría, durante los primeros años mediante catálogo y posteriormente mediante el mismo Pedrell y en diversos almacenes, aquellas obras que era capaz de localizar. Posteriormente, mediante la correspondencia regular con su maestro, Noguera intentaba resolver y profundizar en las cuestiones que le surgían a raíz de dichas lecturas. Este es el caso de la citación, dentro de la argumentación de un juicio crítico, de la técnica armónica de Camille Durutte⁴⁶⁷. Noguera había traducido al castellano parte del resumen de su obra años atrás, estaba interesado en profundizar en el tema y escribió a Pedrell⁴⁶⁸ preguntando por su opinión. Finalmente fue Pedrell quien se interesó por la obra y la traducción y Noguera quien le proporcionó los datos para que Pedrell la adquiriera:

La pedí á Paris hace cinco años por haberla visto en extracto de catálogo de la librería Gaustiers-Villaoz que acompañaba una obra de calculo infinitesimal cuando me dedicaba á la carrera (que no concluí) de Ingeniero de caminos. En el dorso de la papeleta hay indicados los capítulos que traduje con objeto de darles á conocer á algunos profesores de esta que ignoran el francés. No he pensado jamás en publicar dicha traducción. He visto anunciada dicha técnica (no el resumen) en

⁴⁶⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 18 enero de 1894.

⁴⁶⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de octubre de 1903.

⁴⁶⁶ *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896) fue una revista musical especializada fundada y dirigida por Felipe Pedrell y editada en Barcelona. A cada número le acompañaba partituras musicales y a partir de 1892, un fascículo del "Diccionario técnico de la música".

⁴⁶⁷ Durutte, C., 1855, *Esthétique musicale: technie ou lois générales du système harmonique*, Mallet-Bachelier., Disponible para su consulta online en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206499s/f5.image>

⁴⁶⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 6 de noviembre de 1888.

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

el Catálogo general de las obras de fondo y surtido del librero Bernardo Rico (travesía del Arenal -1- Madrid) publicado en 1886, pág. 100, al precio de 40 ptas⁴⁶⁹.

La revista *La Ilustración musical* no era la única publicación que siguió el crítico mallorquín, ya que con el paso de los años, este mostraba interés por todas las publicaciones donde Pedrell colaboraba, aún que fuera de manera esporádica o irregular, y instaba a su maestro al envío de las obras mencionadas ya que consideraba que Pedrell tenía fácil acceso a dichas publicaciones y en cambio, para él, la insularidad le dificultaba mucho su adquisición. Cabe mencionar que Pedrell fue crítico articulista semanal en el *Diario de Barcelona* entre 1891 y 1892 a instancias del director de la publicación D. Juan Mañé y Flaquer⁴⁷⁰. Durante este periodo realizó crítica de libros, crítica de conciertos y espectáculos, estudios musicológicos de obras, estudios biográficos de músicos y ensayos de temática sociológica⁴⁷¹. Noguera escribió a Pedrell a finales de mayo de 1892 interesándose por dos artículos publicados en dicho periódico donde el maestro presenta las *Cançons populars catalanes* de Alió a las cuales él mismo realizó el prólogo, plasmando en el artículo⁴⁷² la opinión de que Alió, tiene el don de apropiarse de la fisonomía, del carácter, el acento apasionado y la manera de ser del folklore completo para «devolverselo al pueblo transformado poéticamente» y en segundo lugar, su crítica sobre la ópera *Garín o El eremita de Montserrat* de Tomás de Bretón, con una opinión neutral alejada del estilo habitual pedrelliano:

He visto dos artículos de V. en el *Diario de Barcelona*, el 1º sobre el reciente libro de Alió que deseo me mande enseguida y el 2º sobre la nueva ópera de Bretón y francamente, confieso que de la lectura de su artículo no se desprende ni que sea buena ni que sea mala la obra "facia". Sea U. más explícito particularmente⁴⁷³.

En dicho comentario Noguera se refiere, en primer lugar, a la obra *Cançons populars catalanes* compuesta por Alió con un prólogo de Pedrell, editada en 1891, y que consta de veintitrés canciones y dos bailes populares en forma de canción con acompañamiento de piano. Pedrell le

⁴⁶⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de noviembre de 1888.

⁴⁷⁰ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff,.

⁴⁷¹ Para profundizar sobre la crítica de Pedrell véase el artículo: Lolo Herranz, B., 1991, La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria, *Recerca musicològica*, 11, pp. 345-56.

⁴⁷² Pedrell, F., 1892, *Cançons populars catalanes* regidas y armonizadas por Francisco Alió, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de mayo de 1892,.

⁴⁷³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de mayo 1892.

envió las piezas y Noguera quedó tan profundamente impresionado que calificó la obra como inimitable:

Decididamente Alió es un muchacho de genio y de probada inteligencia. No se puedo pues intentar imitarle. Me limitaré, pués, á recoger los cantos para que los Aliós (que ciertamente escasean) se encarguen de presentarlos bien apañaditos al público inteligente (que tampoco sobra)⁴⁷⁴.

La publicación de canciones populares armonizadas con acompañamiento de piano fue una práctica muy utilizada por los compositores españoles de finales de siglo, siendo la versión de Alió una de las más influyentes. Profundizaremos en este aspecto en el capítulo basado el folklorismo de Noguera.

En segundo lugar, destacaremos que Noguera se interesó por una opinión más profunda de Pedrell sobre la ópera *Garín o El eremita de Montserrat* de Tomás de Bretón, estrenada el 14 de mayo de 1892 en el Liceo de Barcelona, ya que no reconoció, en el artículo publicado por éste en el *Diario de Barcelona*⁴⁷⁵, el estilo crítico que caracterizaba a su maestro. Justamente la publicación de un artículo tan ajustado y objetivo fue la causa de la dimisión de Pedrell como colaborador del periódico por discrepancias con la dirección. En su obra *Jornadas de Arte*, Pedrell explica que, al acabar la representación de la ópera, un grupo de admiradores del autor le increparon frente a su casa para que no publicara una crítica controvertida o satírica. Pese a ello, escribió el artículo en su estilo habitual y lo entregó a la dirección. Su sorpresa fue que no se publicó por miedo a la respuesta de la sociedad y se le instó a escribir otro artículo más neutral, artículo que finalmente fue publicado. Tras su dimisión no volvió a escribir críticas de manera periódica o regular hasta sus artículos en *La Vanguardia* de 1902⁴⁷⁶.

Regresando a la relación Pedrell-Noguera, destacaremos que el maestro regaló o prestó obras de diversa índole a Noguera. Encontramos un folleto del filósofo y mesianista Josep Wronski⁴⁷⁷, obra que Pedrell consiguió en París y Noguera le pidió prestado a lo cual Pedrell

⁴⁷⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de junio 1892.

⁴⁷⁵ Pedrell F., 1892, *Garín o El eremita de Montserrat*, *Diario de Barcelona*, 19 de mayo de 1892,.

⁴⁷⁶ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff,.

⁴⁷⁷ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 29 de diciembre de 1888; Mencionaremos que Josep Wronski teorizó una Ley de Creación y una Ley de Progresión cuya base sería posible descubrir los patrones que rigen el universo entero. En cuanto a los principios musicales, sostuvo que existen a priori y que la melodía comprendía los secretos del orden universal. Pese a ello, fracasó en su intento de combinar principios matemáticos

contestó regalándoselo, o la ópera *Le flibustier* de Cui⁴⁷⁸. En cuanto a esta última, cabe mencionar que Pedrell había empezado su relación epistolar con Cesar Cui⁴⁷⁹ el año anterior (1893) aunque ya conocía su obra *La musique en Russie*⁴⁸⁰ con anterioridad, manteniendo dicha correspondencia hasta 1912. Este hecho les permitió establecer un vínculo mutuo de admiración y un fluido intercambio de documentos y partituras. Referente a la obra que nos atañe, la ópera *Le flibustier*, fue enviada por Cui a Pedrell en enero de 1894 definiéndola su autor como una ópera íntima, sincera, de caracteres bien trazados y forma irreprochable⁴⁸¹. A su vez, Pedrell envió a dicha obra a Noguera a finales del mismo 1894 ya que éste había manifestado de manera reiterada su interés por conocer la obra desde principios de año.

En cuanto a las obras de referencia, Noguera tenía acceso a los cinco primeros tomos de la obra *Historia de la música* de Féty, ya que se encontraban en la Biblioteca Provincial de Palma, pero pidió la ayuda de Pedrell para obtener un contacto para adquirir la publicación completa⁴⁸². Otra temática que interesó profundamente al mallorquín fue la canción popular, especialmente antes de que publicara *Memorias sobre los cantos, bailes y Tocatas de la isla de Mallorca*, y mientras recogía canciones para el futuro *Cancionero Popular Español* de Pedrell⁴⁸³. Podemos mencionar algunas de origen francés recomendadas por Pedrell sobre música popular, tales como los artículos aparecidos en *Le Menestrel* formando la *Historie de la chanson populaire en France* de Tiersot⁴⁸⁴ o *La Chanson populaire en Minorque*, publicaciones que Noguera manifestó ya conocer⁴⁸⁵. Cabe mencionar que *Historie de la Chanson populaire en France* de Tiersot fue utilizada como bibliografía para sustentar el argumento a favor la recuperación de la música sacra de compositores españoles en la conferencia *La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales* dada por Antonio Noguera en el Círculo Mallorquín el 3 de marzo de 1895:

incompatibles para explicar el sentimiento de placer que según él, recibe el oído de las melodías y armonías,; Gelman, J., 2006, *Miradas: de poetas, escritores y artistas*, Ediciones Era,.

⁴⁷⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 noviembre de 1894.

⁴⁷⁹ Correspondencia de Cui enviada a Pedrell se encuentra en la Biblioteca de Cataluña, fondo Pedrell.

⁴⁸⁰ Cui, C., 1881, *La musique en Russie*, Fischbacher,.

⁴⁸¹ Para más información sobre la correspondencia véase: Losada, C., 2014, La correspondència de Cèsar Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912), *Recerca Musicològica*, 20-21, pp. 221-67.

⁴⁸² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de julio de 1892.

⁴⁸³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 17 de marzo de 1892.

⁴⁸⁴ Tiersot, J., 1889, *Histoire de la chanson populaire en France*, Plon-Nourrit,. Disponible online en <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5620689t>

⁴⁸⁵ Correspondencia Antoni Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 marzo de 1892.

Es de todos sabido que los contrapuntistas de los siglos XV, XVI y XVII, no solamente aprovechaban, para sus científicas lucubraciones, las melodías gregorianas y demás cantos litúrgicos, sino que solían echar mano de las canciones en voga. El número de melodías populares utilizadas en aquellos siglos, por los compositores de fama, es inmenso. Tiersot, en su Historia de la canción en Francia (1), analiza brevemente nada menos que diecinueve misas compuestas sobre la famosa canción medieval de L'Homme armé por Dufay, Hobrecht, Busnois, Régis, Josquin des Pres, Brumel, De La Rue, Pipelare, Loyset-Compère, De Orto, Seulf, nuestro Morales, Caríssimi y Palestrina⁴⁸⁶.

La repercusión de la conferencia fue importante ya que al día siguiente de su realización se publicó íntegramente en las páginas de *La Almudaina*.

En cuanto a los tratados armónicos, Noguera tuvo especial interés en conocer un tratado de instrumentación para banda que tuviera "criterios modernos", ya que quiso presentarse a un concurso de composición para dicha formación⁴⁸⁷. Pedrell le recomendó varias publicaciones de François-Joseph Fétis, Hilarión Eslava y François-Auguste Gevaert. Tanto el tratado armónico de François-Joseph Fétis⁴⁸⁸, que Noguera consideró anticuado, como el tratado de Hilarión Eslava⁴⁸⁹, considerando que escasamente aparecían los instrumentos más recientes, fueron rechazados por el mallorquín. Finalmente, los tratados solicitados fueron el de François-Auguste Gevaert⁴⁹⁰, obra que valoró como la más moderna, y el de bandas y fanfarria de Ganteva.

En 1892, Felipe Pedrell realizó la traducción del tratado de Federico Richter⁴⁹¹. Como él mismo explica en el prólogo de la publicación, hizo la traducción para responder a la necesidad de nuevas didácticas. Consideró este tratado como uno de los mejores de su época, dando como razones una doctrina sólida, claridad en la exposición, practicidad de la armonía, haciendo suyos los progresos realizados por el arte moderno y lo calificó de genio de las grandes individualidades. En cuanto Noguera tuvo conocimiento de dicha publicación, instó a Pedrell a

⁴⁸⁶ Noguera, A., 1895, La canción popular y las nuevas nacionalidades, *La Almudaina*, 4 de marzo de 1895,.

⁴⁸⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 17 de marzo de 1892.

⁴⁸⁸ Fétis, F.-J., 1853, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Brandus et Cía., Disponible online en <https://archive.org/details/traitcompletde00ft>

⁴⁸⁹ Eslava, H., 2014, *Escuela de composición. Tratado primero*, De la armonía por Hilarión Eslava; Disponible online en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119498&page=1>

⁴⁹⁰ Gevaert, M., 1873, *Tratado general de instrumentación*, B. Eslava, Madrid. Disponible online en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161320&page=1>

⁴⁹¹ Richter, F., 1922, *Tratado de Armonía*, Translated by F. Pedrell. Isidro Torres Oriol, Barcelona. Disponible online en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000074534&page=1>

que le proporcionara un ejemplar mediante la editorial Pujol⁴⁹². Tras recibirlo, Noguera se limitó a confirmar la recepción de la obra sin volver a citarla en su correspondencia con Pedrell o en sus críticas.

Noguera firmó regularmente artículos y noticias breves, en las diversas publicaciones en las que colaboraba, dedicados a las obras recibidas, tanto de la autoría de Pedrell (véase Tabla 5), como de sus alumnos. Volveremos más adelante a estas críticas. En cuanto a las obras, además de las *Canciones* de Alió mencionadas anteriormente, destacaremos que Pedrell gestionó con la editorial Pujol la adquisición de los diversos volúmenes de las *Danzas españolas* de Granados a medida que éstos se iban publicando para enviárselos a Noguera. Intercedió igualmente para que Alberto Soubies enviara a Noguera un ejemplar de su folleto de 16 páginas *Musique russe et musique espagnole*:

Leí con mucho gusto el folleto de A. Soubies, e inmediatamente puse una «Noticia bibliográfica» en *La Almudaina*, que V. habrá visto. Mandéle al autor dos ó tres números del periódico juntamente con un ejemplar de mi librito⁴⁹³.

Tabla 3. Listado y cronología de las obras de Pedrell enviadas a Noguera según su correspondencia

1888-1896	Revista <i>La Ilustración Musical Ilustrada</i> - Suscripción anual
1892 - noviembre	<i>Tratado de Federico Richter</i> traducido por Pedrell
1892 - octubre	<i>El Cant de la Muntanya</i>
1892 - octubre	Armonizaciones de canciones antiguas publicadas en <i>La Ilustración Moderna</i>
1892-1896	<i>Diccionario técnico de la música</i>
1893 - enero	Armonización de <i>La Sibil.la</i> y <i>Canción antigua</i>
1893 - febrero	<i>Los Pirineos</i>
1893 - febrero	<i>Por nuestra música</i>
1893 - julio	Revista <i>Pro Patria</i>

⁴⁹² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 29 octubre de 1892.

⁴⁹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 de diciembre de 1894.

1893 - mayo	<i>Hispaniae schola musica sacra Vol. 1</i>
1894 - noviembre	<i>Antología de organistas clásicos españoles. Volumen I y II</i>
1895 - marzo	Discurso
1896 - febrero	Diccionario. Pliegos que faltan. Boletín <i>La música religiosa</i>
1897 - febrero	<i>El teatro lírico español anterior al siglo XIX</i>
1897 - febrero	<i>Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles</i>
1897 - mayo	Conferencias en el Ateneo
1900 - julio	Melodías armonizadas
1901 - octubre	<i>Emporio Científico É Histórico de Organografía Musical Antigua Española</i>
1903 - octubre	<i>Calixto y Melibea</i>

La mayoría de las obras fueron enviadas entre los periodos finales de 1892-1893 y 1896-1897. Sin duda *Els Pirineus*, juntamente con el opúsculo *Por nuestra música*, fue la pieza que más impactó a Noguera dedicándole varios artículos y críticas, además de la organización de recitales y veladas entorno a la audición de la obra. De dicha pieza y los artículos hablaremos en profundidad más adelante al tratar de las aportaciones de Noguera a la difusión de la figura de Pedrell.

La obra *Lo Cant de la Muntanya*, nombre con el que Noguera se refiere mediante *La veu de la muntanya*, al ser de las primeras piezas recibidas causó gran efecto en el mallorquín que no tardó en compartirla con otros intelectuales de la isla:

Realmente no parece compuesto hace ya catorce años. Los verdaderos aficionados de esta a quienes he dado a conocer su obra están conformes en que es una monada. Me ha gustado inmensamente La "Plegaria" y el n° que la puede y no pongo en duda que al final ha de haber llamado poderosamente atención del público en general al mismo tiempo que la de los inteligentes. Presumo allí, una notabilísima instrumentación. Reciba U. mi entusiasta y inmensísima enhorabuena⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 29 octubre de 1892.

Cabe recordar que Pedrell, como el mismo explica en su libro autobiográfico *Orientaciones musicales*⁴⁹⁵, compuso las escenas sinfónicas de *Lo cant de la montanya* en 1877 basadas en un poema de Victor Balaguer durante su estancia en un hotel en Passy y fue enviada sin éxito a Barcelona a un certamen musical que buscaba premiar una composición sinfónica original para orquesta. Posteriormente, ya en 1892, la composición fue presentada al concurso convocado por la Sociedad Catalana de Conciertos alcanzando gran éxito entre el público, aunque no reflejado éste por parte de la crítica ya que hubo opiniones negativas mostrando su desacuerdo con la obra por motivos ideológicos. Las escenas sinfónicas constaron de cinco números, *el Preludi: Dalt de la serra, la Albada, el Aplech en Montserrat, la Plegaria á la Virgen, las canciones y danzas de la Festa*.

Otra obra que fue especialmente de su interés fue la armonización de Pedrell de la canción tradicional de la Sibil.la, estrenada en las conferencias del maestro tortosino en el Ateneo Barcelonés en 1892 y posteriormente publicada en la *Ilustración moderna* a principios de 1893. Como veremos más adelante, Noguera había enviado la transcripción del canto dentro de sus primeros trabajos de recogida de cantos populares de la isla en 1888:

Me ha gustado muchísimo, aunque supongo que acompañada con viola y cello debe de ser muy superior. La canción es muy interesante. Y, a propósito de estas armonizaciones, avivo de nuevo el proyecto de pasar en primavera á esa pero esta vez con el exclusivo objeto de recibir directamente de U. media docena de lecciones (que espero no me negará U.) sobre armonizaciones y tonalidades antiguas⁴⁹⁶.

Tras su recepción, publicó la partitura en *La Almudaina* acompañada de un artículo titulado «La Sibil.la», tema sobre el que volveremos más adelante. En torno a las lecciones solicitadas por Antonio Noguera, no tenemos constancia de que se realizaran. Un hecho que impidió que el crítico mallorquín realizara más viajes a Barcelona fue su precaria salud. Antonio Noguera tuvo una úlcera de estómago crónica que le imposibilitaba regularmente manteniéndole incluso postrado en la cama, y que finalmente le causó la muerte en 1904.

⁴⁹⁵ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París, pág. 182.

⁴⁹⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 7 enero de 1893.

En cuanto a *Organografía Musical*, Noguera lo consideró una publicación admirable por su sencillez y de gran novedad en la exposición de la materia. Además de las obras enviadas directamente por Pedrell, Noguera se interesó activamente por todas aquellas publicaciones donde apareciera mención o artículo del maestro tortosino. Ejemplo de ello es que, en 1896, pidió a la Sociedad Círculo Mallorquín que le guardaran todos los números de *El Globo* donde salieran publicadas las conferencias pedrellianas en el Ateneo: "á los numerosos oyentes con que V. cuenta hay que añadir otro que sigue el curso como si estuviese matriculado⁴⁹⁷".

⁴⁹⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de noviembre de 1896.

3.2. Noguera-Pedrell como «gestores musicales»: Conciertos clásicos

Noguera pidió regularmente a Pedrell que intercediera para conseguir que músicos próximos a sus ideas estéticas acudieran a Mallorca. Su objetivo era organizar giras de conciertos ante la imposibilidad de conseguirlo mediante una gestión directa, al carecer éste de contactos suficientes, hecho acentuado, además, por la insularidad. Los intelectuales del momento tuvieron gran interés en dichos recitales, especialmente sus *insensatos*, y en varias ocasiones se intentó promoverlos desde las reuniones en los salones del Círculo Mallorquín y posteriormente desde el Salón Beethoven. El primer ejemplo lo encontramos en 1893, cuando varios eruditos del momento, liderados por Noguera intentaron que la Sociedad de Conciertos de Madrid, con Luigi Mancinelli como director invitado y bajo la dirección de Bretón, acudiera a la isla para ofrecer varios recitales aprovechando un viaje programado para ofrecer un recital en el Teatro Novedades de Barcelona.⁵⁰⁰ Noguera pidió a Pedrell que se informara de los requisitos necesarios y que intercediera ante la formación para que considerara viajar a Mallorca. Al no acudir finalmente Mancinelli como director invitado a la ciudad condal, y posponer la cita para más adelante, Noguera le pidió a su maestro que desistiese pese a las gestiones iniciales realizadas:

Recibo en este momento su grata última y por ella y el interés que se ha tomado en que pase á esa la *Sociedad de Conciertos de Madrid* le doy las más expresivas gracias. No hubiéramos tenido que vencer grandes obstáculos para lograr reunir en las dos noches siete ú ocho mil pesetas; también hubiéramos satisfecho los gastos de pasaje de Barcelona á Palma y viceversa (no de Palma á Valencia) pero con la condición ineludible de que vinieran esos señores capitaneados por el mismísimo Mancinelli, sin que esto sea rebajar en lo más mínimo el mérito de los señores que le sustituyen. Es, pues, imposible que por ahora oigan los mallorquines la tan famosa orquesta ¡paciencia! Otra vez será⁵⁰¹.

Pese a la respuesta de Noguera a su maestro, dos meses más tarde y tras reprogramarse el concierto en Barcelona, se convenció al empresario concesionario del Teatro Principal, Luís Cussini, para la organización de tres conciertos en dicha sala aunque condicionados por la venta

⁵⁰⁰ Noguera, A., 1893, Los Conciertos, *La Almudaina*, 21 de mayo de 1893,.

⁵⁰¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 7 de marzo de 1893.

anticipada de abonos⁵⁰². El día antes a que expirara el plazo de venta de localidades anticipadas para el primero de los conciertos, Noguera publicó un artículo en *La Almudaina* titulado «Los conciertos», donde el crítico pedía al público que adquiriera los abonos y asistiera al concierto dado por la orquesta "gloria y honra" de la nación interpretar a los "colosos del arte" Beethoven, Wagner, Mendelssohn, Mozart, Saint-Saëns, Liszt, Berlioz y Grieg. Finalmente, los conciertos se suspendieron por falta de ventas⁵⁰³.

Otro ejemplo de la importancia de las gestiones realizadas por Felipe Pedrell la encontramos en la realización de los Conciertos Clásicos. Como hemos mencionado anteriormente, Isaac Albéniz había visitado la isla en dos ocasiones anteriores, en 1887 y en 1890, manteniendo una breve relación epistolar con Antonio Noguera⁵⁰⁴ tras estas visitas. En febrero de 1894, las gestiones para programar la tercera visita se realizaron entre Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, el empresario Enrique Alzamora y el mismo Antonio Noguera⁵⁰⁵. Tras varias cartas de Noguera a Albéniz y Pedrell, finalmente fue Enrique Alzamora quien se reunió con el maestro tortosino para cerrar los detalles de la contratación aprovechando uno de sus viajes comerciales a Cataluña, viajes explicados en el capítulo anterior.

Gracias a la mediación de Pedrell, Albéniz viajó a Mallorca el 6 de abril de 1894 para realizar los primeros Conciertos Clásicos acompañado por un cuarteto formado por Enrique Fernández Arbós (violinista), José Agudo (violinista), Rafael Gálvez (violonchelista), Agustín Rubio (violonchelista). Los cinco se presentaron como Quinteto Albéniz. Su satisfacción fue enorme:

Esa venida ha sido una suerte de recompensa a los desvelos y sacrificios de unos pocos, entre los cuales tengo el placer de contarme que, en distintas ocasiones, han visto ridiculizadas y encarnecidas cuantas tentativas insensatas se les ocurrieron guiados solamente por el deseo de hacer el bien o con el exclusivo objeto de satisfacer las imposiciones de una conciencia artística limpia y honrada... Hace poco más de un mes escribíame el maestro Pedrell desde Barcelona en estos o parecidos términos: "¿Os permitiríais el lujo, tu y tu media docena de amigos, de oírles algunas piezas *di camera* a estos cuatro jóvenes que tienen sugestionado el público que asiste a los conciertos del Lírico? Os vais a morir de gusto; contesta"-¿Que condiciones nos imponen?

⁵⁰² Noguera, A., 1893, Los Conciertos, *La Almudaina*, 21 de mayo de 1893,.

⁵⁰³ Noguera, A., 1893, Revista musical. Carta abierta a Mario Calando, *La Almudaina*, 24 de mayo de 1893,.

⁵⁰⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 diciembre de 1893.

⁵⁰⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de febrero de 1894.

¿Contesté yo?-"No quieren nada sino conoceros y conocer ese hermoso país."- Todo el mundo sabe lo que ha ocurrido después⁵⁰⁶.

Inicialmente se programaron tres actuaciones en el Salón del político Epifanio Fàbregues⁵⁰⁷ (calle de Santa Cecília) a un precio de cinco pesetas⁵⁰⁸. El repertorio interpretado en el primer concierto estaba formado por obras de Mendelsohn y Schumann. En el segundo concierto se interpretó a Schumann, Händel y Beethoven, tocando Albéniz al piano una tocata de Scarlatti. En el tercer y último concierto, se escucharon piezas de Chopin y Sarasate. Albéniz interpretó solo al piano el *Vals* de Weber-Tansign.

Tras el éxito conseguido, se contrató al quinteto para una cuarta velada, día 16 de abril, en el Teatro Principal de Palma. El programa que se interpretó fue el *Quinteto en mi bemol* de Schumann para piano, dos violines, viola y violoncello, el *Andante* y la *Canzonetta* del primer cuarteto de cuerda de Mendelssohn, el *Nocturno* de Tschaikowski, *Peteneras* de Rubio, interpretado por su autor, *Largo* de Haendel, *Aires Rusos* de Wienawski (interpretados por Arbós), *Andante Spianato* y *Gran Polonesa* de Chopin (interpretados por Albéniz), *Bolero* y *Seguidillas* de Arbós, para piano, violín y violoncello (interpretados por Albéniz, Arbós y Rubio), *Reverie* de Schumann y *Diablillo: escena de Carnaval* de Rubio (interpretada por su autor), un nocturno de Chopin y las *Danzas Españolas* de Sarasate (interpretadas por Arbós), así como el final del *cuarteto en Sol menor* de Brahms para piano, violín, viola y violoncello. Acompañó la velada al piano Lamotte de Grignon⁵⁰⁹.

El 13 de abril de 1894, el *Quinteto Albéniz* acompañado de los *insensatos* Miquel del Sants Oliver, Joan Luis Estelrich, Enrique Alzamora, Antonio Noguera y el bajo Uetam entre otros, realizaron una excursión a las Cuevas de Artá, desplazándose en ferrocarril hasta Manacor, y continuando en carruaje hasta el torrente de Canyamel y realizando el último tramo a pie desde la playa hasta las mencionadas cuevas con ayuda de guías que transportaban los instrumentos.

⁵⁰⁶ Noguera, A., 1894, Revista musical. Los conciertos clásicos, *La Almudaina*. 17 de abril de 1894,.

⁵⁰⁷ Casa particular. Fàbregues formó parte del Comité Provincial del Partido Republicano por el distrito de Manacor. En 1899 obtuvo 10.725 votos como representante de la Coalición liberal (formada por weyleristas, romeristas y republicanos.)

⁵⁰⁸ Mir i Marqués, A. & Parets i Serra, J., 2004, *Isaac Albéniz a Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca.

⁵⁰⁹ Anon., 1894, *Las Baleares*, 16 de abril de 1894.; Anon., 1894, *El noticiero balear*, 16 de abril de 1894.; Anon., 1894, *El Isleño*, 16 de abril de 1894,.

Dentro de las cuevas realizaron un concierto privado en el que se oyó un cuarteto de Schubert y el *Adagio en La menor* de Schumann⁵¹⁰. Sobre esta audición privada, Noguera escribió a Pedrell:

¡Un concierto en la cueva de Artà! Un concierto en lo más hondo, negro y húmedo de las concavidades del globo. Silencio el del sepulcro, la luz de pálido reflejo de cuatro bujías que tuvieran por misión alumbrar, las bóvedas de tres inmensas catedrales, la nada. Los afortunados oyentes de tan extraordinario concierto que eran diez o doce tuvieron el buen acuerdo de dividirse en grupos independientes de dos individuos y acomodarse en los rincones de las cuevas inmediatas á la de las banderas donde estaban los músicos. Solamente alteraba el absoluto silencio de aquel cuadro el gotear lento y pausado de millar de estalactitas. Condiciones acústicas asombrosas. No hay sala de espectáculos ni teatro en el mundo construido con arreglo a las más estrictas leyes de la mecánica y de la acústica que pueda compararse con aquello...Notas: un placer de dioses. No hay potentado, no hay príncipe en el mundo que haya gozado tan á placer como los que tuvimos la dicha de encontrarnos en las cuevas de Artá en las condiciones que nosotros⁵¹¹.

Antonio Noguera adjuntó a la correspondencia un artículo de opinión titulado «Un adagio de Schumann» y un artículo firmado por Miquel del Sants Oliver, publicados ambos en *La Almudaina*⁵¹². En dichos artículos, ambos realizan una descripción del entorno con una visión romántica de la naturaleza que los rodea, explican el repertorio interpretado y alaban la acústica y la oportunidad de apreciar un concierto dentro de cuevas naturales.

Al año siguiente, tras el éxito anterior, el grupo de *insensatos* de Noguera quiso organizar una nueva serie Conciertos Clásicos con Albéniz acompañado por el cuarteto de cuerda de Mathieu Crickboom⁵¹³. En abril de 1895, con los conciertos anunciados ya a los abonados del Círculo Mallorquín, aunque sin especificar fecha determinada, Noguera pidió de nuevo ayuda a Pedrell ante la imposibilidad de contactar de manera fluida con Isaac Albéniz, responsable de las gestiones con el cuarteto, la elaboración de los programas y la elección de fechas finales. Se solicitó que le pusiera en contacto directo con Mathieu Crickboom, al haber anunciado ya al

⁵¹⁰ Noguera, A., 1984, Revista musical. Un adagio de schumann, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894,.

⁵¹¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 20 abril de 1894.

⁵¹² Noguera, A., 1894, Un adagio de Schumann, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894,.

⁵¹³ Mathieu Crickboom (2 de marzo de 1871 - 30 de octubre de 1947) fue un violinista y profesor belga. Nació en Verviers, Hodimont y falleció en Bruselas.

abonado del Círculo Mallorquín su contratación y no tener respuesta de éste ni por carta ni telegrama urgente:

Todo el mundo está pidiendo detalles sobre fechas y programas, y Albéniz tan tranquilo en París con su barra fenomenal. Siento decir á V. que el objeto de la presente es repetirle el encargo que le hacia en la de ayer respecto á Crickboom y añadirle que se sirva contactar telegráficamente á mi pregunta y ponerme en relación con el Sr. Crickboom, a fin de que pueda yo entenderme con él sin la mediación del chiquillo Albéniz. Me ha puesto tan nervioso esta cuestión que ni siquiera he podido escribirle a V.⁵¹⁴.

Ante la imposibilidad de contacto con Isaac Albéniz, Antonio Noguera propuso a Felipe Pedrell la realización de los conciertos sin piano (ni pianista) y que por tanto anunciara a Mathieu Crickboom que los programas deberían ser exclusivamente para cuarteto de cuerdas eliminando las partes solistas. Al haberse anunciado los conciertos como "histórico-cronológicos" con Haydn como compositor inicial, Noguera se comprometió a subir la cantidad estipulada como pago, a priori mil quinientas pesetas, al considerar que el cuarteto tendría que realizar un esfuerzo mayor ante la ausencia de solista a la vez que, a realizar los intermedios que consideraran necesarios⁵¹⁵. Finalmente, esta propuesta se consideró inviable, justificándose por falta de tiempo. Podemos considerar el supuesto de que Felipe Pedrell no interviniera directamente en el asunto, dado que Isaac Albéniz fue uno de sus alumnos más cercanos.

Unos meses más tarde, Antonio Noguera tuvo conocimiento de que la Sociedad Catalana de Conciertos había organizado un ciclo en el Teatro Lírico de Barcelona interpretados por el Cuarteto Crickboom junto al compositor y pianista Enrique Granados. Como el mismo explica en sus crónicas musicales⁵¹⁶, el crítico aprovechó una reunión improvisada de *insensatos* e intelectuales durante descanso del concierto efectuado por la Capilla Rusa en el Teatro principal de Palma para proponer de nuevo la realización de los *Conciertos clásicos*, esta vez del Cuarteto Crickboom con Enrique Granados, y se propuso como intermediario en la gestión de éstos dada su relación con el compositor. Cabe mencionar que Antonio Noguera había establecido una

⁵¹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de abril de 1895.

⁵¹⁵ idem.

⁵¹⁶ Noguera, A., 1894, Revista musical. Conciertos clásicos, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894,.; Noguera, A., 1894, Los conciertos clásicos, *La Última Hora*, 19 de abril de 1894,.

relación epistolar con Enrique Granados en 1892, a partir de que Felipe Pedrell le enviara mediante la editorial Juan Bta. Pujol y C^a Editores, un ejemplar del segundo volumen de la colección de *Danzas españolas*⁵¹⁷. El crítico mallorquín realizó un amplio artículo titulado «Danzas españolas de Granados» ensalzando la obra dentro de la sección *Bibliografía musical* de *La Almudaina*⁵¹⁸. Se agotaron los ejemplares disponibles en Palma en el plazo de pocos días. Noguera remitió una copia del artículo al compositor y al editor con mediación de Felipe Pedrell. Al año siguiente, en marzo de 1893, Antonio Noguera y Enrique Granados se conocieron personalmente tras la asistencia de ambos a la tercera conferencia dada por Felipe Pedrell en el Ateneo Barcelonés sobre Tomás Luís de Victoria⁵¹⁹. Ese mismo año, Noguera envió a Granados un ejemplar de su artículo «El canto de la Sibil.la»⁵²⁰. Posteriormente, en 1895, Antonio Noguera insertó el *Andante* del quinteto en sol menor de compuesto por Granados en su conferencia *La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales*, mandando de nuevo el programa y copia de la conferencia al compositor gracias a la dirección proporcionada por Felipe Pedrell⁵²¹, iniciándose así una relación que perduró hasta la muerte de Antonio Noguera en 1904⁵²², siendo Enrique Granados quien dirigió el concierto homenaje al crítico mallorquín en 1908⁵²³.

Volviendo a los Conciertos Crickboom, tras aceptar su oferta de actuar como intermediario, Antonio Noguera se puso en contacto con Enrique Granados para una gestión directa de los conciertos y con «un conocido crítico» cuya identidad ignoramos, dada la intención del mallorquín de mantenerlo en el anonimato ante el lector y no mencionarlo en su correspondencia, para la realización de un juicio crítico que avalara dichos conciertos ante el grupo de intelectuales:

⁵¹⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Palma, 20 de noviembre de 1892.

⁵¹⁸ Noguera, A., 1892, *Bibliografía musical. Danzas españolas de Granados*, *La Almudaina*, 26 de noviembre de 1892,.

⁵¹⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de marzo de 1893.

⁵²⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 27 de junio de 1893.

⁵²¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de marzo de 1895.

⁵²² Un ejemplo de ello lo encontramos en el interés de Granados por conocer la situación de Noguera preguntando a López-Chavarri: «¿Que sabe de Noguera y de nuestro buen D. Felipe? Hace la mar de tiempo que no se nada de ellos.» Carta sin fecha. En Díaz Gómez, R. & Galbis López, V., 1996, *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana,.

⁵²³ En la correspondencia de Joaquim Cabot a Granados, en la carta del 24 de mayo de 1904, notifican a Granados que se ha recibido una carta de Trinidad Reus agradeciendo la cooperación desinteresada en el concierto homenaje a su marido Antonio Noguera; Perandones, M., 2016, *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Editorial Boileau ed.

En el cuarteto belga se oye y se siente una composición y siempre parece emanada de un solo instrumento. Es lo más notable que desde años han venido á Barcelona. El público no ha correspondido como se merecían, porque (generalmente hablando) aquí en Barcelona la masa no tiene nivel artístico y acude predilectamente a los teatros donde dan o sirven funciones de zarzuela por horas.

El repertorio de Crickboom es vastísimo; cuenta con todo lo antiguo y lo moderno. Empero abusa alguna vez de querer forzar la implantación del modernismo, cuyas corrientes aquí son tanto discutidas y encontradas. Así vemos en un concierto que al lado de colosos como Beethoven, Schumann, etc... colocan á Chausson, Debussy, Leikem, Fauré y otros.

Me atrevería a asegurar, que la empresa que contratase a los artistas que componen dicho cuarteto (Crickboom, Augenot, Miry y H. Gillet) perdería todo su dinero. Yo ignoro a donde llega el público palmesano, y al decir palmesano podría decir indistintamente cualquier otro, pero creo que no gustaría de sus audiciones. Y se comprende. El cuarteto Crickboom encaja bien dentro de un círculo de aficionados que reúnan dotes de inteligencia y buen sentido artístico, especialmente musical, se desarrolla bien en un círculo de músicos que sepan que materias se traen entre manos. De no ser así fracasaría⁵²⁴.

Encontramos en esta recomendación elementos que debieron resultar atractivos ante los intelectuales mallorquines del momento. En primer lugar, el hecho de calificar al conjunto como notable sumado a la recepción negativa del público barcelonés, resaltando la condición de público intelectual ante un oyente popular seguidor del género chico y la zarzuela. En segundo lugar, la implantación activa del modernismo en su repertorio dando así la posibilidad de interpretación de repertorio desconocido en la isla y, en tercer lugar, el desafío que suponía para la organización de los *insensatos* la posible evaluación positiva del grupo de intelectuales palmesanos.

Pese a estos esfuerzos, Enrique Granados comunicó mediante su cuñado, Enrique Gal Loberás, que la realización de los conciertos en dichas fechas sería imposible, dado el contrato del cuarteto con la orquesta dirigida por Eugenio D'Harcourt en París, aunque se comprometieron a realizarlos en la siguiente temporada.

En enero de 1896, antecediendo a los conciertos con el cuarteto, Enrique Granados viajó a Mallorca dando un breve recital en los salones del Círculo Mallorquín, interpretando al piano *Valses poéticos* de Schumann, tres danzas y un *Impromptu*. La audición se combinó con una conferencia sobre Leopardi dada por Enrique Alzamora. Antonio Noguera escribió un artículo en

⁵²⁴ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*. 31 de octubre de 1895,.

La Última hora denominado «Crónica musical. Enrique Granados» donde además de alabar las interpretaciones del compositor catalán, citó de nuevo a Felipe Pedrell como maestro de ambos:

Las composiciones de Granados fueron ya descubiertas hace más de doce años por el sabio compositor D. Felipe Pedrell. Este hombre eminente no le ha soltado nunca de la mano; y hoy puede asegurarse que la fé ciega en los consejos del maestro ha influido tanto como el talento del discípulo, en la conquista del lugar preminentísimo que ocupa el nombre de Granados entre los de los mejores compositores españoles⁵²⁵.

Como explica Antonio Noguera en su correspondencia, la intención de los *insensatos* después de la velada fue realizar una excursión por al interior de la isla, actividad entonces habitual al visitar Mallorca un artista o intelectual. En este caso se organizó una excursión para visitar las Cuevas de Artá y a las del Drach, anulándose por la recepción de un telegrama que instaba a Enrique Granados a ir a Madrid con urgencia con motivo de unas oposiciones en el conservatorio. Alternativamente se visitó brevemente la finca Miramar, propiedad del Archiduque Luis Salvador. Ese mismo mes, Enrique Granados enfermó gravemente y Noguera escribió a Felipe Pedrell para que le informara regularmente de la situación de su salud:

Le suplico encarecidamente que procure por todos los medios posibles que esas obras y los demás apuntes inéditos no se extravíen porque no se si tengo una pena todavía por la partida del artista, del músico, que por la del amigo. Deseo que su hija se restablezca pronto y, créame le compadezco muy de veras por lo de Enrique. Es insustituible, y aunque los demás jóvenes le queramos á V. inmensamente ninguno como Granados tiene el talento y los medios naturales para asimilarse sus sabios consejos. Adiós y escriba todos los correos aunque no manda más que el parte facultativo⁵²⁶.

Gracias a una publicación del periódico *Las Baleares* fechada en el 23 de enero, conocemos que Granados mejoró tras unos veinte días de reposo⁵²⁷. Tras la recuperación del compositor, y a pesar de que conocía que Enrique Granados volvería a Mallorca cuatro meses más tarde, acompañado por el Cuarteto Crickboom, Noguera se propuso organizar los conciertos Nicolau promovidos por Sociedad Catalana de Conciertos y recurrió de nuevo a Felipe Pedrell para conseguir contacto directo con su director⁵²⁸:

⁵²⁵ Noguera, A., 1896, Crónica musical. Enrique Granados, *La Última Hora*, 4 de enero de 1896,.

⁵²⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 28 de enero de 1896.

⁵²⁷ Anon., 1896, *Las Baleares*, 23 de enero de 1896,.

⁵²⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de febrero de 1896.

Suponiendo que conoce V. al maestro Nicolau espero que me diga algo acerca del mismo como artista y como hombre y que en su caso me presente, si vale la pena. Esto, como V. comprenderá está relacionado con el projectoso⁵²⁹.

La respuesta fue positiva, aunque contenía un presupuesto elevado⁵³⁰, de entre 15.000 y 16.000 pesetas. Noguera ya se había anticipando en prensa a la respuesta, publicando en *La Última Hora* un artículo publicado en *La Vanguardia* sobre el éxito de los Conciertos Nicolau dados en el Teatro Lírico de Barcelona⁵³¹ interpretando la tetralogía wagneriana *El anillo del Nibelungo*. Posteriormente, tras ponerse en contacto con el empresario adjudicatario del Teatro Principal, escribió un duro artículo de opinión en contra de éste, ya que el empresario no quiso llevar a cabo la contratación de la orquesta y cantantes para la representación de la tetralogía wagneriana dado su coste⁵³². Como respuesta, el empresario José Espinosa publicó un comunicado eludiendo responsabilidades en la gestión y contratación. Ante la polémica surgida, Antonio Noguera publicó un tercer artículo en sus *Crónicas musicales* titulado «A Pepe Espinosa»⁵³³, donde manifestaba que su artículo anterior había sido escrito meramente como «crítico», sin que hubieran interferido cuestiones personales. Seguidamente publicó copia de las cartas intercambiadas con Antoni Nicolau, en las cuales se le notificaba que sólo podrían viajar a Palma si eran contratados por el Teatro Principal y se le exigía una gestión directa por parte del empresario del teatro. Para finalizar su escrito, comparó su propuesta económica a las ofrecidas por el adjudicatario anterior, siendo estas menores. Tras la polémica, los Conciertos Nicolau no se realizaron ya que el empresario mantuvo la oferta económica ofrecida al inicio

Volviendo a los primeros Conciertos Clásicos ofrecidos por el Cuarteto Crickboom, cuatro meses más tarde de la partida de Enrique Granados, finalmente se realizaron, en mayo de 1896, cuatro conciertos por parte del cuarteto formado por Crickboom, Angenot, Miry y Gillet acompañado por Enrique Granados. Hablaremos más en profundidad sobre dichos conciertos en el capítulo cuatro de este trabajo.

⁵²⁹ idem.

⁵³⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de marzo de 1896.

⁵³¹ Noguera, A. 1896, Crónica musical, *La Última Hora*. 12 de marzo de 1896,.

⁵³² idem.

⁵³³ Noguera, A., 1896, Cronica musical. A Pepe Espinosa. *La Última Hora*. 16 de marzo de 1896,.

3.3 Pedrell como «agente»: Relaciones de Noguera con otros intelectuales

A partir de 1893, tras la publicación de *Memorias sobre los cantos y bailes de la Isla de Mallorca* y el inicio de una etapa compositiva más dirigida hacia el uso de canciones populares, Pedrell, como maestro, incentivó un contacto fluido de Noguera con otros compositores, intelectuales y intérpretes afines a ambos, posibilitando el intercambio y envío de composiciones, libros y obras de nueva creación. Además de enviar sus publicaciones, el crítico mallorquín realizó anuncios en la sección *Notas bibliográficas* y críticas en prensa de las composiciones y publicaciones recibidas e informó regularmente a su maestro de cualquier novedad entorno a dichas relaciones resultando éste un partícipe activo:

He mandado, además, ejemplares á todas las personas que V. me indica y he tenido contestación del Sr. D. Gabriel Rodríguez⁵³⁴ hablándome en términos que me censuran demasiado⁵³⁵.

En este caso concreto, Antonio Noguera había enviado un ejemplar de la segunda edición de sus *Memorias* a Gabriel Rodríguez por recomendación de Felipe Pedrell. Como el mismo Pedrell explica en su publicación *Orientaciones*⁵³⁶, Rodríguez, además de a la composición, se dedicó a la crítica musical aunque sus trabajos se publicaron fuera de España, aunque sin mencionar el lugar. Para la investigadora Celsa Alonso se puede considerar a Rodríguez como uno de los primeros defensores de la corriente pedrelliana, así como un ardiente wagneriano⁵³⁷.

Suponemos que la intervención de Pedrell para mejorar las relaciones Noguera-Rodríguez fue activa ya que Gabriel Rodríguez reescribió a Antonio Noguera dedicándole un ejemplar de su colección de melodías para canto y piano:

En efecto recibí con una dedicatoria las melodías de D. Gabriel Rodríguez y contestéle en una larga carta dándole las gracias y diciéndole el concepto que me habían merecido sus composiciones. Creí que le hubiera enseñado a V. mi carta. No me he atrevido á hablar en el

⁵³⁴ Gabriel Rodríguez fue economista y músico aficionado, nacido en Valencia en 1829 según las referencias musicales -en 1827 según las económicas-, murió en Madrid en 1901. Ejerció como crítico musical, defendió las ideas de Pedrell y en su música aparecen, junto a poetas españoles, nombres franceses, italianos y alemanes en una decidida aspiración liederística.

⁵³⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 de diciembre de 1894.

⁵³⁶ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París.

⁵³⁷ Alonso, C., 1991, Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto, *Recerca musicològica*, 11-12, pp. 305-28.

periódico de la *Canción* porque ignoraba si era deseo absoluto del conservar el anónimo. Hablaré⁵³⁸.

Como vemos en la cita, Felipe Pedrell instó Noguera a publicar una crítica en prensa sobre la obra recibida. Cabe mencionar que Felipe Pedrell fue enormemente selectivo en sus juicios sobre el repertorio de voz y piano (el diferenciaba entre música di camera y música de salón) aunque referente a las composiciones de Gabriel Rodríguez, las elogió en varias ocasiones, mientras ignoró la producción de la mayoría de los autores dedicados al género⁵³⁹. Para Pedrell, como él mismo explica, estas canciones son fruto de un doble proceso, de índole musical y de índole poética, donde hay una clara intencionalidad romántica⁵⁴⁰.

Para Carlos Gómez Amat⁵⁴¹, las canciones de Rodríguez, frente a las de los demás autores de su época, son las que más se acercaron al mundo del lied alemán, siendo una excepción en el momento. Celsa Alonso destaca que Gabriel Rodríguez participó, en gran medida, del nacionalismo y wagnerismo pedrellianos desde un punto de vista ideológico:

En sus lieder y melodías no se aprecia una huella intensa de aquella substancia popular que era tan esencial, al menos ésta no se hace evidente superficialmente. Tal vez porque suponía que la música de cámara debía estar abierta a otras alternativas y que era necesario acudir a los modelos europeos⁵⁴².

Alonso remarca, además, que la admiración entre Pedrell y Rodríguez fue mutua y que Rodríguez fue un apoyo constante para Pedrell durante su residencia en Madrid.

En enero de 1895, se publicó el artículo «Colección de melodías para canto y piano de Gabriel Rodríguez»⁵⁴³, firmado por Noguera en *La Almudaina*, donde destacó, en primer lugar, las profesiones de abogado y ingeniero del compositor, calificó la colección como notable y finalizó el escrito deseando una segunda edición justificándose en que el primer tiraje estuvo destinado a amigos y «personas competentes». Posteriormente, en diciembre del mismo año,

⁵³⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 8 enero de 1895.

⁵³⁹ Alonso, C., 1991, Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto, *Recerca musicològica*, 11-12, pág. 305.

⁵⁴⁰ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París.

⁵⁴¹ Amat, C.G., 2004, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Alianza Editorial, pág. 99.

⁵⁴² Alonso, C., 1991, Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto, *Recerca musicològica*, 11-12, pág. 305.

⁵⁴³ Noguera, A., 1895, Colección de melodías para canto y piano de Gabriel Rodríguez, *La Almudaina*, 22 de enero de 1895,.

Antonio Noguera publicó una breve reseña en sus *Crónicas musicales* sobre la publicación del *Estudio bibliográfico sobre la Schola Música Sacra de D. F. Pedrell* de Gabriel Rodríguez⁵⁴⁴.

Posteriormente, ya en 1899 y tal como refleja la correspondencia entre Noguera y Pedrell, Noguera envió a Felipe Pedrell un ejemplar dedicado de su publicación *Música Religiosa*⁵⁴⁵, opúsculo que contenía la conferencia realizada por Noguera a la Capella de Manacor, destinado a Gabriel Rodríguez⁵⁴⁶. Además, envió a Pedrell cuatro ejemplares también con dedicatoria, destinados al Arzobispo-Obispo de Madrid, al Obispo de Lyon, al Marqués de Vidal y a Juan Luís Estelrich y seis ejemplares en blanco para que Pedrell los utilizara según su criterio personal.

Otros intelectuales a los que Antonio Noguera envió un ejemplar de *Memorias sobre los cantos y bailes de la Isla de Mallorca*⁵⁴⁷, tras preguntar a Felipe Pedrell⁵⁴⁸, fueron Rafel Mitjana⁵⁴⁹, Enrique Granados, Edmund van der Straeten⁵⁵⁰, Victor Charles Mahillon⁵⁵¹, Albert Soubies⁵⁵², Eustaquio Uriarte⁵⁵³, Antonio Peña y Goñi⁵⁵⁴ y Jesús del Monasterio⁵⁵⁵. Según la correspondencia entre Pedrell y Noguera, sabemos que las respuestas fueron diversas; Jesús del

⁵⁴⁴ Noguera, A., 1895, Cronica musical. *La Última Hora*, 24 de diciembre de 1895,.

⁵⁴⁵ Noguera, A., 1999, *Música religiosa. Conferencia leída a la Capella de Manacor*, Tipografía Amengual i Muntaner, Palma de Mallorca.

⁵⁴⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 11 de abril de 1899.

⁵⁴⁷ Noguera, A., 1893, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F. Guasp,.

⁵⁴⁸ "¿Tiene V. intereses en que mande la Memoria á alguna persona de su devoción? ¿Mitjana está en Madrid? ¿Donde vive?. ¿Menéndez Pelayo donde vive? ¿Se la mando á Peña y Goñi? Etc...etc...". Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 23 de noviembre de 1894.

⁵⁴⁹ Rafael Mitjana y Gordón (Málaga, 1869 - Estocolmo, 1921) fue un musicólogo, crítico musical, compositor y diplomático español. Cursó estudios musicales en su ciudad natal con Eduardo Ocón Rivas que luego continuaría con Felipe Pedrell en Madrid y con Saint-Saëns en París. Tras licenciarse en derecho, ejerció como diplomático en Italia, Marruecos, Holanda, Suecia, Rusia y Turquía.

⁵⁵⁰ Edmund van der Straeten (Düsseldorf, 29 de abril de 1855 - 17 de septiembre de 1934) fue un violoncelista y compositor alemán.

⁵⁵¹ Victor-Charles Mahillon (10 de marzo de 1841 Bruselas - 17 de junio de 1924 en Saint-Jean-Cap-Ferrat , Francia) fue un músico y escritor belga. Construyó, recogido, y describió más de 1500 instrumentos musicales.

⁵⁵² Albert Soubies fue un crítico y musicólogo nacido el 10 de mayo de 1846 y murió en marzo de 1918 . Durante más de cuarenta años publicó reseñas de música bajo el seudónimo de B. Lomagne en *Le Soir* .

⁵⁵³ Eustaquio Uriarte fue un musicólogo vizcaíno, nacido en Durango en 1863 y muerto en Mutriku (Gipuzkoa), el 17 de septiembre de 1900. En 1878 ingresó en la Orden Agustiniense. A los veinte años empezó a escribir y publicar artículos musicales; tenía algunos conocimientos de piano y violín y la música que conocía se reducía a contadas páginas de Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert y Nicolás Ledesma que había escuchado tocar al piano al padre Matías Aróstegui, y el repertorio del *Museo Orgánico Español* de Eslava. *La música, según San Agustín, Gounod y su himno a San Agustín* y *La expresión de la música* inician sus trabajos musicológicos, que luego siguió de otros en los que procuraba la restauración del canto gregoriano.

⁵⁵⁴ Antonio Peña y Goñi (San Sebastián, 2 de noviembre de 1846 - Madrid, 13 de noviembre de 1896), compositor, crítico musical, musicólogo y crítico taurino español.

⁵⁵⁵ Jesús de Monasterio y Agüeros (Potes, Cantabria, 21 de marzo de 1836 - Casar de Periedo, Cantabria, 28 de septiembre de 1903) fue un violinista y compositor español.

Monasterio correspondió al crítico mallorquín con una tarjeta postal; Edmund van der Straeten remitió, a su vez, el opúsculo *Comentarios a tres cartas de Orlando di Lasso*⁵⁵⁶, y Victor Charles Mahillon felicitó al autor y se interesó por obtener más datos sobre los instrumentos populares instándole a adquirir para el Museo de Bruselas un ejemplar de cada instrumento citado en la publicación. Profundizaremos en el envío de dichos instrumentos en el capítulo dedicado a Noguera folclorista. Albert Soubies, en respuesta, envió un ejemplar de su folleto *Musique russe et musique espagnole* firmado y dedicado a Noguera. El mallorquín escribió un artículo sobre la publicación en las páginas del periódico *La Última hora* titulado «Bibliografía musical. Musique Russe»:

El nombre de Mr. Alberto Soubies no nos ha sido desconocido, antes al contrario, conocíamos y habíamos leído con singular placer los trabajos suyos que en colaboración con Mr. Charles Malherbe tiene publicados en *Le Menestrel*, periódico profesional que desde hace más de cincuenta años se publica en París. No nos ha extrañado, en consecuencia, ver en su reciente folleto pruebas inequívocas de su seguro criterio acrisolado por largos años de un estudio serio de la técnica y de la historia del arte musical en Francia y en el extranjero... Establece un paralelo entre las escuelas rusa y española haciendo notar con gran oportunidad los puntos de contacto de ambas escuelas a pesar de distar geográficamente tantísimo una nación de otra. Confiesa que el arte español ha sido menos estudiado en Francia que el arte eslavo y se lamenta con justicia de este inmotivado desvío hacia un pueblo que lleva en si una individualidad musical caracterizada por rasgos salientes e inconfundibles y que hoy "gracias al múltiple esfuerzo de críticos eruditos e ingeniosos y de artistas hábiles y delicados, vuelve en si de su letargo, empieza a tener conciencia de lo que es y de lo que vale, trata de desembarazarse del yugo de extranjerismo y de revertir un colorido absolutamente nacional. Estudia el movimiento de evolución seguido actualmente por contados maestros españoles a cuyo frente va Pedrell y augura la nueva escuela un porvenir glorioso"⁵⁵⁷.

Como vemos en la cita, Noguera destacó la comparación realizada por Soubies entre la escuela rusa y la escuela española, citando a Pedrell como referente en el estudio de la música nacional española. Tras la publicación de *Melodías españolas* por parte de Noguera, éste envió de nuevo un ejemplar dirigido a Albert Soubies, y como veremos en el capítulo dedicado a las

⁵⁵⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 8 enero de 1895.

⁵⁵⁷ Noguera, A., 1894, Bibliografía musical. Musique Russe, *La Almudaina*, 11 de diciembre de 1894,.

composiciones de Noguera, esta obra fue enviada, entre otros, a Ramón de Arana⁵⁵⁸, Albert Soubies, Antonio Peña y Goñi, y Eustaquio Uriarte⁵⁵⁹.

Otro hecho destacable de la relación Noguera-Soubies, fue la mención por parte de Soubies del trabajo de recuperación folclórica de Noguera en su *Historie de la musique espagnole. Le Siègle XIX*, editado en París en 1899⁵⁶¹. Apareció una reseña en la *Revista contemporánea* de Madrid firmada por E.⁵⁶², donde se destacó la inserción de Noguera con la frase «Antonio Noguera, el crítico mallorquín tantas veces citado en la obra de Soubies» y añadiendo posteriormente:

Críticos y eruditos como Noguera, de quien me cabe la satisfacción de haber adivinado antes que otro alguno que sus condiciones no eran sólo las del pianista y compositor y haber contribuido más que nadie á su actual vocación aseguran por tiempo la representación de Mallorca en la historia de la música española⁵⁶³.

Al comprobar el número de citaciones a Noguera por parte de Soubies dentro de los tres volúmenes que conforman *Histoire de la musique espagnole*, el autor sólo nombra una vez al crítico mallorquín. Textualmente, Soubies escribió:

La publication de A. Noguera (le critique de grande valeur dont nous avons parlé), relative au folklore des Baléares, est un des spécimens les plus réussis de ce genre de travail. — Des recueils et des transcriptions d'airs populaires ont aussi paru par les soins de MM. Millet, Tort y Daniel, Morera et Gay⁵⁶⁴.

Encontramos, por lo tanto, una exageración por parte del articulista de la *Revista contemporánea*, que podemos considerar como formando parte de la estrategia de apoyo mutuo seguida por los miembros del círculo pedrelliano.

⁵⁵⁸ Ramón de Arana Pérez, "Pizzicato", ilustre ferrolano, folklorista, corresponsal, ensayista y crítico musical. Murió en su Ferrol natal en 1939.

⁵⁵⁹ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 24 de noviembre de 1896.

⁵⁶¹ Soubies, A., 1900, *Histoire de la musique: Espagne. Le XIXe siècle*, Librairie des bibliophiles,.

⁵⁶² Con toda probabilidad la firma E. corresponde a Juan Luis Estelrich. Recordaremos que gracias a la correspondencia entre Juan Luis Estelrich y Eduardo López-Chávarri conocemos la implicación de Estelrich en esta revista junto a Felipe Pedrell, al residir en Madrid durante el año 1899 para finalizar sus estudios de doctorado. Correspondencia consultable en la Biblioteca de Valencia.

⁵⁶³ E., 1900, *Revista contemporánea* (Madrid). abril de 1900, pág. 443.

⁵⁶⁴ Soubies, A., 1900, *Histoire de la musique: Espagne. Le XIXe siècle*, Librairie des bibliophiles,.

Eustaquio Uriarte respondió al envío felicitando al autor y prometiendo un artículo sobre la obra. Como precedente, destacaremos que en 1891 Noguera publicó referencias a escritos del musicólogo vizcaíno en *La Almudaina* para exaltar la publicación del opúsculo *Por nuestra música* de Felipe Pedrell⁵⁶⁵. A principios de 1892, Uriarte envió a Antonio Noguera su publicación *Tratado teórico práctico de canto gregoriano*⁵⁶⁶ y el mallorquín realizó la crónica «Bibliografía musical. P. Eustaquio»⁵⁶⁷ donde alabó la labor de recuperación de lo que consideró el verdadero canto gregoriano español. Como hemos mencionado, tras la publicación de las *Memorias* de Noguera, Eustaquio Uriarte envió una felicitación y notificó su intención de realizar él mismo una recolección de cantos populares⁵⁶⁸. Uriarte elogió la publicación en el artículo «La música española» publicado en la revista *La Ciudad de Dios*⁵⁶⁹. Posteriormente, en julio de ese mismo año 1893 y tras escribir a Felipe Pedrell notificándole el envío, Noguera mandó a Uriarte su artículo «El canto de la Sibil.la»⁵⁷⁰, donde se reprodujo la versión armonizada por Felipe Pedrell, artículo precipitado por la publicación del *Álbum de compositores mallorquines*, donde Bartolomé Torres publicó una versión propia de este canto⁵⁷². Ya en enero de 1895, Eustaquio Uriarte citó la colección de cantos populares de Noguera en un artículo publicado la *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁵⁷³ y al año siguiente y tras la publicación de las *Melodías populares*⁵⁷⁴, Noguera escribió a Felipe Pedrell notificándole que ya había enviado un ejemplar a Uriarte⁵⁷⁵.

Un acontecimiento destacable fue el cambio de residencia de Eustaquio Uriarte, quien llegó a Mallorca a principios del curso escolar de 1899, destinado al Colegio San Agustín de Palma. Tras su llegada, Noguera escribió en las páginas de *La Última Hora* el artículo titulado «Cotidianas. P. Eustaquio Uriarte», donde anuncia la llegada del musicólogo a Palma:

⁵⁶⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 marzo de 1892.

⁵⁶⁶ Uriarte, E.C., 1896, *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*, DL Aguado,.

⁵⁶⁷ Noguera, A., 1893, Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte, *La Almudaina*, 30 de enero de 1893,.

⁵⁶⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 enero de 1893.

⁵⁶⁹ Uriarte, E., 1895, La música española, *La Ciudad de Dios*, 1895, pp. 481-492.

⁵⁷⁰ Noguera, A., 1893, El canto de la Sibil.la, *La Almudaina*, 18 de junio de 1893,.

⁵⁷² VVAA., 1999, *Album musical de compositores mallorquines*, Govern Balear, Ajuntament de Palma, Mallorca.

⁵⁷³ Uriarte, E., 1895, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 168, 15 de enero de 1895, pág. 6.

⁵⁷⁴ Noguera, A., 1897, *Melodías Populares Españolas (Islas Baleares)*, Schott Frères. Jose Tous,.

⁵⁷⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de noviembre de 1896.

Los músicos de buena voluntad acariciamos la idea de que la permanencia de P. Eustaquio de Uriarte en Mallorca, ha de influir decididamente en nuestra cultura; si por desgracia no ocurriese así, renunciamos a toda regeneración artística. Estaremos deshauciados⁵⁷⁶.

Noguera, realiza en la crónica, un recorrido por los trabajos realizados a favor de la recuperación del canto gregoriano destacando principalmente la publicación *Tratado teórico práctico de canto gregoriano*. A su vez, y durante su estancia en Palma (un curso escolar), Uriarte publicó el artículo «Perosi y su oratorio la resurrección de Lázaro» en la revista *En Estética*, citando a su vez observaciones realizadas junto a Antonio Noguera:

Decía ayer con Noguera, que en Perosi no se advierte la influencia directa del wagnerismo, precisamente porque no es imitador, sino compositor genial de nota personal inconfundible y de extraordinario relieve⁵⁷⁷.

El 17 de noviembre de 1899, Uriarte fue invitado por Noguera a realizar un discurso en la segunda fiesta de Santa Cecilia de la Capella de Manacor, acontecimiento al que volveremos más adelante:

Pronunciaron discursos Uriarte, Alvarez Leneiz, Amer y Escalas y finalmente se cantó a las mil maravillas la misa de Victoria y a la tarde se cantaban hermosos coros. Uriarte quedó sorprendido, casi maravillado⁵⁷⁸.

El discurso de Uriarte fue publicado íntegramente en *La Almudaina*, en una colección de artículos titulados «La canción popular y la música religiosa»⁵⁷⁹. Tras la publicación de los discursos de Miquel Amer y Eustaquio Uriarte en prensa, se inició un nuevo episodio de la polémica sobre música religiosa, iniciado anteriormente por Antonio Noguera y Bartolomé Torres, esta vez incitado por el periodico *El Ancora* y en el que se vio inmerso Eustaquio Uriarte y principalmente Miquel Amer. Profundizaremos en esta polémica en el capítulo cinco de este trabajo.

⁵⁷⁶ Noguera, A., 1899, Cotidianas. P. Eustaquio Uriarte, *La Última Hora*, 7 de octubre de 1899,.

⁵⁷⁷ Artículo publicado como Epílogo de la publicación: Amengual, F., 1905, *La música religiosa en Mallorca*, Tipográfico de Soler Prats, Palma de Mallorca.

⁵⁷⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de diciembre de 1899.

⁵⁷⁹ Uriarte, E., 1899, La canción popular y la música religiosa, *La Almudaina*, 21 y 22 de diciembre de 1899,.

En el lado opuesto, y retornando al envío de las *Memorias*, encontramos la respuesta nula de Antonio Peña y Goñi⁵⁸⁰ y de Rafael Mitjana. En el caso de Peña y Goñi, no se recibió respuesta tampoco tras el envío de la partitura de *Melodías españolas*:

Peña, que yó sepa, no ha dicho esa boca es mía. Supongo que su silencio obedece á que no hace caso de los infinitamente pequeños. Tampoco acusó, á su tiempo, recibo del ejemplar de mis "Cantos populares". Es omnipotente y ... se acabó⁵⁸¹.

No tenemos constancia de ninguna respuesta posterior de Peña y Goñi. Sumaremos que Noguera intervino activamente para finalizar la polémica surgida entre Peña Goñi y Felipe Pedrell tras la publicación del artículo «Cuatro soldados y un cabo»⁵⁸² en *La Época*, polémica de la cual hablaremos más adelante.

En el caso de Rafael Mitjana, suponemos que Pedrell intervino activamente ya que, en 1895, Mitjana firmó un artículo publicado en el periódico mallorquín *La Última Hora*. En él explicó las bases de la nueva «doctrina» sobre música nacional, calificando a Noguera como un personaje que ayudó a robustecerlas con fe y aliento. Para Mitjana las bases del movimiento iniciado por Felipe Pedrell se basaron en la restauración del pasado artístico, el reconocimiento y estudios de los cantos populares en los cuales se manifiesta la inspiración del pueblo y en la aplicación en la composición musical de nueva creación. Mitjana menciona en este artículo algunas composiciones de Noguera incluso antes de su edición, ya que se editaron durante el año siguiente⁵⁸³. Además, destacó la evolución de Noguera durante los últimos años, en una clara alusión a la ayuda prestada por el maestro Felipe Pedrell, dirigiéndolo hacia un nacionalismo musical.

En octubre de 1895, Rafael Mitjana envió a Antonio Noguera un ejemplar de su libro *Sobre Juan del Encina*⁵⁸⁴, publicando éste una breve reseña en el apartado de bibliografía de sus crónicas musicales en el periódico *La Última Hora*⁵⁸⁵. Posteriormente, Noguera publicó una

⁵⁸⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de junio de 1895.

⁵⁸¹ idem.

⁵⁸² Peña y Goñi, A., 1895, Cuatro soldados y un cabo, *La Época*, 5 de mayo de 1895,.

⁵⁸³ Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics* (53), pp. 309-30.

⁵⁸⁴ Mitjana, R., 1895, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta: nuevos datos para su biografía*, Tip. de las Noticias.

⁵⁸⁵ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 31 de noviembre de 1895,.

reseña en bibliografía sobre la publicación *El Buque fantasma* de Wagner de Mitjana⁵⁸⁶. Ya tras la publicación de *Melodías populares* y de acusar la recepción de la obra de Noguera, Mitjana se comprometió a escribir una reseña mayor en el periódico *La Época*⁵⁸⁷. Tras un mes sin aparecer ninguna noticia referente a la citada obra en este diario, Noguera escribió de nuevo a Pedrell pidiendo su intervención argumentado necesidad de prestigio social en la isla:

Mitjana me prometió decir algo de las Melodías en *La Época* y todavía no ha resollado. Por mí, que estoy convencido más que nadie de mi propia insignificancia, me importa poco pero ni viera V. los estúpidos de por acá que cara ponen cuando quien alaba es un periódico de los llamados conocidos. En fin es una diversión y yo necesito divertirme por lo tanto no le perdono á Mitjana el bombo que me debe⁵⁸⁸.

Finalmente, de nuevo tras la intervención de Felipe Pedrell, Rafael Mitjana realizó una reseña de la composición, publicándose en el periódico *La Última hora* una reproducción literal⁵⁸⁹ de la crítica de *La Época*. En años posteriores Antonio Noguera realizó nuevas reseñas de obras de Mitjana, como por ejemplo, tras la publicación de *Música española*⁵⁹⁰, no sólo insertando sus opiniones personales sino también reproduciendo las críticas de López-Chavarri publicadas en *Las Provincias* de Valencia⁵⁹¹. Cabe mencionar que las ideas de Pedrell también se vieron reflejadas en Rafel Mitjana, quien consideraba la música española del siglo XV y primera mitad del siglo XVII como verdadera música nacional.

Otras relaciones fruto de la intención pedrelliana de fomentar los contactos entre sus alumnos, fueron las establecidas con Luis Arnau⁵⁹² y Eduardo López-Chávarri. Todos ellos mantuvieron contacto activo con el crítico mallorquín a lo largo de varios años. En el caso de Luis Arnau, en 1893 mandó a Noguera dos piezas de su composición⁵⁹³ y posteriormente en 1895, envió seis mazurkas editadas en París⁵⁹⁴, sobre las cuales el crítico mallorquín publicó un

⁵⁸⁶ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 26 de noviembre de 1896.

⁵⁸⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de noviembre de 1896.

⁵⁸⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de febrero de 1897.

⁵⁸⁹ Mitjana, R., 1897, *La Última Hora*. 11 de marzo de 1897.

⁵⁹⁰ Mitjana, R., 1920, *Histoire de la Musique espagnole*, Lavignac, París.

⁵⁹¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 7 de octubre de 1901.

⁵⁹² Luis Arnau Palomar (Barcelona, 4 de mayo de 1871-febrero de 1899), compositor y pianista. Estudió solfeo y piano con Josep M. Ballvé y Anselm Barba en la escolanía de la colegiata de Santa Ana de Barcelona. Amplió los estudios musicales en Barcelona con Isaac Albéniz, Juan Bautista Pujol (piano), Felipe Pedrell (armonía y composición) y Cosme Ribera.

⁵⁹³ Correspondencia Antonio Noguera-Felipe Pedrell. Carta del 4 diciembre de 1893.

⁵⁹⁴ Correspondencia Antonio Noguera-Felipe Pedrell. Carta del 8 enero de 1895.

artículo titulado «Mazurkas para piano de Lluís Arnau» en las páginas de *La Almudaina*. Sobre las piezas escribió a Pedrell:

Arnau en mi concepto lleva el músico dentro, pero pareceme un poco soñador; mucho romanticismo, algún rebuscamiento y algo de desaliño en la forma lo cual hace que cada una de las mazurkas se parezca á las otras cinco. Añada á esto que cuatro de ellas están en el mismo tono y resultará cierta monotonía en la colección ó por lo menos falta de variedad. ¿Que opina Ud? Por de contado que nada de esto pienso decir en la nota bibliográfica que le dedicaré en *La Almudaina*⁵⁹⁵.

Pese a escribir a Felipe Pedrell que no transmitiría en prensa su opinión sobre la monotonía de la colección de Luis Arnau, Noguera publicó una crítica ambigua en *La Almudaina* en la que, por un lado, instó al lector a la compra de la colección de Mazurkas y por otro, manifestó la juventud del compositor alabando sus composiciones anteriores de salón añadiendo posteriormente:

Las mazurkas que nos ocupan acusan en el autor un temperamento poético y soñador, tal vez un exceso de romanticismo. Quizá no fueron compuestas para formar colección, pues el próximo parentesco que entre ellas se observa así en el estilo como en los tonos en que están escritas, las perjudica grandemente. Aisladas, por el contrario, es decir oídas cada una de ellas sin recordar la anterior, constituyen un pequeño y delicado chef d'oeuvre, especialmente la tercera y la quinta⁵⁹⁶.

Para finalizar, Antonio Noguera calificó la obra de «bonita colección» recomendándola a todos los aficionados.

Eduardo López-Chávarri, fue uno de los apoyos más incondicionales que tuvo Noguera⁵⁹⁷. Gracias a la correspondencia cruzada entre ellos que se conserva⁵⁹⁸, conocemos que en septiembre de 1897 Noguera le escribió por primera vez «por indicación de su amigo común Felipe Pedrell»⁵⁹⁹, enviando en un paquete adjunto su *Memoria* y las partituras de *Melodías*

⁵⁹⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 8 enero de 1895.

⁵⁹⁶ Noguera, A., 1895, Mazurkas para piano de Lluís Arnau, *La Almudaina*, 13 de febrero de 1895..

⁵⁹⁷ Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.

⁵⁹⁸ Consta de 26 cartas enviadas por Antonio Noguera, consultable dentro del Archivo familiar López-Chávarri de la Biblioteca de Valencia. Existe una publicación donde se transcriben 10 cartas: Díaz Gómez, R. & Galbis López, V., 1996, *Eduardo López-Chávarri Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana.

⁵⁹⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 10 de septiembre de 1897.

*populares*⁶⁰⁰. Tras obtener respuesta, al mes siguiente, Noguera le envió mediante transporte marítimo una botella de *Hierbas mallorquinas*, un anís propio de la isla, bajo la indicación de que «a los compositores inspirados» (citando a López-Chávarri, Granados y a él mismo) les ayudaba en su labor compositiva propiciando temas de «poemas sinfónicos»⁶⁰¹. Además, en la misma carta, Noguera mencionó su amistad común (además de con Pedrell) con el abogado Juan Luis Estelrich, al pertenecer, según sus propias palabras, a la misma «cofradía lírico-crítico-poético-filosófico-greco-literaria» y explico el viaje realizado por Enrique Granados a Mallorca para participar en el concierto organizado por el periódico *La Última Hora* (dirigido en ese momento por el mismo Juan Luis Estelrich) en beneficio de la Junta de Protección del Soldado. En respuesta, López-Chávarri contestó enviando un pequeño fragmento de lo que tituló *Bosquejo*



Ilustración 4. *Dibujo de Antonio Noguera*. Representa la botella de anís enviada a Eduardo López-Chavarri, con la anotación «A rey muerto, rey puesto. Avise cuando se termine». Correspondencia Antonio Noguera – Eduardo López-Chavarri. Carta del 22 de octubre de 1897.

⁶⁰⁰ Actualmente ambas obras se encuentran dentro del fondo López-Chávarri de la Biblioteca de Valencia. En ambas obras encontramos dedicatorias autógrafas de Noguera a Eduardo López-Chávarri.

⁶⁰¹ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 12 de octubre de 1897.

*de poema sinfónico espiritual*⁶⁰², iniciándose así una correspondencia más distendida donde Noguera insertó dibujos y anotaciones cómicas. Véase la Ilustración 4 a modo de ejemplo.

En diciembre de 1897, López-Chávarri pidió a Noguera que colaborase en la publicación del Círculo de Bellas Artes de Valencia⁶⁰³. Noguera envió dos piezas breves para piano tituladas *Himne y Popular*⁶⁰⁴, y amplió la invitación a colaborar en la publicación (por iniciativa personal) a Enrique Granados⁶⁰⁵ y a Juan Luis Estelrich. A partir de ese instante, encontramos correspondencia entre Juan Luis Estelrich y Eduardo López-Chávarri⁶⁰⁶, fuentes donde también Juan Luis Estelrich relata las novedades musicales propuestas por Antonio Noguera y Felipe Pedrell. Cabe destacar, que en 1898 la enfermedad de Noguera empezó a incapacitarlo de manera cada vez más frecuente, hecho que también se refleja en la correspondencia entre Estelrich y López-Chávarri:

A Noguera le encontré bastante bien a mi regreso, pero hace algunos días vuelve a estar algo indispueto. No se que demonios tiene ese chico, y la persistencia de sus indisposiciones me parece que pica ya en historia⁶⁰⁷.

Noguera también envió a López-Chávarri una recopilación de las publicaciones relativas a la polémicas mantenidas con el compositor Bartolomé Torres⁶⁰⁸, y, a partir de ese instante, puso al corriente a López-Chávarri sobre sus iniciativas musicales, como por ejemplo, su intención de que el Orfeo Català, dirigidos por Lluís Millet, diera una serie de conciertos en Mallorca o las actividades realizadas en el Salón Beethoven, llegando a pedir al compositor valenciano que enviara composiciones para interpretarlas en dicha sala.

⁶⁰² Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 22 de octubre de 1897.

⁶⁰³ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 2 de diciembre de 1897

⁶⁰⁴ Idem. Dentro del fondo López-Chávarri se encuentran dos partituras autógrafas de la pieza *Canción popular*. El motivo fue que Noguera, ante la duda de haber mandado la obra sin corregir y donde aparecían unas quintas paralelas, reenvió la obra señalando la corrección justificándolo en evitar que estas «chocaran en los delicados tímpanos de los Torres y de los Giner». Este hecho propició un pequeño debate con López-Chávarri sobre la inserción de quintas en las nuevas composiciones musicales.

⁶⁰⁵ Noguera puso en contacto a los compositores por partida doble ya que escribió personalmente a Enrique Granados y a su vez, envió a López-Chávarri la dirección particular del compositor. Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 20 de diciembre de 1897.

⁶⁰⁶ Correspondencia entre Juan Luis Estelrich y Eduardo López-Chávarri consultables en el fondo López-Chávarri de la Biblioteca de Valencia.

⁶⁰⁷ Correspondencia Juan Luis Estelrich - Eduardo López-Chávarri. Carta del 23 de junio de 1898. Consultable en la Biblioteca Valenciana, fondo familia López-Chávarri.

⁶⁰⁸ Correspondencia Antonio Noguera-Eduardo López-Chávarri. Carta del 2 de diciembre de 1897.

En junio de 1898, un conjunto de intelectuales pertenecientes al Círculo de Bellas Artes de Valencia viajaron a Mallorca. Fueron recibidos por Juan Luis Estelrich, Antonio Noguera, Miquel del Sants Oliver y demás intelectuales. El 13 de junio de 1898 el periódico *Las provincias* de Valencia publicó un artículo titulado «Un artista mallorquín. Antonio Noguera» firmado por López-Chavarri, justificado por ser la respuesta a un artículo sobre estos artistas valencianos publicado en el periódico mallorquín *La Última Hora*, en el cual el autor elogió a Noguera como verdadero artista seguidor del ideal nacional:

Noguera es un artista, en el más alto sentido de la palabra, música que está a la altura de su época, que no se desconoce nada de la técnica de su arte ni de la historia del mismo, y que se halla dotado de un gran espíritu poético y un sentimiento delicado y exquisito. Ha comprendido enteramente la evolución artística de nuestros tiempos, y ese principio estético de la expresión que tanto ha costado de reconocer, especialmente en el arte de los sonidos, lo siente Noguera como todo verdadero artista que se eleva en alas del ideal, y ni puede concebir que aquello que practica por propio impulso sean fórmulas que le dan hechas, secas, sin savia que las vigorice, y cuyo valor se deba solo a una rutina establecida. ¡Y es tan raro en nuestros días hallar un músico que sepa y comprenda de estas cosas!⁶⁰⁹.

Como vemos en la cita, el autor ensalza la figura del mallorquín como representante del ideal nacional concebido por Felipe Pedrell. Destaca la faceta de Noguera como historiador de la música y realza su interés por los nuevos principios estéticos. Este artículo firmado por López-Chavarri fue publicado íntegramente al día siguiente, el 14 de junio de 1898, en el periódico mallorquín *La Última Hora*. Como consecuencia del artículo, Antonio Noguera⁶¹⁰ le escribió una carta de agradecimiento y envió la obra para coral *Hivernenca*⁶¹¹ y el manuscrito de la *Dansa de Sant Joan*⁶¹², obra que no se publicó hasta 1901 bajo el título *Trois danses sur des airs populaires de l'Île de Majorque*⁶¹³.

⁶⁰⁹ López-Chavarri, E. 1898, Un artista mallorquín: Antonio Noguera, *Las provincias de Valencia*, 13 de junio de 1898,.

⁶¹⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 22 de julio de 1898.

⁶¹¹ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 22 de julio de 1898.

⁶¹² AELCH/pro 367-1. Fondo López-Chávarri. Consultable en la Biblioteca Valenciana.

⁶¹³ Noguera, A., 1901, *Trois Danses Sur Des Airs Populaires De L'île De Majorque*, Sociedad anónima casa Dotesio. Barcelona.

Cabe destacar que, a partir de 1898, Antonio Noguera publicó reproducciones de artículos de López-Chavarri de manera asidua en los periódicos *La Última Hora* y *La Almudaina*⁶¹⁴. Añadiremos que además de la gran afinidad de Noguera con López-Chavarri, uno de los motivos fue, como ya hemos mencionado, que la salud de Noguera empezó a debilitarse de manera frecuente. Respecto a esto, Juan Luis Estelrich, escribió a López-Chavarri lo siguiente:

El periódico *La Almudaina*, de aquí; reprodujo su artículo de Granados. Noguera quiere divulgar los trabajos de Vd. Desde todos los periódicos mallorquines⁶¹⁵.

Por otro lado, también Eduardo López-Chavarri citó el nombre de Antonio Noguera en prensa. En octubre de 1898, la *Revista Contemporánea* de Madrid publicó un artículo del crítico titulado «Música española»:

Si de algún tiempo a esta parte se aprecia cierto renacimiento entre algunos elementos jóvenes que, siendo lo suficientemente artistas y sacudiendo el marasmo y la ignorancia dominantes, se lanzan resueltamente por la buena vía, dándonos obras que, como las danzas de Granados, los poéticos coros de Millet y las características melodías y bailes mallorquines de Noguera, pueden llamarse joyas del arte musical⁶¹⁶.

El autor destaca a los jóvenes seguidores de Felipe Pedrell, maestro que es considerado como el compositor español que consigue aplicar con mayor eficacia los fundamentos de la sinfonía en el drama, siendo su obra maestra *Los Pirineos*.

El 5 de diciembre de 1898, Antonio Noguera escribió a López-Chávarri con motivo de las críticas recibidas por alabar en un artículo la ópera *Maria del Carmen* de Granados, críticas escritas en una publicación promovida desde el Conservatorio de Música de Madrid cuyo nombre no menciona. Noguera le propone realizar una «asociación» de críticos musicales que escribieran a favor de las nuevas ideas regeneradoras dada la «cruzada» contra Granados, Millet, Vives, Albéniz, Uriarte y sobre todo Felipe Pedrell:

⁶¹⁴ Véase: López-Chavarri, 1899, Crónicas musicales de la Provincia de Valencia, *La Última Hora*, 3 de mayo 1899.; López-Chavarri, E., Revista musical de la provincia de Valencia, *La Última Hora*, 1 de junio de 1901.; López-Chavarri, E., Un libro acerca de música española, *La Última Hora*, 17 de julio de 1901..

⁶¹⁵ Correspondencia Juan Luis Estelrich - Eduardo López-Chavarri. Carta del 26 de diciembre de 1898.

⁶¹⁶ López-Chávarri, E., 1898, Música española, *Revista Contemporánea*, 12 octubre de 1898.,

Con cartas no se adelanta nada; hay que escribir largas parrafadas, comentándolo todo, sacando a relucir los trapos sucios y fraguando proyectos regeneradores para mañana. Hemos de hacer lo que los ineptos creen que hace tiempo realizamos (porque coincidimos sin ponernos de acuerdo): es decir, una asociación de revisteros y críticos musicales de sentido común... ¿Ha visto Vd en Madrid, descubriendo a Granados? ¡Qué brutos! ¿Cuándo descubrirán a Pedrell como compositor? Ese pleito de *Los Pirineos* no va a tener fin, y lo que es peor, el autor se nos muere a lo mejor sin haber recibido más recompensa por sus méritos, en este mundo que sin sabores, disgustos y privaciones⁶¹⁷.

Al año siguiente, en 1899 y con motivo de las representaciones de *La Walkyria* de Wagner en Barcelona, varios intelectuales acordaron un encuentro en la ciudad condal para asistir al estreno de la obra wagneriana, coincidiendo Antonio Noguera con Eduardo López-Chavarri, además de con Enrique Granados, Joseph Martens, Mathieu Crickboom, Luis Millet y Lafarge entre otros⁶¹⁸. Como veremos en el capítulo dedicado al Orfeo Català, se realizó una visita a la sede de la formación catalana donde la coral interpretó obras de Noguera.

Tras el retorno de Noguera, se publicaron dos artículos en la prensa mallorquina. El primero estaba firmado por Noguera bajo el título «La Walkyria en el Liceo»⁶¹⁹. En él, su autor realizó una descripción del concierto calificándolo de sublime y generalizando «el poder del gran Wagner» como indescriptible. El segundo artículo, firmado por López-Chavarri y publicado en *La Última Hora*, se tituló «Carta musical a mi amigo Toni»⁶²⁰, donde en primer lugar, se describe la comida íntima celebrada en casa de Enrique Granados y a la que fueron invitados Antonio Noguera, Eduardo López-Chavarri y Matheu Crickboom. Posteriormente el autor realiza una crítica muy positiva del concierto orquestral al que asistieron en el Teatro Lírico, donde se interpretó a Schumann, Beethoven, Wagner y Smetana, Además López-Chavarri publicó en las páginas de *Las Provincias* un nuevo artículo sobre el viaje a Barcelona donde destacó que:

El espíritu popular, hondadamente sentido, ha creado una generación de discípulos de Pedrell (Millet, Granados, Noguera, etc) que forman hoy un núcleo de artistas nobilísimo⁶²¹.

⁶¹⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 5 de diciembre de 1898.

⁶¹⁸ López-Chavarri, E. 1899, Crónica musical. Una excursión artística a Barcelona, *Las provincias de Valencia*, 10 de febrero de 1899,.

⁶¹⁹ Noguera, A., 1899, La Walkyria en el Liceo, *La Última Hora*, 30 de enero de 1899,.

⁶²⁰ López-Chavarri, E. 1899, Carta musical a mi amigo Toni, *La Última Hora*, 4 de febrero de 1899.

⁶²¹ López-Chavarri, E. 1899, Crónica musical. Una excursión artística a Barcelona, *Las provincias de Valencia*, 10 de febrero de 1899,.

Como se deduce de la, el autor incluye a Noguera entre los tres discípulos más destacados de Felipe Pedrell, junto a Enrique Granados, el alumno que a su parecer es el mayor artista de su generación.

Ya en octubre de 1899, Noguera contestó una tarjeta postal de López-Chávarri donde le preguntaba por las características del repertorio de la Capella de Manacor, así como donde obtener las obras interpretadas por la formación mallorquina:

Escribiendo a Lluís Millet en mi nombre (pero en valenciano) le proporcionará a V. las partituras manuscritas e inéditas pero hermosísimas de autores catalanes tales como Vives, Nicolau, Comella, etc. etc. y suyas, de Millet; Morera tiene armonizadas para masas corales la mar de cantos catalanes. Uno de ellos, *Lo Compte Arnau* es una página magistral... Vives tiene un coro, *L'emigrant*, para voces de hombre que es una monada... Granados y Albéniz nos han ofrecido componer algo para Manacor, todo el repertorio de la Capella, desde luego, queda a la disposición de Vd y de los del Micalet.

Es posible que si estudia Vd con algún detenimiento esa evolución artística que vienen realizando los regionalistas catalanes tenga alguna mayor simpatía con la idea del regionalismo que los músicos como Vives, Millet, Morera al frente de los Chueca, Torregrossa y Valverdes, de la Corte⁶²².

Destacaremos que en la correspondencia de Antonio Noguera a Lluís Millet encontramos cartas firmadas por Noguera tanto en castellano como en catalán⁶²³. Añadiremos que no tenemos constancia de que Enrique Granados o Isaac Albéniz compusieran obra alguna para la Capella de Manacor, ya que no hemos encontrado ninguna obra firmada por estos compositores en el archivo de Capella⁶²⁴, ni tampoco en programas de conciertos o en prensa.

En abril de 1900, el Ayuntamiento de Palma nombró hijo ilustre de la ciudad al político y poeta Jerónimo Rosselló⁶²⁵. Antonio Noguera formó parte de la comisión organizadora e invitó

⁶²² Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 26 de octubre de 1899.

⁶²³ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Cartas del 1 de mayo de 1897 hasta el 29 de enero de 1904. Consultable en el Archivo del Orfeó Català

⁶²⁴ El fondo de la Capella de Manacor es privado y actualmente está sin catalogar. Se encuentra dentro del archivo privado de Rafael Nadal. Durante este trabajo realizamos un primer vaciado de documentación al fondo completo donde no se encontró obras de Granados o Albéniz.

⁶²⁵ Jerónimo Rosselló Ribera (Palma, 1827 - 1902) fue poeta, escritor, editor y político español. Estudió en el Instituto Balear y posteriormente en la Universidad de Barcelona, donde se licenció en Derecho. Como político, fue uno de los dirigentes del Partido Liberal, concejal en el Ayuntamiento de Palma y consejero provincial. Participó frecuentemente en los Juegos Florales de Barcelona, y fue nombrado mantenedor y presidente del mismo. En 1862 el concedieron el título de Mestre en Gai Saber. Asimismo, fue colaborador de las publicaciones *Museo Balear*, *La Roqueta*, *Calendari Català* y *Lo Gay Saber*.

formalmente a Eduardo López-Chavarri a participar en el evento ya que la administración cubriría los gastos económicos del viaje y estancia⁶²⁶. En el programa de viaje de las personas asistentes se insertó una velada en el Salón Beethoven, así como un concierto de la Capella de Manacor. López-Chavarri aceptó la invitación coincidiendo su estancia en Mallorca con una nueva crisis en la salud de Antonio Noguera que le impidió realizar todas las actividades previstas⁶²⁷. Tras su regreso, López-Chavarri publicó tres artículos sobre la visita a la isla reproducidos en el periódico *La Última Hora*, el primero titulado «El Salón Beethoven»⁶²⁸, describiendo la sociedad privada fundada por Noguera y propiedad de José Tous, el segundo titulado «La Capella de Manacor»⁶²⁹, donde realiza una descripción del repertorio interpretado por la coral destacando el *Credo* de la Misa de Victoria y la obra *La Balanguera* de Antonio Noguera. Volveremos más adelante a estas dos organizaciones. Asimismo, ensalza a la formación dirigida por Pont y unos meses más tarde, con el artículo titulado «De "re" musical»,⁶³⁰ interviene en la polémica sobre música religiosa de la que también trataremos más adelante, reseñando positivamente la publicación del libro *Reforma de la música religiosa*⁶³¹, basado en los artículos publicados por Miquel Amer⁶³² en *La Almudaina*, donde se manifiesta a favor de la eliminación de las orquestas en el templo. Añadiremos que ese mismo año, Noguera y López-Chavarri empezaron gestiones conjuntas para que la Capella de Manacor viajara a realizar una gira de conciertos a Valencia⁶³³, viaje que no se produjo hasta 1902 y al que Noguera no pudo asistir por motivo de su avanzada enfermedad. Ya en ese mismo año de 1902, se publicó un nuevo artículo sobre la Capella de Manacor en el periódico *La Almudaina* firmado López-Chavarri, titulado «La música de la Capella de Manacor», donde el autor describe los fundamentos de la sociedad coral.

⁶²⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta dell 6 de abril de 1899.

⁶²⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 21 de mayo de 1900.

⁶²⁸ López-Chavarri, E., 1900, El Salón Beethoven, *La Última Hora*, 8 de mayo de 1900,.

⁶²⁹ López-Chavarri, E., 1900, La Capella de Manacor, *La Última Hora*, 18 de mayo de 1900,.

⁶³⁰ López-Chavarri, E., 1900, De "re" musical, *La Última Hora*, 17 de agosto de 1900,.

⁶³¹ Amer, M., 1900, *Reforma de la música religiosa*, Tipografía Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

⁶³² Miquel Amer i Servera (Manacor, 1847-Manacor, 1910). Licenciado en medicina, político y literato. En 1870 creó, con otros propietarios rurales, la revista *Unidad Católica de Manacor*. Participó activamente en la fundación del Ateneo (1875) y de la Capella de Manacor. Emparentado con la familia Maura. Escribió en la revista *L'Aurora* y publicó las obras *Dios y el Cosmos (1889)* y *Reforma de la música religiosa (1900)*, conjunto de artículos en defensa del gregoriano y de la polifonía clásica.

⁶³³ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 30 de mayo de 1900.

Otro hecho que muestra la admiración de Antonio Noguera por Eduardo López-Chavarri fue que tras, la publicación de *Trois danses sur des airs populaires de l'Île de Majorque*⁶³⁴, y pese a disponer de tres ejemplares, dado que la editorial sólo había mandado veinte de los cien libros prometidos en pago de los derechos editoriales, y éstos se habían vendido anticipadamente, Noguera envió un ejemplar a López-Chavarri⁶³⁵, habiendo enviado otro a Felipe Pedrell. Cabe destacar, que López-Chavarri le había propuesto con anterioridad la publicación de la obra *Dansa Trista* mediante un editor valenciano, idea que Noguera rechazó argumentando el compromiso adquirido con la editorial Breitkopf & Härtel.

En 1902, López-Chavarri escribió a Noguera pidiéndole si tenía sus obras orquestadas para su posible ejecución. Noguera contestó que la única pieza arreglada para orquesta era *Danza. Flor de Murta*, orquestada por Enrique Granados⁶³⁶. Posteriormente, tras la muerte de Noguera, y como veremos en el último capítulo de este volumen, López-Chavarri incluyó habitualmente en sus conciertos las composiciones de Noguera, tanto la música original para piano como las versiones para orquesta de cámara arregladas por Granados⁶³⁷.

Más adelante, López-Chavarri pidió a Noguera que realizara una crítica sobre su publicación sobre la tetralogía wagneriana⁶³⁸. Pese a las primeras reticencias, justificadas por la mala apreciación artística del público mallorquín, Noguera publicó en *La Última Hora* un artículo titulado «El anillo del Nibelungo», donde sugirió a sus lectores la adquisición de un ejemplar de la publicación justificándolo en la erudición del autor y la necesidad de mayor comprensión de la obra wagneriana por parte del oyente⁶⁴⁰.

La última carta enviada por Antonio Noguera a López-Chavarri está fechada el 7 de enero de 1904, dos meses antes de su muerte. A modo de despedida, le contaba que, aunque seguía vivo, estaba muy enfermo y prácticamente no podía salir de la cama. Pese a su estado salud escribió con motivo de la publicación de *Celestina* de Felipe Pedrell:

⁶³⁴ Noguera, A., 1901, *Trois Danses Sur Des Airs Populaires De L'Île De Majorque*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

⁶³⁵ Noguera envió un ejemplar a Felipe Pedrell y otro a López-Chavarri, quedándose con dos ejemplares él mismo dado que los otros se habían vendido anticipadamente. Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 25 de mayo de 1901.

⁶³⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 20 de febrero de 1902.

⁶³⁷ Anon., 1904, Salón Sanchez-Fernís. Segundo concierto, *Las provincias de Valencia*, 12 de junio de 1904,.

⁶³⁸ López-Chávarri, E., 1902, *El anillo del Nibelungo. Ensayo analítico del poema y la música*, B. Rodríguez Serra Editor ed. Madrid.

⁶⁴⁰ Noguera, A., 1903, El anillo del Nibelungo, *La Última hora*, 10 de febrero de 1903,.

He leído con asombro la nueva ópera de Pedrell, digo con asombro porque en ella se muestra el maestro como en Pirineos, un poco amanerado, tendenciero y con partiquis, todo lo demás es admirable y parece mejor la obra de un joven de 30 años por su vigor, por su novedad, y a ratos por su inspiración, que la de un señor mayor de 70 años. En fin, no le quepa duda de que es el primero (refiriéndose a Pedrell), tal vez el único, compositor europeo que tenemos en España (Chapi inclusive).

Espero ver letra de Vd. pronto y espero que en la carta me diga así mismo lo que opina de dicha obra. Alabar a Pedrell parece cursi puesto que uno se expone a la rechifla de los primeros maestros españoles y de los primeros periódicos madrileños. Pero no entusiasmarse con *La Celestina* me parece también una manifiesta injusticia y una falta de sinceridad gravísima⁶⁴¹.

Como vemos en la cita, hasta en sus últimos momentos, Noguera tuvo interés en todo aquello publicado por su maestro. Además, de la cita se refleja la gran confianza adquirida con Eduardo López-Chavarri.

⁶⁴¹ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 7 de enero de 1903.

3.4 Publicaciones en revistas dirigidas por Felipe Pedrell

Entre 1888 y 1896, Pedrell dirigió *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, siendo esta una revista musical especializada en música editada en Barcelona. En cada número se incluían partituras musicales y, a partir de 1892, un fascículo del *Diccionario técnico de la música*. Desde el mismo inicio de la publicación, que coincidió además con el inicio de la relación entre Noguera y Pedrell, el primero contrató una suscripción anual. La difusión de noticias relacionadas con la actividad musical de Antonio Noguera también fue promovida por su maestro Felipe Pedrell en su revista. El nombre de Noguera aparece mencionado más de dos decenas de veces, en los contextos enumerados en la Tabla 5.

Tabla 4. Piezas periodísticas aparecidas en *La Ilustración Musical Hispano-Americana* donde se cita a Noguera

<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 30/9/1888, n.º 17, página 7.	Primera edición de la Misa de coro Juan Aulí,	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 10/2/1889, n.º 26, página 7	Noticia sobre la publicación de la primera Mazurca	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 23/4/1889, n.º 31, página 6 y 7	Artículo a favor de la Mazurca de Noguera	Dirección de la revista
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 30/7/1890, n.º 61, página 1 y 2	«Juan Aulí» - Artículo biográfico	Antonio Noguera
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/6/1891, n.º 82, página 4.	Comentarios de críticas realizadas por Noguera sobre la temporada de ópera del Teatre Principal de Palma	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/12/1892, n.º 118, página 7.	Anuncio del ganador del Concurso de la infanta Doña Isabel.	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/1/1893, n.º 120, página 2.	Descripción sobre <i>Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas de la isla de Mallorca</i>	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/1/1893, n.º 120, página 7	Anuncio sobre <i>Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas de Noguera</i> .	Autor anónimo

<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/2/1893, n.º 122, página 1.	Inicio de publicación de <i>Memorias</i>	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/4/1893, n.º 126, página 1	Publicación parte <i>Memorias</i>	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/5/1893, n.º 128, página 1.	Finalización publicación <i>Memorias</i>	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/9/1893, n.º 136, página 1.	Publicación de la partitura de <i>La Balaguera</i>	Antonio Noguera
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/9/1893, n.º 136, página 3.	Artículo «Influencia árabe en la música popular mallorquina»	Álvaro Campaner
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 30/4/1894, n.º 151, página 3.	Conciertos clásicos. Albéniz, Arbós, Rubio y Agudo en Mallorca.	Antonio Noguera
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/11/1894, n.º 164, página 11.	Cita al trabajo de Noguera al describir la Xirimía como instrumento	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/1/1895, n.º 168, página 6.	Anuncio de que en próximos capítulos escribirá sobre la obra de Noguera y sobre Albert Soubies	Eustaquio de Uriarte
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/4/1895, n.º 174, página 2.	«Anécdotas Olvidadas. Ole Bull en Mallorca». Citación realizada en la conferencia <i>La Canción popular y nuevas nacionalidades</i> de Antonio Noguera.	Autor anónimo
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 30/08/1895, n.º 183, página 1.	<i>La Canción popular y nuevas nacionalidades</i>	Antonio Noguera
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/09/1895, n.º 184, página 1.	<i>La Canción popular y nuevas nacionalidades</i>	Antonio Noguera
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 30/10/1895, n.º 187, página 1.	<i>La Canción popular y nuevas nacionalidades</i>	Antonio Noguera
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . 15/11/1895, n.º 188, página 1.	<i>La Canción popular y nuevas nacionalidades</i>	Antonio Noguera

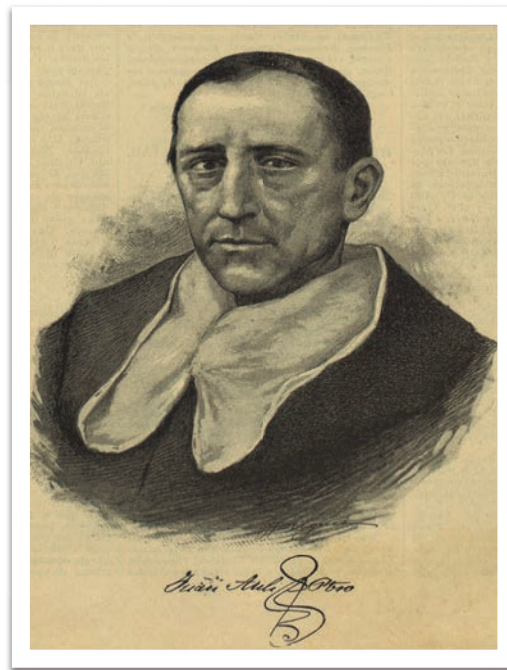


Ilustración 5. Retrato de Juan Aulí publicado en la portada de la revista Ilustración Musical Hispano-Americana

Como hemos mencionado en el primer capítulo, en 1888 se publicó en dicha revista una noticia anónima sobre la primera edición de la *Misa de coro* de Juan Aulí, con un prólogo de Noguera, como ya sabemos, su sobrino:

El diligente y entendido profesor de piano de Palma de Mallorca, D. Antonio Noguera, ha tenido la dignación de mandarnos una composición inédita del maestro presbítero Juan Aulí, titulada Misa de Coro editada con esmero y publicada bajo el protectorado de personas amantes de nuestras glorias musicales y la dirección del citado profesor Sr. Noguera...La parte encargada al Chorus de la Misa de Aulí aparece realizada por un acompañamiento de órgano escrito con fácil naturalidad y revela en el que le ha escrito, ignoramos si el maestro Aulí ó el colector de su obra, el Sr. Noguera, conocimientos sólidos en armonía y cierto purismo de escuela⁶⁴².

Posteriormente, sobre la publicación de la primera *Mazurca*, apareció una escueta noticia el 10 de febrero de 1889 anunciando su edición y citando su punto de venta (establecimiento editorial Manuel Salvat)⁶⁴³ y, seguidamente, el 23 de abril de 1889, Felipe Pedrell redactó un artículo a favor de Noguera en la polémica con Bartolomé Torres, a la cual dedicaremos un capítulo en este

⁶⁴² Anon., 1888, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 septiembre de 1888, pág. 135.

⁶⁴³ Anon., 1889, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 10 de febrero de 1889, pág. 23.

estudio. En julio de 1890, se publicó en portada un retrato de Juan Aulí enviado por Noguera a Pedrell así como un artículo biográfico en la segunda página de la publicación⁶⁴⁴. Entre febrero y mayo de 1893, se publicaron las *Memorias* de Noguera, apareciendo su contenido fraccionado en varios números.⁶⁴⁵

Tras la muerte del compositor mallorquín Frontera de Valdemossa en 1891, fue Pedrell quien pidió ayuda a Antonio Noguera para la publicación de la necrológica del compositor, reproduciéndose dos artículos enviados por el crítico mallorquín. El primero de ellos reprodujo una breve biografía anónima publicada en *El Isleño*⁶⁴⁶, firmando el segundo artículo José María Quadrado⁶⁴⁷. Además, Antonio Noguera intercedió ante Pedrell para la publicación de obras de otros autores en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, pidiendo a principios de 1892 que insertase una poesía de Juan Alcover, siendo publicada el 15 de junio de 1892⁶⁴⁸. Sucedió lo mismo con la obra *Scherzo* compuesta por Andreu Torrens⁶⁴⁹, publicándose en junio de 1894⁶⁵⁰ y con el artículo escrito por Álvaro Campaner⁶⁵¹ titulado «Influencia árabe en la música popular mallorquina»⁶⁵², surgido a raíz de la publicación de las *Memorias*⁶⁵³ de Noguera⁶⁵⁴ y publicado en primer lugar en las páginas de *La Almudaina*, apareciendo el 15 de noviembre de 1893 en las páginas de *La Ilustración Musical*.

Cuando salió el *Álbum musical de compositores mallorquines*⁶⁵⁵, Noguera pidió su opinión a Pedrell sobre su obra para piano *La Balanguera*, incluida en el volumen. No se publicó sobre *Álbum* en *La Ilustración* debido al bajo nivel global de las composiciones:

Cuanto á la primera, opino que hizo U. perfectamente no dando cuenta en "La ilustración" del *Álbum* de compositores mallorquines. Por primera vez, tengo la satisfacción de creer de buena fé,

⁶⁴⁴ Noguera, A., 1890, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de julio de 1890, pág. 1 y 2.

⁶⁴⁵ Sigue publicandose el cuarto pliego dia 15 de mayo de 1893. numero 128. Año VI.

⁶⁴⁶ Anon., 1891, *El isleño*, 15 de octubre de 1891,.

⁶⁴⁷ Quadrado. J.M., 1891, Francisco Frontera, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de octubre de 1891,.

⁶⁴⁸ Alcover. J., 1892, Poesía, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de junio de 1892,.

⁶⁴⁹ Andreu Torrens (1845-1927) músico y compositor mallorquín. Participó en la implantación paulatina de la corriente intimista que propiciaba el segundo romanticismo.

⁶⁵⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de mayo de 1894.

⁶⁵¹ Álvaro Campaner y Fuertes (Valverde del Camino, Huelva, 1834 — Palma, Mallorca, 1894). Numismático y historiador. Se doctoró en leyes.

⁶⁵² Campaner, Álvaro. 1893. Influencia árabe en la música popular mallorquina. *La Almudaina*, 27 de julio de 1893,.

⁶⁵³ Noguera, A., 1893, *Memorias sobre los cantos populares de la isla de Mallorca*, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1 de julio de 1893,.

⁶⁵⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell, Carta del 12 septiembre de 1893.

⁶⁵⁵ AAVV, 1899, *Album musical de compositores mallorquines*, Edició facsímil. Amb crítica comentada. Comp. Joan Parets. Writ. Xavier Carbonell, Govern Balear, Ajuntament de Palma, Mallorca.

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

yá que U. me lo dice, con sinceridad, que mi Balanguera no hace un papel muy desairado en el Album de marras; pero me pesa que esto sea á expensas de lo malo que es casi todo lo demás. No hay que juzgar del "otro" por lo del álbum pues casi siempre lo hace mejor, pero en esta solemne unimaterial ocasión tuvo el mal acierto de meterse en un terreno que desconoce en absoluto⁶⁵⁶.

La referencia "al otro" se refiere al también compositor mallorquín Bartolome Torres, con el que Noguera mantuvo una de sus polémicas a raíz de la publicación del *Álbum*. Por el contrario, la partitura de *La Balanguera* Noguera sí se reprodujo en la revista⁶⁵⁷.

En abril de 1894, *La Ilustración Musical Hispano-Americana* reprodujo el artículo de Antonio Noguera titulado «Albéniz, Arbós, Rubio, Gálvez y Agudo en Mallorca»⁶⁵⁸, publicado bajo el título «Los conciertos clásicos»⁶⁵⁹ en *La Almudaina*, conciertos ya comentados en el capítulo anterior de este trabajo.

Entre todas las referencias a Noguera, destacaremos que en 1895, Pedrell reprodujo en la portada de varios números de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* la conferencia pronunciada por el crítico mallorquín en el Círculo Mallorquín titulada «La canción popular y las nuevas nacionalidades»⁶⁶⁰, publicada igualmente en las páginas de *La Almudaina*⁶⁶¹ y *Las Baleares*⁶⁶² y que también comentaremos en el siguiente capítulo.

Otras obras de Noguera comentadas por Pedrell en algunas de sus colaboraciones periodísticas fueron las *Melodías populares españolas*⁶⁶³, la crónica sobre la Capella de Manacor⁶⁶⁴ y la conferencia *Música religiosa* de Noguera, mencionada en el boletín musical *La música religiosa en España*⁶⁶⁵:

Cuanto ocurre de verdadero interés artístico en esta región está limitado a la aparición y visible adelanto de la Capella de Manacor. Su director, D. Antoni José Pont, tiene una voluntad y una paciencia de beneditino y estas cualidades suplen en él alguno otra circunstancia de que carece á

⁶⁵⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 31 de julio de 1893.

⁶⁵⁷ Noguera, A., 1893, *La Balanguera*, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de septiembre de 1893,.

⁶⁵⁸ Noguera, A., 1894, *Conciertos clásicos*, Albéniz, Arbós, Rubio y Agudo en Mallorca, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 abril de 1894, pág. 3.

⁶⁵⁹ Noguera, A., 1894, *Revista musical. Los conciertos clásicos*, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894,.

⁶⁶⁰ Noguera, A., 1895, *La canción popular y nuevas nacionalidades*, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de agosto, 15 de septiembre, 30 de octubre y 15 de noviembre de 1895,.

⁶⁶¹ Noguera, A., 1895, *La canción popular y nuevas nacionalidades*, *La Almudaina*, 4 de mayo de 1895,.

⁶⁶² Noguera, A., 1895, *La canción popular y nuevas nacionalidades*, *Las Baleares*, 5 de mayo de 1895,.

⁶⁶³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de enero de 1897.

⁶⁶⁴ «Doy á V. las gracias por la inserción en la Revista de mi Crónica de La Capella y por los números que tuvo á bien enviarme». Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 2 de septiembre de 1898.

⁶⁶⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 11 de abril de 1899.

causa de no haber oído nada y visto muy poca cosa. El artículo. ó lo que fuere, que mandé lo hice en premio á los desvelos de Sr. Pont, no por lo que significa mi firma (que no tienen autoridad) sino por la circunstancia de aparecer en La Música Religiosa, que goza de prestigio, y esto ha de ser del agrado del Sr. Pont⁶⁶⁶

Como podemos observar en la cita, Antonio Noguera valoró activamente el prestigio social que suponía que sus actividades musicales aparecieran en crónicas de revistas nacionales.

⁶⁶⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 29 de julio de 1898.

3.5 «Controversia» por la publicación de la *Primera Mazurca* de Noguera

En 1889 se editó en Barcelona, en la editorial Salvat, la partitura de la primera *Mazurca* para piano de Antonio Noguera bajo mediación de Felipe Pedrell. Mediante la correspondencia entre Noguera y el maestro tortosino, mencionada anteriormente y conservada en la Biblioteca de Cataluña, sabemos que en diciembre de 1888 acordaron la impresión de cien ejemplares de la obra y Noguera pagó por ello cuarenta y cinco pesetas. El autor se quedó con sesenta ejemplares y remitió a Pedrell los restantes pidiéndole que los distribuyera:

Primeramente se reserva V. los que gusto por lo menos uno; luego se molesta en mandarle en mi nombre dos ejemplares al Sr. Aguiló⁶⁶⁷, otro ejemplar lo destino al Sr. Salvat⁶⁶⁸ y por último dejo uno á *La Ilustración musical*. Los restantes le agradecería mucho los depositara donde á V. le parezca y bajo las condiciones que se acostumbra. Cuanto al precio en venta, fíjelo también V. de acuerdo con el grabado⁶⁶⁹.

Tras la llegada de los primeros ejemplares a Mallorca, en febrero de 1889, *El Áncora*, diario católico de las Baleares, publicó anónimamente la novedad musical alabando al compositor novel con argumentos progresistas y patrióticos e incitando al público a su adquisición:

Amantes nosotros como el que más de nuestra patria coayudaremos a levantar su buen nombre y por esto, al felicitar al Sr. Noguera, le excitamos á que traiga á luz obras de más importancia, é imprimirá por necesidad más vida al progreso de nuestra música⁶⁷⁰.

No fue el único artículo que apareció en la prensa, puesto que, entre otros, salió en *La Ilustración Musical Hispano-America* de Barcelona, dirigida por Felipe Pedrell, una escueta noticia sobre la mazurca remarcando que el autor tenía buenos conocimientos musicales:

El distinguido y estudioso profesor de Palma de Mallorca D. Antonio Noguera, acaba de publicar una lindísima primera Mazurca para piano, que se halla de venta en el establecimiento editorial de

⁶⁶⁷ Marià Aguiló i Fuster (Palma de Mallorca, 16 de mayo de 1825 - Barcelona, 6 de junio de 1897) fue poeta y lingüista. Realizó estudios de Derecho en Barcelona. Fue uno de los fundadores de la Renaixença. Fue director de la Biblioteca Provincial de Valencia. Posteriormente, dirigió la Biblioteca de Barcelona. Publicó un gran número de obras clásicas de la literatura catalana, siendo leído por múltiples lectores. A partir de la investigación archivística y del trabajo de campo en los territorios donde se habla catalán recogió una gran cantidad de material lexicográfico, que reunió en su Diccionari Aguiló. Escribió un Romancero popular.

⁶⁶⁸ Manuel Salvat Xivixell (Barcelona, España, 13 de enero de 1842 - 16 de febrero de 1901) fue un editor y tipógrafo español. Fue el fundador de la Editorial Salvat

⁶⁶⁹ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta Palma, 22 de enero de 1889.

⁶⁷⁰ Anon., 1889, *El Áncora*, 6 de febrero de 1889,.

don Manuel Salvat, composición que revela los conocimientos musicales que posee á fondo su autor.⁶⁷¹

Tras dichas intervenciones, Bartolome Torres, compositor y discípulo de Hilarión Eslava⁶⁷², antiguo maestro de armonía y una de las figuras musicales mallorquinas más respetadas por sus composiciones en música sacra, envió a Noguera una carta con un estudio analítico y veintiocho incorrecciones de su *Mazurca*, ya que consideró que la obra había sido injustamente alabada por los diversos medios.

Como antecedente, cabe destacar que el primer artículo de Antonio Noguera en *La Almudaina* fue «El maestro Torres y su última composición»⁶⁷³. En él, como hemos explicado anteriormente, Noguera explicó su propósito de realizar un juicio razonado, imparcial y severo a la música mallorquina y la necesidad de «la independencia del compositor» frente a una visión excesivamente conservadora derivada del encasillamiento en determinadas escuelas, encasillamiento del que según Antonio Noguera, pecaba Bartolomé Torres:

Es un discípulo aventajado de Eslava, y tan amante de la ciencia de los acordes, que este mismo amor al estudio, nos lo hace oscuro é incomprendible á menudo⁶⁷⁴.

Dicha publicación no fue un hecho aislado, ya que en el artículo «La música en las fiestas de San Alonso»⁶⁷⁵, Noguera criticó de nuevo la situación de la música sacra religiosa, destacando el penoso estado de la orquesta por falta de recursos, el uso del italianismo dentro del templo y de nuevo, las nuevas composiciones de Bartolomé Torres y su discípulo, el presbítero José Cañellas:

Cuanto á las composiciones escritas exprofeso para estas últimas fiestas y encargadas á los maestros Torres y Cañellas, no añaden nuevos lauros á su carrera ni un átomo más á la sólida reputación de que legítimamente gozan⁶⁷⁶.

⁶⁷¹ Anon. 1889, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 10 de febrero de 1889, pág. 23.

⁶⁷² Miguel Hilarión Eslava Elizondo (Burlada, Navarra, 21 de octubre de 1807 - Madrid, 23 de julio de 1878) fue un compositor y musicólogo español del siglo XIX, gran defensor de la ópera española.

⁶⁷³ Noguera, A., El maestro Torres y su última composición, *La Almudaina*, 17 de enero de 1888.

⁶⁷⁴ idem.

⁶⁷⁵ Noguera, A., La música en las fiestas de San Alonso, *La Almudaina*, 6 de noviembre de 1888.

⁶⁷⁶ idem.

Como es sabido, las calificaciones usadas por Noguera no son un hecho aislado ya que, como bien explica Valle de Moya,⁶⁷⁷ la crítica musical periodística española alcanzó el éxito en los últimos años del siglo XIX justo por el apasionamiento de los firmantes en sus polémicas. Lo que si podemos destacar es que, en los últimos treinta años del siglo, Antonio Noguera no realizó una crítica conservadora como la mayoría de sus coetáneos españoles⁶⁷⁸, sino que abogó por una reforma musical de la música religiosa. No fue hasta 1891 que Pedrell publicó sus artículos sobre el *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano* de Eustaquio Uriarte, críticas que, según Begoña Lolo, supusieron el gran apoyo en prensa a sus teorías sobre la restauración de la música religiosa. Por lo tanto, no es descabellado afirmar que las ideas reformistas de Noguera fueron de los primeros apoyos externos publicados en prensa de la pedrelliana reivindicación de la reforma de la música sacra y sus fundamentos basados en el movimiento cecilianista alemán, asunto en el cual profundizaremos más adelante.

Volviendo a la polémica, sabemos tanto por el artículo «Bibliografía. Ratificación de las observaciones hechas á la primera Mazurka de D. Antonio Noguera por B. Torres»⁶⁷⁹ escrito por el director de *La Almudaina*, Miquel del Sants Oliver, como por la correspondencia Torres - Pedrell⁶⁸⁰, que la carta con las correcciones no fue el primer paso dado por el presbítero Torres y Bartolomé Cañellas. Previamente, Cañellas intentó que se publicara un artículo negativo sobre la Mazurka en los periódicos *El Isleño* y *La Almudaina*, artículo rechazado por ambos medios por considerarse vengativo.

En este punto, tras la recepción de la carta con las veintiocho correcciones, Torres y Noguera cruzaron una dura correspondencia justificando, el primero, los errores explicados mediante la referencia a los tratados armónicos de Hilarón Eslava, François-Joseph Fetis y Anton Reicha.

⁶⁷⁷ Moya Martínez, M.d.V., 1997, Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX, *Ensayos*, 12, pp. 163-71.

⁶⁷⁸ Lolo, B., 1996, La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia, *Cuadernos de Música iberoamericana*, 2-3, pp. 319-25.

⁶⁷⁹ Sants Oliver, M., Bibliografía. Ratificación de las observaciones hechas a la primera Mazurka de D. Antonio Noguera por B.Torres, *La Almudaina*, 28 de junio de 1889,.

⁶⁸⁰ Disponible en el Archivo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya

Tempo di Mazurca
Moderato

Piano

CONFUSO OCTAVA CON RETARDO

RESOLUCIÓN DE LA SENSIBLE Y DISONANTE

MI DOBLADO INDEBIDAMENTE

RESOLUCIÓN Y OCTAVAS REALES EN PARTES EXTREMAS

DISONANCIA SIN RESOLVER

CONFUSO OCTAVA CON RETARDO

RESOLUCIÓN DE LA SENSIBLE Y DISONANTE

MI DOBLADO INDEBIDAMENTE

Ilustración 6. Principales incorrecciones señaladas por B. Torres en la Primera Mazurka de A. Noguera

Dichas incorrecciones se basaron principalmente en cinco aspectos. En primer lugar, se citaron faltas de resolución, especialmente de la sensible y de la disonante; en segundo lugar, notas dobladas indebidamente; en tercer lugar, octavas y quintas consecutivas, especialmente en partes extremas. Torres también criticó la falta de claridad rítmica en el fraseo, la no aplicación de las reglas de la imitación y su mal contrapunto.

41 **Adagio**

46 **SECCIÓN ANTIRRÍTMICA**
Animatto Leggiero

Ilustración 7. Incorrecciones señaladas por B. Torres en la Primera Mazurka de A. Noguera

Ante estas acusaciones, Noguera le contestó por correspondencia que «en cuestiones musicales, el oído es mejor juez que la vista, dicen los preceptistas» y avisó a Torres de la publicación de un folleto en el que insertó la correspondencia mantenida, el examen con las incorrecciones y su refutación de estas justificándolas con los mismos tratados armónicos⁶⁸¹. Por su parte, Torres retó a Noguera a que se juzgara su obra bajo un tribunal formado por profesores de conservatorios europeos, ya que negó la competencia del público para resolver como juez:

Aquí no se trata de si la *Mazurka* gusta a la multitud, sino si está escrita conforme a las reglas y prácticas de los grandes maestros⁶⁸².

En abril de 1889, Noguera publicó el folleto *Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurka*⁶⁸³ y lo remitió a Pedrell pidiéndole que formulara su fallo técnico en las páginas de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* como «único periódico profesional autorizado en España para fallar en cuestiones técnico-musicales»⁶⁸⁴. Los motivos

⁶⁸¹ Noguera, A., 1889, *Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurka*, Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

⁶⁸² Correspondencia Bartolomé Torres - Felipe Pedrell. Carta del 3 de mayo de 1889.

⁶⁸³ Noguera, A., 1889, *Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurka*, Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

⁶⁸⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de abril 1889.

justificados se basaron en «celos profesionales» dados, en primer lugar, por el buen juicio que formulo *La Ilustración Musical Hispano-Americana* sobre la edición de la Misa de Aulí, en segundo lugar, en el comentario de la publicación sobre la primera Mazurka y en tercer lugar, en el hecho de haberse agotado la existencia de ejemplares: «Mi adversario no se contenta con ser de los primeros músicos de Palma. Aspira á ser el único». A los pocos días apareció un artículo en dicha publicación a favor de Noguera justificando el escrito como la defensa a un «ataque a la personalidad artística de un compositor»⁶⁸⁵:

Noguera, distinguido profesor y conspicuo é ilustrado crítico, que honra á su patria, Palma de Mallorca, ante cuyo público tiene ganada con creces la parte *personal* promovida por dicha malhadada y extemporánea *controversia* y no menos la técnica. Decimos así porque la parte *personal* aunque esto parezca una redundancia, es, verdaderamente, un ataque á la *personalidad* artística de un compositor que sabe lo que escribe porque posee suficiente caudal de inspiración para hacerlo bien, como lo hace siempre que se echa en sus brazos, y porque, dada su educación musical, latamente ecléctica, conócelo antiguo y lo moderno y comprende, perfectamente, lo que debe á todas las manifestaciones musicales en las variadas formas de que se reviste el arte. ... Tan enojosos é inoportunos nos han parecido los lances de esa controversia, malvadada y extemporánea, repetimos, como no la hubo jamás, tan impropios de la templanza que debe reinar en toda discusión son los términos usados por el *Domine* promovedor de la misma, tan ridícula experiencia *in anima vili* ha prestado ocasión para ejercer tamaños raptos críticos una obra escrita sin pretensiones, una sencilla *Mazurka*, que no huelgan, verdaderamente *ninguna* de las refutaciones que Noguera ha escrito disputando una por una las 28 tachas ó crucecitas que el preceptista le colocó á su composición⁶⁸⁶.

Como vemos, Pedrell destacó el enfoque personal del conflicto alabando la técnica compositiva de Noguera. En Mallorca, el periódico *La Almudaina* defendió a su redactor musical sumándose el comité editorial con un artículo firmado de nuevo por Miquel del Sants Oliver, su director:

Dichos escritos han aparecido, no ya como de una colaboración ilustrada, sino identificados con la tendencia general de nuestro periódico⁶⁸⁷.

Por otro lado, *El Isleño*, periódico científico y literario, destacó que la polémica tenía dos partes la cuestión personal y la técnica. En la cuestión personal no quiso intervenir, pero en cuanto a la

⁶⁸⁵ idem.

⁶⁸⁶ Anon., 1889, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 23 de abril de 1889,.

⁶⁸⁷ Sants Oliver, M., 1889, Bibliografía. Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurka, *La Almudaina*, 14 de abril de 1889,.

cuestión técnica, justificó que solo un tribunal académico podía fallar aunque describió que «no será tan descabellado sospechar que acaso dos hojas de música explicadas pudo ofuscar por un momento el ilustrado criterio del severísimo censor»⁶⁸⁸.

Tras estas publicaciones y la reproducción en *La Almudaina* del artículo íntegro de *La Ilustración Musical*, Torres escribió una carta a Pedrell recriminándole que «no esperaba que calificara de "tigesis migenis" los preceptos que los grandes maestros»⁶⁸⁹ y le pidió la publicación en *La Ilustración* de un desafío musical para Noguera basado en armonizar un bajo numerado, desarrollar una melodía de ocho compases para piano y realizar un fuga tonal. Además, instó a Pedrell a que formase parte del jurado. Por otro lado, Noguera también escribió a su maestro explicándole que Torres enseñaba una carta de Arrieta en la cual se aprobaba su conducta y le relató que su adversario estaba a punto de publicar otro folleto para refutar el suyo. La fuente de información de Noguera fue singular:

[Torres] para redactar un opúsculo tiene que valerse de otras personas como hubo de hacerlo para escribir las cartas que figuran en mi folleto. Él daba las primeras materias, Cañellas, un discípulo redactaba las cartas, de primera intervenían y un amigo de ambos abogado de derecho y tenor de afición las corregía, hecho lo cual en mi nombre las volvía a copiar ad pedem littere, ó mejor dicho, las dibujaba y me las remitía⁶⁹⁰.

La contestación que dio Pedrell a Torres fue que necesitaba las páginas de la *La Ilustración Musical Hispano-Americana* «para emplearlas en asuntos de interés para todos sus lectores», por lo que no participaría en ningún jurado⁶⁹¹. Seguidamente, en junio de 1889, Torres publicó su folleto *Ratificación de las Observaciones hechas a la Primera Mazurca de Antonio Noguera*⁶⁹² de 64 páginas (recordamos que la mazurca tenía 58 compases). En primer lugar, el folleto insertó una justificación donde el autor mostró su desacuerdo con los comentarios de *El Áncora*, *El Isleño* y *La Almudaina* y no solo dirigió sus protestas hacia Antonio Noguera, si no también hacia Miquel del Sants Oliver. Seguidamente escribió unas páginas a "sus comprofesores" en contra de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* de Barcelona y alegó respeto por su

⁶⁸⁸ O., Controversia musical, *El isleño*, 27 de abril de 1889,.

⁶⁸⁹ Correspondencia Bartolomé Torres - Felipe Pedrell. Carta del 3 de mayo de 1889.

⁶⁹⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de mayo de 1889.

⁶⁹¹ Carta enviada por Pedrell, incluida en: Torres, B., 1889, *Ratificación de las Observaciones hechas a la Primera Mazurca de Antonio Noguera*, Establecimiento Tipográfico de Vda. é Hijos de P. J. Gelabert, Palma de Mallorca.

⁶⁹² Torres, B., 1889, *Ratificación de las Observaciones hechas a la Primera Mazurca de Antonio Noguera*, Establecimiento Tipográfico de Vda. é Hijos de P. J. Gelabert, Palma de Mallorca.

"antigüedad" frente "al Redentor del arte musical" e "innovador" (refiriéndose a Noguera). En segundo lugar, insertó dos breves cartas de maestros aprobando sus correcciones, un maestro español anónimo (creemos que Emilio Arrieta⁶⁹³ y Woldemar Bargiel⁶⁹⁴, maestro alemán). Además, añadió la carta dirigida a Pedrell y la contestación de este. En tercer lugar, podemos leer nuevos criterios sobre las ratificaciones para rebatir los argumentos de Antonio Noguera negando las 28 incorrecciones, justificadas nuevamente por los tratados de Eslava, Fetis y Reicha. Como apéndice, insertó la correspondencia, también de aprobación, de los franceses Wenner, Porchet y Duvernoy⁶⁹⁵ (profesores de Conservatorios europeos).

El primer artículo que apareció profundizando en la *Ratificación* del Sr. Torres salió en *La Almudaina*, firmado por Miquel del Sants Olive.⁶⁹⁶ El autor describió el origen personal del conflicto (refiriéndose a la enemistad de Bartolomé Torres hacia Noguera con motivo de la publicación de críticas negativas sobre su música), justificó su artículo anterior alegando imparcialidad y destacó las graves imperfecciones literarias del folleto:

Creemos que le sería más fácil todavía, emular al cisne de Pesaro con la música que con la mordacidad⁶⁹⁷.

Seguidamente, fue en las páginas del *El Isleño*, firmando el artículo O. [Mateu Obrador], quien mostró su desacuerdo con la actitud de Bartolomé Torres:

Hoy, después de leída la *Ratificación*, nos encontramos con que el Sr. Torres no ha creído prudente ceñirse á lo que con la música precisamente tenia que ver, sino que ha insistido con cierto ardore, con cierta obstinación é iracundia, en la cuestión personal, escribiendo largo y tendido sobre extremos de que en sus tratados no hablan Fétis ni Eslava⁶⁹⁸.

⁶⁹³ Juan Pascual Antonio Emilio Arrieta Corera (Puente la Reina, Navarra, 20 de octubre de 1821 Madrid, 11 de febrero de 1894) fue un compositor español del siglo XIX, con una destacada producción teatral y cuya mayor contribución a la música española fue su papel en el afianzamiento de la zarzuela como género.

⁶⁹⁴ Woldemar Bargiel estudió en Leipzig siendo discípulo de Moscheles, Hauptmann y Gade, dándose a conocer por sus obras para piano y para orquesta; en 1859 fue nombrado profesor del Conservatorio de Colonia donde tuvo entre otros alumnos a F. W. Francke y al estadounidense Ernest Douglas, y maestro de capilla más tarde en Rotterdam, donde fue sucedido en el cargo por el alemán Friedrich Gernsheim, más tarde se trasladó en 1874 a Berlín, como profesor de la *Hochschule für Musik* de esta capital, donde tuvo entre otros alumnos en Martin Grabert.

⁶⁹⁵ Victor-Alphonse Duvernoy (30 agosto 1842 en París – 7 marzo 1907 en París) fue un pianista francés y compositor.

⁶⁹⁶ Sants Oliver, M., 1889, Bibliografía. Ratificación de las Observaciones hechas á la Primera Mazurka de D. Antonio Noguera por B. Torres, *La Almudaina*, 28 de junio de 1889,.

⁶⁹⁷ idem.

⁶⁹⁸ Obrador, M., 1889, Controversia musical, *El isleño*, 20 de julio de 1889,.

Finalmente, ya el 4 de agosto de 1889, fue Noguera quien firmó los tres largos artículos que aparecieron en *La Almudaina* no antes sin escribir a su maestro Felipe Pedrell:

Salió por fin el folleto de mi enemigo y siento de veras el sesgo que ha tomado esta cuestión; de manera que contestaré en *La Almudaina* lo mas corto y contundente que sepa a fin de concluir pronto. Notará V. en él una porción de "aprobaciones" de profesores extranjeros más o menos conocidos. No me dan cuidado porque me consta que los medios de que se han valido para recabarlas no son los más legítimos ni sinceros y esto le consta también al público de Palma, el cual mal que le pese á mi agresor, está enteramente de mi parte lo mismo si técnicamente tengo razón que si carezco de ella⁶⁹⁹.

En el primero de los artículos aparecidos en *La Almudaina*, Noguera justificó que la más elocuente contestación a Torres era la actitud de la prensa mallorquina ante la polémica. Referente a las cartas de aprobación de maestros extranjeros, negó su importancia por ser desconocidos:

Cuanto á los otros testimonios mendigados allende el Pirineo, sus nombres no figuran en el *Dictionaire des contemporaines*, y cuidadito que los franceses se pintan solos para ensalzar medianías *pourvu* que estas sean francesas⁷⁰⁰.

Seguidamente, a modo de reafirmación, insertó una carta de aprobación de Pedrell y otra de Guillem Massot (su antiguo profesor de armonía). En el segundo artículo, Noguera opinó sobre el uso innecesario del "desafío científico" frente a preceptistas y retó a Torres a una prueba musical en un auditorio frente al público con tres maestros mallorquines de jurado. Alegó sobre las reglas de la armonía:

Son simples factores de segundo orden que no deben despreciarse..., pero en todo caso, deben posponerse a la inspiración y a la espontaneidad⁷⁰¹.

En el tercer artículo, dirigido a "*personas no profanas*", volvió a discutir cada una de las ratificaciones de Torres y dio por cerrada la polémica por su parte⁷⁰².

⁶⁹⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell, Carta del 24 de junio de 1889.

⁷⁰⁰ Noguera, A., 1889, Comunicado. Controversia musical. *La Almudaina*, 4 de agosto de 1889..

⁷⁰¹ Noguera, A., 1889, Comunicado. Controversia musical II, *La Almudaina*, 6 de agosto de 1889,.

⁷⁰² Noguera, A., 1889, Comunicado. Controversia musical III, *La Almudaina*, 11 de agosto de 1889,.

A los pocos días, *La Almudaina* publicó un nuevo artículo enviado por Torres explicando que había convocado, por dos veces, una reunión para acordar nuevas condiciones [para el reto propuesto y nadie se había presentado, por lo que cesaba del intento y defendió la veracidad de los “comprofesores”⁷⁰³.

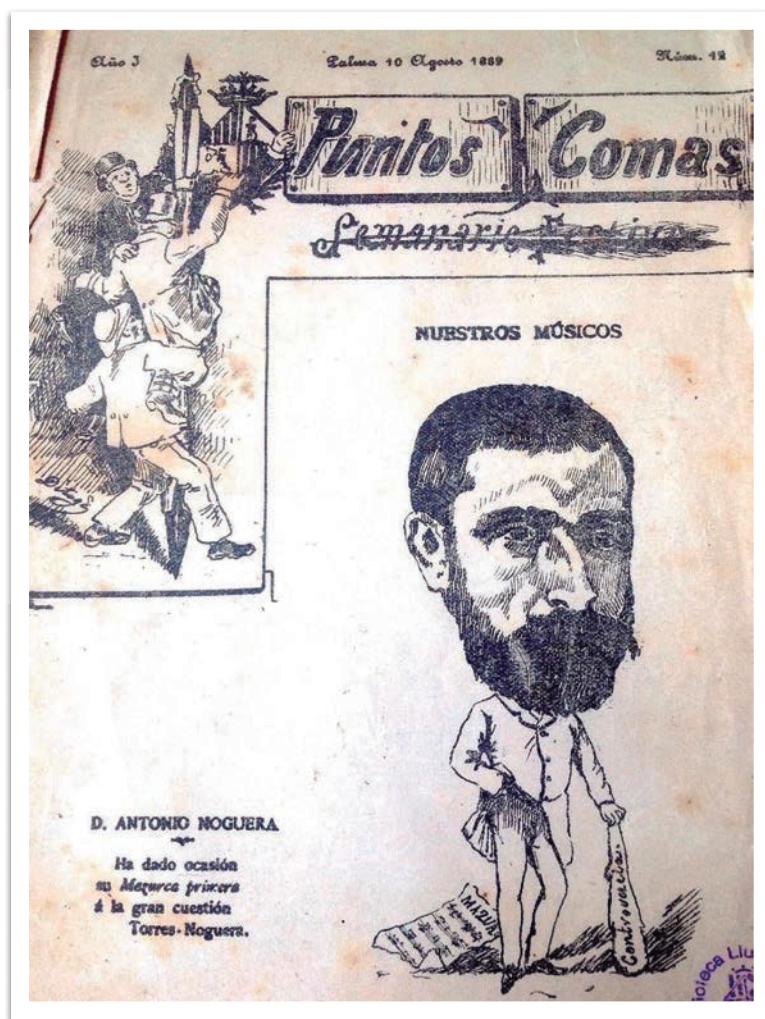


Ilustración 8. Caricatura de A. Noguera. Portada de la Revista *Puntos y Comas*. Antonio Noguera aparece con un garrote en la mano simbolizando la polémica sobre la Primera Mazurka.

⁷⁰³ Torres, B., 1899, Controversia musical, *La Almudaina*, 24 de agosto de 1889,.

Pasado más de medio año, en febrero de 1890, el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana* publicó toda la bibliografía mallorquina aparecida el año anterior. La reseña fue la misma para ambos folletos:

Els musicchs mallorquins nos han donat enguany una sinfonía poch agradable. Sobre si uns compasos ó notes estaven bé ó malament posats, baix del punt de vista de les regles d'armonía musical, s'han escrit aquests dos folletos no gaire armónichs⁷⁰⁴.

Finalizando dicha cuestión, diremos que la polémica sobre la primera *Mazurca* de Noguera, en el contexto del nacimiento del modernismo y regionalismo en Mallorca, fue en primer lugar, una cuestión puramente personal dada la rivalidad surgida entre los maestros Bartolomé Torres y Antonio Noguera⁷⁰⁵, rivalidad que perdurará en años posteriores derivando en dos grandes polémicas más, en las cuales profundizaremos más adelante. Recordemos que Bartolomé Torres fue maestro de la sección filarmónica del Círculo Mallorquín, la sociedad más representativa de entre siglos, así como organista de la Catedral de Palma⁷⁰⁶ y como hemos mencionado anteriormente, los primeros artículos de Noguera en *La Almudaina* criticaron negativamente la música sacra en el templo, a las organistas y especialmente las nuevas composiciones estrenadas por Bartolomé Torres, así como a sus alumnos predilectos, argumentando falta de pericia compositiva, armonía excesivamente compleja e imitación a Gounod⁷⁰⁷. Esto no quiere decir que esta polémica no fuera relevante: fue usada como argumento potenciador a favor de la necesidad de innovación artística. La polémica sirvió, además, como excusa para reafirmar la necesidad de renovación de la música sacra y como argumento nacionalista a favor de la música propiamente mallorquina. Además, destacaremos que, en el contexto de la prensa diaria, la polémica sacada de contexto supuso publicidad para la venta de la *Mazurca* de Noguera y su ensalzamiento popular como crítico con "conocimiento de causa" y a la vez como compositor innovador y moderno.

⁷⁰⁴ Anon., 1890, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1 de febrero de 1890,.

⁷⁰⁵ Antonio Noguera describe a Bartolomé Torres como «terrible adversario»: Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de mayo de 1893.

⁷⁰⁶ Parets i Serra, J.P., Estelrich i Massutí, P.E., Massot i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort.,.

⁷⁰⁷ Noguera, A., El maestro Torres y su última composición, *La Almudaina*, 17 de enero de 1888,.

3.6. Aportaciones de Antonio Noguera a Felipe Pedrell

En cuanto a las aportaciones de Noguera, podemos destacar que durante toda su relación con el maestro catalán le proporcionó apoyo incondicional en diversos aspectos destacando principalmente en la búsqueda musicológica en archivos y bibliotecas mallorquinas, mediante la recopilación de canción popular mallorquina para el *Cancionero popular español*⁷⁰⁸, realizando difusión de las obras y composiciones de Pedrell así como la de sus otros alumnos, centralizando la gestión de suscripciones a obras y revistas vinculadas a su figura y interviniendo en las polémicas musicales nacionales a favor del maestro tortosino. En primer lugar, destacaremos la búsqueda de Noguera en archivos y bibliotecas mallorquines tanto de partituras como de bibliografía de autores sugeridos por Felipe Pedrell. Especialmente esta investigación se centró en obras entorno al repertorio renacentista español:

Muy Sr. mío por equivocación dije á V. que en esta Biblioteca se hallaba en partitura la colección de canciones y villanescas espirituales de Guerrero. Rectifico: lo que existe es únicamente la parte de tiple 2o, pero como está encuadrada esta parte juntamente con los motetes del mismo Guerrero y una colección de Palestrina, resulta que al grueso del volumen le debe la conjetura que hice⁷⁰⁹.

Entre los autores españoles investigados por Noguera podemos destacar, además de Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria, a Francisco Valls, Benito Jerónimo Feijóo, Antonio Soler, Antoni Lliteres y Juan Ginés Perez. Obtuvo escaso éxito en sus investigaciones, ya que no pudo localizar obras de consideración⁷¹⁰. En cuanto a los centros de investigación visitados, podemos destacar tanto archivos públicos como la Biblioteca Provincial o privados como el Museo Biblioteca del Conde de Montenegro⁷¹¹ o el archivo particular de D. Juan Burgués Zaforteza⁷¹², en los cuales Noguera realizaba un inventario de obras musicales halladas rellenando una «papeleta» por obra localizada para su posterior envío a Felipe Pedrell.

⁷⁰⁸ Pedrell, F., 1922, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de música,.

⁷⁰⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de noviembre de 1888.

⁷¹⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de junio de 1889.

⁷¹¹ Biblioteca perteneciente a Ramón Despuig Safortesa. Ramón Despuig nació en Palma el 23 de julio de 1768 y murió en la misma ciudad el 1 de diciembre de 1848. Era hijo de Juan Despuig Dameto, conde de Montenegro y Montoro, y de Isabel Safortesa y Sureda.

⁷¹² Perteneciente al Marquesado de Verger. El Destacaremos que el Marquesado del Verger es un título nobiliario español creado el 8 de agosto de 1708 por el Archiduque-pretendiente Carlos de Austria, a favor de Tomás Burgués-Zaforteza y d'Oleza, Regidor perpetuo de Palma de Mallorca.; Correspondencia Pedrell-Noguera. Carta del 24 de febrero de 1893.

Además de los archivos a los que acudía personalmente, Noguera organizó una red de amistades residentes en diversas localidades de la isla para que colaboraran revisando los archivos y bibliotecas locales de los diversos pueblos de la isla⁷¹³. En el caso de encontrar una partitura de la cual se pudiera sospechar de la autoría de uno de los autores mencionados o bien que fuera de dudosa procedencia, se procedía a realizar una copia manuscrita para adjuntarla a la «papeleta» correspondiente⁷¹⁴. El interés de Noguera por la investigación musical fue en aumento durante el paso de los primeros años, especialmente en torno a la historia de la música en Mallorca y su vinculación con el resto de España⁷¹⁵. En segundo lugar, destacaremos la recopilación de repertorio popular para su posterior publicación en el *Cancionero musical popular español*⁷¹⁶ de Pedrell. Dedicamos un capítulo específico de nuestro trabajo a dicha labor folklórica de Noguera. En tercer lugar, Noguera difundió ampliamente las obras y publicaciones del maestro tortosino en la isla desde dos frentes: en primer lugar, en las tertulias y coloquios dentro de círculos intelectuales de la ciudad palmesana, y en segundo lugar, a través de sus artículos para la prensa escrita. En el primer caso, en lo que se refiere a los círculos intelectuales, y ya desde el mismo inicio de su relación con su maestro, el crítico mallorquín promovió charlas, conferencias o audiciones privadas en torno a la obra pedrelliana. Le escribió, por ejemplo, en 1889: «He circulado el catálogo del *Salterio sacro-hispano* entre varios señores eclesiásticos aficionados á la buena música⁷¹⁷.» Mediante la propagación constante de noticias y la exposición de cualquier novedad relacionada con la figura de Pedrell en los diversos salones y reuniones, además de incentivar la relación de su maestro con su grupo de *insensatos*, Noguera consiguió crear un amplio interés por su figura entre los literatos mallorquines: «Hasta mis sistemáticos enemigos se ha vuelto Pedrellistas; por manera que no sé lo que sucederá cuando haya publicado yo mis artículos. Tal vez hagamos las paces⁷¹⁸.»

Como hemos mencionado anteriormente, Noguera seguía de manera sistemática todas aquellas publicaciones en prensa donde se mencionasen las actividades intelectuales realizadas por Pedrell, desde la recepción de sus composiciones hasta la reproducción de sus conferencias o artículos:

⁷¹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de febrero de 1893.

⁷¹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de febrero de 1893.

⁷¹⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de junio de 1894.

⁷¹⁶ Pedrell, F., 1922. *Cancionero Musical Popular Español*. Casa editorial de música.

⁷¹⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1889.

⁷¹⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de febrero de 1893.

Puede V. imaginar lo que me alegré de que esa Sociedad de Conciertos laureara sus *Escenas montanyeras*. He visto que el público del Teatro Lírico sancionó el fallo del jurado y he leído la prensa que del éxito se ocupaba. Leí también casi íntegra la conferencia que se dio en el Ateneo y me gustó muchísimo por todo lo cual, repito, le felicito ardientemente⁷¹⁹.

Este interés se manifestó de manera más profunda en aquellas noticias que versaran sobre la ópera *Los Pirineos*, ya que fue la obra pedrelliana que recibió la mayor atención por parte del círculo intelectual mallorquín. Sólo con conocer la noticia del inicio de su composición, Noguera se propuso como meta personal su estreno en el Teatro Principal de Palma, interesándole toda la información publicada en torno a la obra, e intentando dicho estreno en Mallorca sin conseguirlo en diversas ocasiones⁷²⁰: «Rogamos á U. nos envíe toda la bibliografía á que de lugar el eco *Pirineus* pues en Mallorca aún quedan varios recalcitrantes á quienes dar la puntilla⁷²¹.»

Pedrell compuso entre 1889 y 1890 las dos primeras partes de la trilogía *Los Pirineos* («Lo Comte de Foix», «Raig de Lluna»), acabando la composición de la tercera parte de la trilogía («La jornada de Panissars») durante enero de 1891. Seguidamente escribió el prólogo, el opúsculo *Por nuestra música*, aunque hasta 1893 no se editó la reducción para canto y piano⁷²², edición a la que finalmente pudo acceder Noguera, ya que la reservó el año anterior a su publicación directamente al editor Pujol⁷²³. Fue en dicho prólogo donde el maestro Pedrell plasmó las observaciones que quiso exponer al público acerca de la concepción del drama lírico basado en teorías germanófilas así como las observaciones particulares de sus tendencias relativas a la misma materia: sus ideas sobre el canto popular traducido en formas cultas, y a su vez, las consecuencias próximas y directas de esa asimilación profunda de elementos para «construir sobre la base del canto popular el fundamento genuino del arte de una nación». En *Cuestión mal planteada*, apéndice de *Por nuestra música*, Pedrell planteó su teoría basada en que la libertad que goza la música se la debe al cristianismo y que el triunfo del cristianismo sobre el paganismo tuvo una gran influencia en la vertiente del pensamiento y la actividad musical.

⁷¹⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 octubre de 1892.

⁷²⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 15 octubre de 1889.

⁷²¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 31 de julio de 1893.

⁷²² Edición para voz y piano, con triple texto, el original seleccionado y las traducciones italiana y francesa, respectivamente, de José de Arteaga y Pereira, y Jules Ruelle, editada en el establecimiento « Universo Musical»).

⁷²³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 octubre de 1892.

Como ya hemos referido, justo antes de la finalización de la composición de las tres primeras partes de la trilogía, Antonio Noguera y Enrique Alzamora (bajo el seudónimo de Almanzor) publicaron dos artículos titulados «Pyreneus»⁷²⁴ y «Pyreneus (Carta a Antoni Noguera)»⁷²⁵, con estructura de carta abierta a Noguera, publicitando la labor de Felipe Pedrell y adelantándose a la finalización de la obra, siendo sus artículos principalmente un reclamo a la figura del compositor. El periódico *La Almudaina* también publicó un artículo anónimo titulado «La trilogía lírico-dramática Pyreneus de don Victor Balaguer y el maestro Pedrell»⁷²⁶ anunciando la próxima finalización de la composición. Tras la recepción de la partitura para voz y piano, Noguera manifestó un interés profundo por la ópera, organizando varias audiciones privadas en su casa con el único objeto de dar a conocer *Los Pirineos* en su círculo:

Por fin he recibido *Los Pirineos* que casi me sé ya de memoria tal ha sido el afán y entusiasmo con que he ido devorando sus páginas superiores, en absoluto á cuanto yó presentía y eso que mis esperanzas iban lejos, muy lejos. Para mañana tengo citados seis u ocho amigos escogidos entre los más aficionados, para darles una audición de su ópera y he reservado mi opinión porque quiero ver el efecto que en ellos produce.

Anoche estuve con otro amigo (el más inteligente de Palma) hojeando á grandes rasgos la partitura y el entusiasmo de ambos llegó al punto de no encontrar en su obra nada absolutamente nada deficiente; ni una sola frase, ni un acorde, ni una nota vulgar, trivial. Todo distinguido, todo magistralmente trabajado, todo soberbio⁷²⁷.

Entre las personalidades que acudieron al salón particular de Noguera en las cuatro primeras veladas de audiciones de *Los Pirineos*, podemos destacar al pintor y literato catalán Santiago Rusiñol, los compositores Andrés Torres y Antonio Roig, al pianista catalán Conrado Primo, a los literatos Guiller Roca, Enrique Alzamora, Fernando Alzamora, Juan Luis Estelrich, Miquel del Sants Oliver y Mateo Obrador, al exdiputado y exgobernador Eusebio Pasemal, al médico y literato Enrique Fajanes, al ingeniero Bernando Calvet, al abogado Francisco Arias, al profesor de música Gerónimo Salas, al periodista Guillermo Sampol o el abogado Juan Marqués, entre otros⁷²⁸. Paralelamente a las veladas organizadas por Noguera, en abril de 1893 se publicó en *El*

⁷²⁴ Noguera, A., 1891, Pyreneus, *El isleño*. 26 de febrero 1891,.

⁷²⁵ Almanzor., 1891, Pyreneus, *El isleño*. 14 de abril 1891,.

⁷²⁶ Anon., 1891, La trilogía lírico-dramática Pyreneus de don Victor Balaguer y el maestro Pedrell, *La Almudaina*, 12 de febrero 1891,.

⁷²⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de marzo de 1893.

⁷²⁸ idem.

Isleño el artículo «Una ópera española»⁷²⁹, firmado Noguera, también ya comentado anteriormente.

En breve periodo de tiempo, las novedades surgidas entorno al estreno de la ópera se convirtieron en tema habitual de tertulias en los círculos de intelectuales denominándola «la cuestión Pedrell»:

Espero a menudo detalles de cuanto con su estancia en la Corte se relaciona: Conferencias, ensayos, preparativos, inspecciones de todo género favorables ó adversos, publicación de la bibliografía pirenaica etc. etc. Los amigos insensatos primeros y constantes jaleadores... también van preguntándome por el estado de la obra en frases que quiero reproducir: "¿Como tenemos la cuestión Pedrell?"⁷³⁰.

De igual forma, el crítico mallorquín preparó y gestionó una «peregrinación artística» al supuesto estreno de la obra en el Teatro Real de Madrid por parte de una docena de admiradores, viaje que finalmente no se realizó al no producirse finalmente dicha representación:

No puede V. imaginar el alegrón que he tenido al leer la noticia de que *Los Pirineos* se van á poner en el Real. Sólo lo he sentido por la razón de que tenía proyectada una peregrinación artística á esa, compuesta lo menos de una docena de Pedrellistas mallorquines que yo he reclutado para el estreno de su ópera⁷³¹.

Posteriormente, en 1897, y con motivo de la ejecución el prólogo de *Pirineos* en Venecia, Noguera pidió a Felipe Pedrell que escribiera correspondencia a nombre del periódico *La Última Hora* explicando todos los detalles del espectáculo así como los nombres de los asistentes, aunque fuera de manera anónima bajo pseudónimo⁷³². En marzo de 1897, *El isleño* publicó el artículo titulado «Tebaldini», basado en el movimiento cecilianista⁷³³.

Ya en 1902, la enfermedad crónica de Noguera le impidió asistir al esperado estreno de *Los Pirineos* en el Liceo de Barcelona:

Nunca mis cosas me salen á gusto. Dos días después de un viaje me dio nuevo ataque de estómago que me ha tenido en cama imposibilitado hasta de dietas. Aunque estoy levantado, la

⁷²⁹ Noguera, A., 1893, Una ópera española, *El Isleño*, 11 de abril de 1893,.

⁷³⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 31 de julio de 1893.

⁷³¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 15 octubre de 1891.

⁷³² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de marzo de 1897.

⁷³³ Anon., 1897, *El isleño*, 29 de marzo de 1897,.

dolencia persiste con intensidad y me priva de una de mis mayores ilusiones: asistir al estreno de *Pirineos*, que me entero, por los diarios de esa, que tendrá lugar mañana sábado. Excuso decir á V. lo que significa para mí esta contrariedad pues el proyecto databa de dos meses y tenía que llevar conmigo á Conchita, mi hija mayor!! Si tiene V. un momento disponible dígame hasta qué fecha piensan Uds. estar en Barcelona, pués tal vez, si cede mi dolencia, alcance á verles nuevamente... Si ve á Amengual, dígame que telegrafe urgente el éxito de su obra que no dudo será triunfal. Con afectos á Carmen y á Elvira de parte de todos nosotros mande á un verdadero amigo y admirador⁷³⁴.

Pese a ello, el círculo intelectual envió un telegrama firmado de felicitación al teatro de la ciudad condal. Paralelamente, en el Salón Beethoven se celebraron sesiones dedicadas a la obra llegando a pedir a Felipe Pedrell un retrato firmado con una dedicatoria para colgarlo en su salón principal⁷³⁵. Tras no poder asistir al estreno en Barcelona, Noguera intentó de nuevo, pese a su delicado estado de salud, la representación de fragmentos *Los Pirineos* en la inauguración del Teatro Lírico aprovechando la visita de la compañía y orquesta del maestro Goula, llegando a solicitar autorización formalmente a los editores Salvat y Fornell y reclamando el envío de las particellas para la orquesta⁷³⁶. Finalmente, no fue posible realizar la representación:

Querido maestro: Continúo casi postrado del reciente ataque y atado de pies y manos para cuanto sea trabajar con actividad y gusto. No solamente no pude asistir á las representaciones de *Pirineos*, sino que las gestiones que por mi empeño se hicieron para que se representaran en el nuevo Teatro de Palma que el primero del mes próximo se ha de inaugurar, resultaron infructuosas sin que sepa porqué fracasaron⁷³⁷.

En sus artículos en prensa escrita, Noguera realizó numerosas referencias a Pedrell durante toda su vida con la finalidad de dar a conocer sus ideas, sus publicaciones y composiciones al conjunto de la sociedad mallorquina finisecular, insertando además, reproducciones y copias de otras publicaciones a favor de la visión pedrelliana:

Los diarios de esta localidad han copiado las reseñas de la recepción y como ha llovido sobre mojado á causa de mi conferencia del día 3, puede V. tener la seguridad de que yá no hay mallorquín que no conozca el nombre de Pedrell y restan poquísimos que no sientan admiración

⁷³⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 3 de enero de 1902.

⁷³⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1902.

⁷³⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de febrero de 1902.

⁷³⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1902.

por V. Le remito algunos números más de *La Almudaina*, del 4 y de *La Última Hora*. Si quiere más, avise⁷⁴⁰.

A los tres artículos dedicados a la «trilogía pedrelliana» de entre las publicaciones firmadas por el mallorquín, podemos sumar que el crítico reprodujo referencias tomando como fuente otros periódicos como por ejemplo, *El Corresponsal*⁷⁴¹ o *Le menestrel*⁷⁴².

Además, citó y describió las ideas del maestro catalán de manera constante en publicaciones dedicadas a otras cuestiones, como por ejemplo, en su crítica sobre la segunda visita de Albéniz en 1890⁷⁴³. Por otro lado, Noguera gestionó suscripciones a aquellas publicaciones dirigidas por Felipe Pedrell, especialmente en *La Ilustración musical*⁷⁴⁴. Realizó incluso lista de suscriptores residentes en la isla a las siguientes publicaciones⁷⁴⁵: el *Boletín musical*⁷⁴⁶, el *Diccionario biográfico*⁷⁴⁷ o las *Obras completas de Tomás Luís de Victoria*⁷⁴⁸. Se incluían entre ellos a asociaciones como el Círculo Mallorquín, el Teatro Lírico, la Capella de Manacor y entidades como la Diputación Provincial⁷⁴⁹.

Otra constante del trabajo periodístico de Noguera fue la reproducción de fragmentos de las diversas conferencias pronunciadas por Pedrell⁷⁵⁰ al considerar necesario su difusión en las diversas provincias españolas:

Es una lástima que estos trabajos no vean la luz en una forma ni otra porque los que tenemos la desgracia de vivir en provincias estamos á obscuras en cuanto á ese movimiento que tanto de tan cerca nos interesa⁷⁵¹.

⁷⁴⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 20 marzo de 1895.

⁷⁴¹ Anon., 1893, Otro juicio sobre los pirineos (Artículo de El Corresponsal), *La Almudaina*, 23 de julio 1893,.

⁷⁴² Véase: Pedrell, F., 1893, William Ratciiff, ópera de Cesar Cui, *El isleño*, 19 de septiembre de 1893.; Anon., 1894, *El isleño*, 17 de octubre de 1894. Como ejemplo citaremos que se reprodujeron noticias sobre el *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell en: Anon.,1892, *El isleño*, 3 de febrero de 1892.; Anon.,1892, *El isleño*,13 de julio de 1892.; Anon.,1893, *El isleño*,11 de noviembre de 1893.; Anon.,1893, *El isleño*, 24 de octubre de 1893,.

⁷⁴³ Noguera, A., 1890, Revista Musical. Albéniz, *La Almudaina*, 20 de mayo de 1890,.

⁷⁴⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 11 octubre de 1893.

⁷⁴⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de febrero de 1893.

⁷⁴⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de febrero de 1896.

⁷⁴⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de febrero de 1897.

⁷⁴⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 17 de noviembre de 1902.

⁷⁴⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Cartas del 6 y del 11 de abril de 1900.

⁷⁵⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de febrero de 1896.

⁷⁵¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de febrero de 1896.

Entre las conferencias citadas, destacaremos las noticias dedicadas a la música religiosa en el Ateneo de Madrid en 1896⁷⁵³.

3.6.1. Intervención de Noguera a favor de Pedrell en polémicas fuera de Mallorca

Mención aparte merecen las intervenciones de Noguera en polémicas nacionales en las que se vio inmerso su maestro. Un conflicto musical relevante fue el iniciado por Antonio Peña y Goñi⁷⁵⁴ en las páginas del periódico *La Época* con el artículo titulado «Cuatro soldados y un cabo»⁷⁵⁵, donde elogió a Bretón como iniciador del drama lírico nacional, al tiempo que ironizaba sobre la escuela nacional cuyo «cabo» era Pedrell y los «cuatro soldados», los primeros «pedrellistas» (Uriarte, Mitjana y Granados)⁷⁵⁷. Cito:

El señor Pedrell es el jefe de la nueva escuela española y, su Credo se cobija en una trilogía, *Los Pirineos*, que nadie conoce, puesto que no se ha representado aún. Se ha publicado la partitura para canto y piano, de la cual poseo un ejemplar; y por cierto que no ópera española, sino ópera catalana, debe juzgarse la que se da a luz con texto catalán y versiones italiana y francesa. ¡Dónde está aquí lo español!⁷⁵⁸.

La raíz del conflicto, según explica Rafel Mitjana en *Escritos Heortásticos*⁷⁵⁹ y el mismo Felipe Pedrell en *Orientaciones*⁷⁶⁰, fue la publicación del opúsculo *Musique Russe et Musique Espagnole* del crítico musical francés Albert Soubies, ya mencionado, donde señaló un paralelismo entre la escuela nacional rusa y el movimiento de música nacional defendido por Felipe Pedrell. Peña y Goñi no fue citado en este trabajo y, al parecer, de Rafel Mitjana, fue el despecho la causa de que éste arremetiera contra el círculo de Pedrell. En opinión de Carlos Gómez Amat, el desencadenante del artículo de Peña y Goñi fueron los escritos sobre el asunto realizados por Eustaquio Uriarte, sumando además su relación de afinidad con Felipe Pedrell⁷⁶¹.

⁷⁵³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de febrero de 1896.

⁷⁵⁴ Antonio Peña y Goñi (San Sebastián, 2 de noviembre de 1846 - Madrid, 13 de noviembre de 1896), compositor, crítico musical, musicólogo y crítico taurino español.

⁷⁵⁵ Peña y Goñi, A., 1895, Cuatro soldados y un cabo, *La Época*, 5 de mayo de 1895,.

⁷⁵⁷ Denominamos pedrellistas a los seguidores de las ideas musicales propuestas por Felipe Pedrell.

⁷⁵⁸ Peña y Goñi, A., 1895, Cuatro soldados y un cabo, *La Época*, 5 de mayo de 1895,.

⁷⁵⁹ Tortosí, O., 1911, *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*, Casa social del "Orfeó Tortosí".

⁷⁶⁰ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte];(1892-1902)*, P. Ollendorff, París, pág. 98.

⁷⁶¹ Gómez Amat, C., *Historia de la música española, 5. Siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 281.

Cabe mencionar que Antonio Peña y Goñi fue el principal propagandista de la obra de Chapi, y que tuvo gran influencia en su tiempo a través de sus artículos en *La Época*.

Eustaquio Uriarte contestó el artículo con una carta enviada a la atención del director de *La Época* tachando de inexactas las palabras escritas⁷⁶². A su vez, Peña y Goñi publicó una replica a la carta enviada por Uriarte validando su opinión sobre los seguidores de Pedrell⁷⁶³. La segunda respuesta a las publicaciones de Peña y Goñi fue enviada por Rafael Mitjana titulada «Sobre una crónica madrileña», donde manifestó de nuevo la opinión de comentarios inexactos:

Nunca he tenido el gusto de conocer a los señores Soubies, Sarrán d'Allard y Bonaventura más que por sus obras. Únicamente debo agradecerles los elogios que con tanta galantería me han dispensado en sus interesantes escritos sobre la música española moderna y la nueva tendencia pedrelliana. Leí sus trabajos con verdadero deleite (modestia aparte), por tratarse de artistas españoles y del arte español⁷⁶⁴.

Antonio Noguera publicó en *La Almudaina* el artículo «Nos licenciamos», donde a modo humorístico relataba como, tras una discusión con un amigo, fomentó una velada literaria basada en las críticas de Peña y Goñi para esclarecer si realmente se dedicaba a la crítica musical:

Si bien había leído yo algunos artículos, no muchos, del supradicho Peña jamás soñé que en las enrevesaduras de aquellos escauceos literario-humorísticos se escondiera un fondo de doctrina saludable y digna de ser tenida en cuenta por los maestros españoles... Bien es verdad que en algunas ocasiones habíame preguntado el por qué la música y los músicos (en particular estos últimos) constituyen casi siempre los asuntos de los artículos de Peña; pero pronto, bien pronto hallaba la respuesta en una suposición mía: ese señor, pensaba yo, tiene el amaneramiento de los asuntos, la manía del tema como el pintor Llovera y muchos autores del género chico;... (Tras referirse a la velada cómica leyendo el discurso de la Academia de San Fernando en el papel de defensor) Abandoné el local. Huí de aquellas fieras. Los papeles se habían trocado. Cansado de defender á Peña, agotados todos mis argumentos, no me quedó más remedio que la vergonzosa fuga. Al día siguiente supe por el amigo de marras, causante de toda aquella polvareda, que después de mi huida habían continuado cebándose en Peña con motivo de su reciente crónica «Cuatro soldados y un cabo;» y me aseguraron que la joven escuela española es un hecho, si bien es verdad que tal acierto lo fundaban en conjeturas y suposiciones, puesto que, según Esteban Bolea «ni en España existe todo lo que ve Peña ni Peña ve todo lo que existe en España;» y supe además que lo último que acordaron los congregados fué adquirir dos canutos de hojadelata

⁷⁶² Carta reproducida en: Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París, pág. 103 -104.

⁷⁶³ Peña y Goñi, A., 1895, Sobre una carta, *La Época*, 10 de mayo de 1895,.

⁷⁶⁴ Mitjana, R.1895, Sobre una crónica madrileña, *La Época*, 19 de mayo de 1895,.

pintarrajeados con bermellón y azul de Prusia, encerrar en ellos unos preciosos documentos y regalármolos á Peña y Goñi y á mi. ¿Que hacemos, tocayo? ¿Nos licenciamos?⁷⁶⁵.

Mediante este artículo, según Rafel Mitjana⁷⁶⁶, Noguera consiguió finalizar la controvertida polémica. Felipe Pedrell manifestó en *Orientaciones* que ni Peña y Goñi ni el mismo contestaron ya que nada más se podía añadir ante tal artículo⁷⁶⁷.

En noviembre de 1896, tras el fallecimiento de Peña y Goñi, Antonio Noguera le dedicó unos párrafos dentro de una crónica musical en el que lamentaba la pérdida, aunque volvió a mostrar su desacuerdo con su estilo crítico y argumentativo, en especial sobre la visión de Peña y Goñi a favor del género chico⁷⁶⁸.

La segunda polémica nacional en la que intervino Antonio Noguera surgió después de que Felipe Pedrell fuera nombrado para una plaza vacante como catedrático en el Conservatorio de Madrid a la cual también optó José María Valera Silvari⁷⁶⁹. Como el mismo Felipe Pedrell explica⁷⁷⁰, el 14 de diciembre de 1894 recibió una carta de Ramón de Arana, hasta el momento desconocido para él, remitiéndole las publicaciones firmadas por él en el periódico *El Departamento*, donde trató de refutar unos artículos en contra del nombramiento de Felipe Pedrell y a favor de Valera Silvari aparecidos en *La Voz de Galicia*, firmados por F.D., que anunciaban que el *Boletín Musical* de Madrid, dirigido por el mismo Valera Silvari, recogía adhesiones. Tras publicarse en esta revista musical una lista de personas, tanto nacionales como extranjeras, que se adherían en contra del nombramiento, Noguera escribió en sus crónicas musicales a favor de la obra de Felipe Pedrell con una reseña especialmente destinada a aquellas adhesiones que provenían de Palma de Mallorca:

Me he visto precisado á romper una lanza por mor de Ud. No es que haya soñado ni un momento que mi defensa fuera necesaria ni siquiera útil; pero es el caso que ese Sr. Varela tumbó mis creencias, vino á molestar me en el libre ejercicio de mi culto y no tuve más remedio que lanzarle

⁷⁶⁵ Noguera, A., 1895 ¿Nos licenciamos?, *La Almudaina*, 21 de mayo de 1895,.

⁷⁶⁶ Tortosí, O., 1911, *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*, Casa social del " Orfeo Tortosí".

⁷⁶⁷ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París, pág. 113.

⁷⁶⁸ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 26 de noviembre de 1896,.

⁷⁶⁹ José María Valera Silvari. La Coruña, 1 de febrero de 1848 – Madrid, 10 de mayo de 1926. Músico, compositor y crítico musical gallego.

⁷⁷⁰ Pedrell, F., *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París, pág 60 – 73.

la coz, de que V. se enteró por mi penúltima crónica, y recargar ahora en la última de la cual recibirá V. un ejemplar por el correo⁷⁷¹.

Tras el artículo de Noguera, Bartomeu Torres envió a Varela Silvari las publicaciones relacionadas con la polémica de la *Primera Mazurka* de Noguera, apareciendo en el *Boletín musical* de día 10 de octubre de 1895 un artículo titulado «Una lección de crítica al señor Toni» que fue reproducido en las páginas del periódico *El Liberal Palmesano* mediante la intervención de Bartolomé Torres⁷⁷². Antonio Noguera contestó inicialmente insertando un artículo que le proporcionó Pedrell, firmado por el crítico gallego Ignacio Varela Lenzano:

Vea V. el Boletín musical del día 10 y se convencerá de que el escudero no es otro sino el de marras ó una hechura suya [B.Torres]. Ya le han mandado á Varela sus amigos de por acá todo el expediente relativo á la polémica ocasionada por mi desdichada mazurka; lo cual ha sido de un efecto tan deprorable para la mayoría de las personas sensatas de Palma que Torres, lejos de saber ganancias, con ello ha perdido mucho terreno y no pocas simpatías. Tan mal efecto causo entre los liberales la inserción en su diario del famoso artículo que Maura (D. Gabriel), y el director del citado diario nos llamaron a Estelrich y a mí y nos colmaron de satisfacciones asegurándonos que fue una sorpresa y poniendo sus columnas á nuestra disposición para lo que gustáramos mandar. ¿Que le parece a Ud?⁷⁷³.

Tras la publicación de la reproducción del artículo en *El liberal Palmesano*, Noguera realizó una aclaración dentro de sus crónicas musicales explicando detalladamente los insultos descritos en el *Boletín Musical*. Intentando poner un punto final a la polémica, reiteró su opinión positiva acerca de su maestro⁷⁷⁴:

Por ahora no creo tener necesidad de más argumentos contra Valera o Virela ó lo que sea. En cuanto al de aquí [B.Torres] es un tonto de solemnidad. Aunque componga con arreglo á los consejos del gran Eslava⁷⁷⁵.

Según relató Pedrell, la polémica se extendió en el tiempo, publicándose artículos de otros colaboradores del *Boletín musical*⁷⁷⁷. A su vez, y según explica Noguera, estos eran reproducidos

⁷⁷¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 noviembre de 1895.

⁷⁷² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 29 de noviembre de 1895.

⁷⁷³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 29 noviembre de 1895.

⁷⁷⁴ Noguera A., 1895, Crónica musical, *La Última hora*, 31 de octubre de 1895,.

⁷⁷⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 diciembre de 1895.

en periódicos palmesanos. Por otro lado, Noguera inició correspondencia con Ramón de Arana dada la implicación de ambos en la polémica:

He recibido noticias de D. Ramón de Arana (Pizzicato) y un manajo de periódicos que contienen artículos de polémica á propósito de ese desgraciado que se llama Varela Silvari. Las bestiezas (de Varela) han encontrado eco en Palma y no faltan diarios en la localidad que tratan de molestarte copiando conceptos vertidos en el Boletín musical contra V. y contra mí. Yo confieso que no han logrado lo que se proponen pues, con la mayor sangre fría continuo yó con mis crónicas quincenales levantando ampollas pero sin referirme poco ni mucho a Varela al Boletín, y a sus compinches pero, eso sí, molestando de rechazo al escudero á quien bautizamos con Granados con el hermoso mote de Bajo murmurado⁷⁷⁸.

Como vemos en la cita, pese a manifestar indiferencia, Noguera fue una persona a la que afectaban emocionalmente las polémicas. Un ejemplo de ello son las palabras publicadas por Juan Luis Estelrich en *Páginas mallorquinas* destacando, en relación a los conflictos en que se veía inmerso Noguera, que:

Los celos de oficio, la rutina viciosa que daba el mendrugo, la envidia y la maledicencia se alzaron contra él, incapaces de penetrar el ideal que le impulsaba, la nobleza de sus miras, la sinceridad de su apostolado. Los disgustos fueron uno por día, y á veces dos por hora, y quien conocía el fondo de su espíritu pusilánime, timorato y transigente, asombrábase de verle terco é inflexible por su calle de la Amargura⁷⁷⁹.

La intransigencia de Noguera se manifestó también en el ámbito privado ya que siguió interviniendo a favor de Pedrell, contestando a diferentes frentes organizados por Bartolomé Torres en la prensa local y enviando cartas privadas a los autores de artículos contra Felipe Pedrell en el *Boletín musical*:

Olmeda, Varela, Cainzos, el devoto parlante, tutti le mundi, en una palabra, están que trinan contra Uds y los suyos, y á este paso deberá V. indemnizarnos á los tontos y á los locos que sentamos inoportunamente plaza de reenacer suyos, pues los perjuicios que tal secuacidad nos han causado son inconmensurables. No tenemos hueso sano ni moral, ni físico, ni artístico y es necesario que nos disolvamos y huyamos á la desbandada dejando a merced de esos las posiciones que creíamos justamente y amadas en empeñadísima Vd.

⁷⁷⁷ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte]: (1892-1902)*, P. Ollendorff, París, pág 60 – 73.

⁷⁷⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de enero de 1896.

⁷⁷⁹ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 273.

Esos se han aliado aquí con el otro, y aun con otros, para sitiarme, si puede ser, por hambre. En todas las pervivencias tienen unos representantes lo cual ha dado lugar en todas partes á la aparición de hongos literario-musicales en absoluto perjudiciales al estómago, puesto que producen nauseas, y á la cabeza se la llenan á uno de grillos y hasta de grillas.

A Olmeda le escribí dándole el pésame por un artículo suyo inserto en ese burdel llamado *Boletín musical*. Mi carta le dolió lo bastante para que me contestara tratando de justificar en actitud con V. No ha logrado sinceramente así ese que pronto le arremetió de nuevo, pues en el terreno jurídico de la correspondencia particularmente estoy bastante más valiente que en el periódico, y como decía, a Vd. que los insensatos, con serlo tanto, me han retirado yá varios artículos, excuso... lo restante⁷⁸⁰.

Cabe destacar que en octubre del año anterior, Noguera había dedicado un artículo de bibliografía musical alabando una publicación de Federico Olmeda⁷⁸¹. Tras el posicionamiento de este en contra de Pedrell, como se manifiesta en la cita, Noguera se sintió especialmente dolido contestando por correo privado. En septiembre de 1896, el periódico *La Unión Republicana* publicó la noticia que los admiradores de Varela Silvari en Palma le enviarían un obsequio justificándose en su labor a favor de la música española: «¿Que dirá el académico Pedrell? ¿Que dirá el crítico musical Toni, amigo y discípulo de Pedrell?»⁷⁸² Dos días más tarde *La Unión Republicana*⁷⁸³ publicó que el envío del obsequio se había hecho efectivo y pese a que Antonio Noguera no realizó ninguna contestación bajo su firma, el periódico reprodujo que desde *La Última Hora* se argumentó que Pedrell no se ocupaba de «curselerías de unos y otros; y en cuanto al crítico musical Toni émulo de Pedrell dice que la noticia del obsequio le produjo estruendosas carcajadas porque sabe reírse de las tonterías»⁷⁸⁴. Noguera abandonó la polémica obtando por el silencio. No obstante, en privado, le dijo a Pedrell que había recibido una partida de bautismo de Silvari, donde se encontraba registrado un nombre diferente al utilizado por el crítico madrileño⁷⁸⁵, partida que también Pedrell recibió de manera anónima en Madrid.

⁷⁸⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de agosto de 1896.

⁷⁸¹ Federico Olmeda San José (Burgo de Osma, 18 de julio de 1865-Madrid, 12 de febrero de 1909) fue un folklorista, músico y presbítero español. Dedicado al folklore castellano, y muy especialmente al burgalés.

⁷⁸² Anon., 1896, *La Unión Republicana*, 25 de septiembre de 1896..

⁷⁸³ Anon., 1896, *La Unión Republicana*, 29 de septiembre de 1896..

⁷⁸⁴ idem.

⁷⁸⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 16 de octubre de 1896.

3.7 Las composiciones de Antonio Noguera

Otra de las facetas de la relación entre Noguera y Pedrell se manifestó en la actividad como compositor desarrollada por el primero. Las primeras piezas musicales firmadas por el mallorquín son anteriores a su encuentro con Pedrell, sin embargo, el impacto de éste en este ámbito fue bastante relevante, lo que justifica que tratemos de este asunto en este capítulo. Pedrell influyó sobre Noguera desde el punto de vista técnico, aparte de que su influencia se puede relacionar directamente con el interés por el uso de música popular. El círculo pedrelliano, como veremos, también fue importante en la difusión de la música de Noguera.

Durante nuestra investigación, hemos encontrado piezas de su catálogo distribuidas en diversos fondos y archivos destacando la partituroteca de la Universidad de las Islas Baleares, la biblioteca privada Bartolomé March, en Palma de Mallorca, y el archivo privado, todavía sin catalogar, de la primera Capella de Manacor. Añadiremos que no existe, por lo tanto, un inventario o catálogo general verificado de obras del compositor. Encontramos, una primera aproximación a un posible catálogo de composiciones de Noguera, publicado por Joan Parets en 1983⁷⁸⁷ en la que se mencionan algunas obras, en su mayoría, las editadas⁷⁸⁷. Hemos verificado veintiséis piezas de música culta compuestas o arregladas por Noguera distribuidas en veintitrés volúmenes o ediciones⁷⁸⁸. Añadiremos tres obras de Noguera arregladas por los compositores Brindis de Salas, E. Granados y J. Albertí. Conocemos la existencia de un *Himno* para banda, un *Minuetto a la Antigua* para cuarteto de cuerda y un *Vals* para piano, las cuales, por ahora, extraviadas. Gracias a las publicaciones en prensa y a los programas de conciertos hemos podido corroborar la autoría, así como la cronología.

Las primeras obras de Antonio Noguera de las cuales hemos encontrado la partitura fueron publicadas en prensa. Dado el medio de publicación, son obras breves para ser interpretadas en salones o veladas musicales, poseyendo claridad rítmica y melódica. La primera obra se publicó en 1885 en la revista semanal *Ecos y Brisas*, titulándose *Polka n°1*, siendo una excepción su duración ya que es una obra extensa para tratarse de una Polka, utilizando seis páginas de la publicación en su número extraordinario festivo⁷⁸⁹. En febrero y marzo de 1886 el periódico *El*

⁷⁸⁷ Parets, J., 1983, Aproximació a un inventari d'obres. Antoni Noguera, *Revista de la Federació de Corals de Mallorca*, 1, pág. 20.

⁷⁸⁸ Anexo III. Catalogo de Obras de Antonio Noguera.

⁷⁸⁹ Anon. 1885, *Ecos y Brisas*, 26 de abril de 1885,.

Isleño publicó las partituras de la *Polka n°1* y la *Polka n°5*. Posteriormente, Brindis de Salas transcribió la partitura de la *Polka n°4* para violín y piano para su interpretación Círculo Mallorquín el día 30 de enero de 1889, insertando la obra en su repertorio habitual⁷⁹⁰. Posteriormente encontramos varias noticias en prensa sobre el éxito de ventas de las reediciones de la *Polka n°4* de Noguera transcrita por Brindis de Salas⁷⁹¹. Otras obras compuestas para piano en este periodo fueron *Capricho para piano*, publicado en *La Almudaina* como regalo en la publicación de fin de año de 1889 y una transcripción de la *Marcha Solemne* para cuatro manos, partitura no editada, firmada en marzo de 1899.

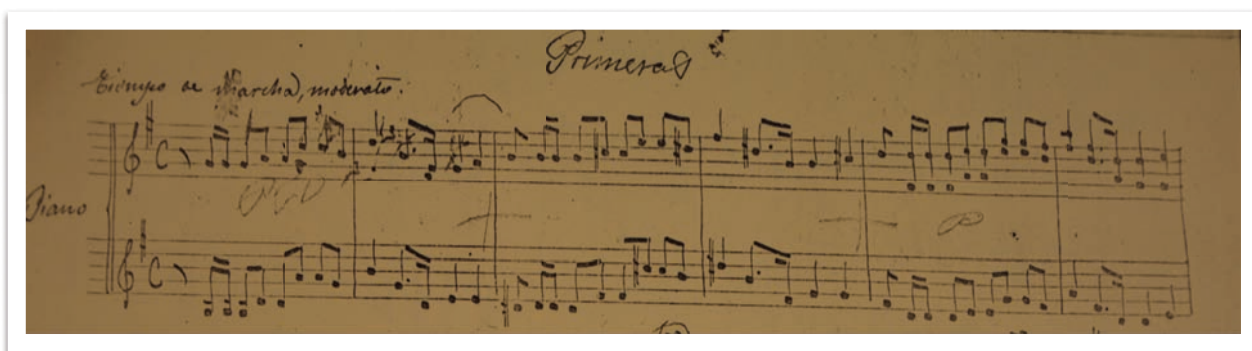


Ilustración 9. Manuscrito de la *Marcha solemne* de Antonio Noguera. Primer piano. Fondo Biblioteca March

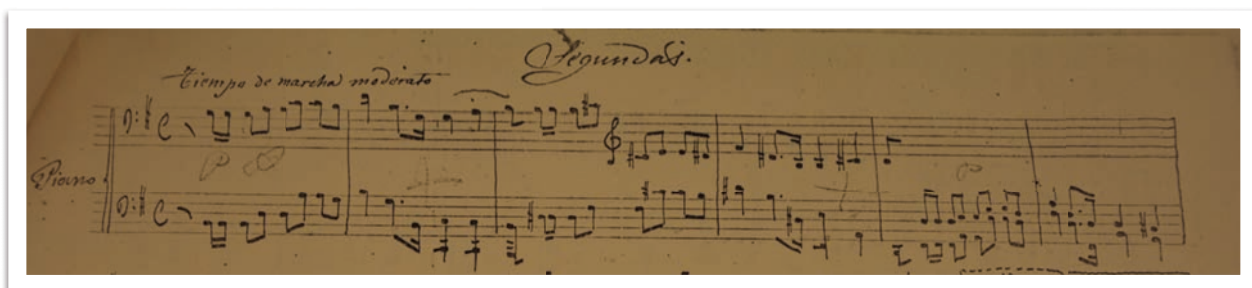


Ilustración 10. Manuscrito de la *Marcha solemne* de Antonio Noguera. Segundo piano. Fondo Biblioteca March

⁷⁹⁰ Anon., 1891, *Las Islas*, 2 de marzo de 1891.,

⁷⁹¹ Anon., 1891, *Las Islas*, 12 de marzo de 1891.,

3.7.1 Composiciones corregidas por Felipe Pedrell

La primera obra enviada a Felipe Pedrell para su corrección, a finales de 1888, fue la *Primera Mazurka*⁷⁹². Tras su la corrección del maestro se editaron cien ejemplares iniciándose la controversia estudiada anteriormente. Gracias a la correspondencia entre Noguera y Pedrell, sabemos que en mayo de 1889 Noguera envió un *Vals* dedicado a Pedrell para su corrección, pidiendo su impresión y edición con la editoril Salvat financado por el mismo Noguera, tal como se había realizado con la *Mazurka*. Felipe Pedrell envió extensas observaciones y correcciones a realizar:

El wals, permanecerá unos días más en cartera interior modifíco ó suprimo por completo la marcha armónica que lleva el no1 en las observaciones que U. me remitió. Ese pícaro Schumann al cual profeso una admiración que raya en delirio, con sus piruetas en el mismísimo borde del abismo, se tiene la culpa de mis tropiezos en terreno llano. Tendré que dedicarme de nuevo á Hayden como cuando tenía ocho años. En cuanto á las demás observaciones van aprobadas (y quedo nuevamente agradecido) una por una en hoja aparte y solamente debo suplicarle que se fije de la 2) por lo que á la coda atañe⁷⁹³.

Desconocemos los motivos por los que no se realizó la edición final, aunque suponemos que dada la polémica con la *Primera Mazurka*, Felipe Pedrell no aceptó su publicación hasta la corrección de todas las irregularidades encontradas⁷⁹⁵. En los meses siguientes, y hasta 1892, no hemos encontrado ninguna referencia ni obra compuesta. En marzo de ese año, Antonio Noguera pidió a Pedrell ayuda para obtener un tratado de instrumentación para banda⁷⁹⁶ ya que quería presentarse a un concurso propuesto por la Diputación de Huelva donde se evaluaba el mejor himno para banda. Aunque el editor Pujol le remitió el tratado, no llegó dentro del plazo de entrega de la obra del concurso por lo que Noguera mandó la partitura de su *Himno* sin corregir por Pedrell⁷⁹⁷. Posteriormente se lo remitió vía Enrique Alzamora disculpándose por las incorrecciones de la partitura:

⁷⁹² Correspondencia Antonio Noguera- Felipe Pedrell. Carta del 4 de diciembre de 1888.

⁷⁹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de junio de 1889.

⁷⁹⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de mayo de 1889.

⁷⁹⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 marzo de 1892.

⁷⁹⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 de mayo 1892.

Como V. verá la composición no es sólidamente artística pero creo que para esos concursos lo que se pide no es un arco de triunfo de sillería labrada sino un monumento de flores y hojarasca. Así debiera ser por lo menos y en mi concepto no son otra cosa las marchas de Meyerbeer de las antorchas y de Schiller. El punto más débil de la mía; como V. verá, es la instrumentación, la cual he verificado instintivamente sin el menor conocimiento técnico de los diversos instrumentos que constituyen la banda y menos de los efectos peculiares de la misma. Espero pues un dictamen inexorable⁷⁹⁸.

Pese a que Antonio Noguera pidió a Pedrell las correcciones en varias cartas⁷⁹⁹, no ha quedado constancia de que se realizaran ni enviaran. La partitura no llegó a ser editada.

A partir de 1893, tras ganar el concurso de la *La Ilustración Musical Hispano-Americana* con sus *Memorias*⁸⁰⁰ y asistir a las conferencias de Pedrell en el Ateneo Barcelonés, Antonio Noguera empezó a componer piezas basándose en melodías populares. Antes de presentarse al concurso de la revista barcelonesa, Noguera escribió a Pedrell sobre su admiración por las *Cançons populars catalanes*⁸⁰¹ de Francisco Alió, obra editada con un prólogo de Felipe Pedrell, aunque no creyó poder encaminarse hacia su estilo compositivo:

Las canciones de Alió me han gustado tanto que han hecho enfriar algo mi entusiasmo por hacer algo parecido á lo suyo. Decididamente Alió es un muchacho de genio y de probada inteligencia. No se puede pues intentar imitarle⁸⁰².

Como explica Jaume Ayats⁸⁰³, les *Cançons populars catalanes* de Alió, formadas por veintitrés canciones y dos bailes, tuvieron como objetivo interpretarse en salones burgueses. Alió las compuso imitando a los lieder con acompañamiento de piano. Según publica Ayats, Alió escogió melodías y textos entre compilaciones realizadas anteriormente, consiguió nuevas melodías de personas de su entorno y no dudó en realizar adaptaciones a la estética del lied. Noguera también mostró interés por las *Danzas españolas*⁸⁰⁴ de Granados y *Lyriske stykker*⁸⁰⁵ de Edvard Grieg, intentando imitar su estilo para obra pianística basado en la utilización de cantos populares como

⁷⁹⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de junio 1892.

⁷⁹⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Cartas del 5 de julio al 10 de diciembre de 1892.

⁸⁰⁰ Noguera, A., 1893, Memorias sobre los cantos populares de la isla de Mallorca, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana*, 1 julio de 1893, .

⁸⁰¹ Alió Brea, F., 1891, *Cançons populars catalanes*, Barcelona,.

⁸⁰² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de junio de 1892.

⁸⁰³ Ayats, J., 2005, Breu panorama de l'etnomusicologia a Catalunya entre 1875 i 1936, *Recerca musicològica*, 14-15, pp. 123-38.

⁸⁰⁴ Granados, E., 1992, *Danzas españolas: para piano*, Union Musical Ediciones,.

⁸⁰⁵ Grieg, E., 1950, *Lyriske stykker, op. 65, no. 1-3: for piano*, CF Peters.

«esencia» del material compositivo y cierta ambigüedad armónica, así como su estructura formal, basándose en la libertad de estructura en piezas de pequeño formato. Intentaba alejarse de la transcripción de una melodía popular sumando un acompañamiento para piano. La primera obra escrita según estos parámetros fue *La Balanguera*, publicada en julio de 1893 el *Álbum musical de compositores mallorquines*⁸⁰⁶, en *El Isleño* y en *La Ilustración Musical*⁸⁰⁷. La intención inicial de Noguera fue realizar una colección basada en cuatro bailes o tocatas populares, como ya hemos adelantado, en «el estilo de Grieg y Granados», pidiendo la aprobación de Felipe Pedrell tras la recepción de *La Balanguera*⁸⁰⁸.

En esta época se dio el segundo enfrentamiento entre Antonio Noguera y Bartolomé Torres, tras la publicación del mencionado *Álbum musical de compositores mallorquines*⁸⁰⁹ dedicado a Antonio Maura. La publicación fue editada en la imprenta Zozaya Editor en Madrid. La editorial mallorquina Imprenta Amengual y Muntaner distribuyó hojas de propaganda sobre la publicación de un álbum con el mismo título (y el mismo año, 1893) que contaba con la participación de nueve de los once autores que aparecen en el álbum imprimido en la capital⁸¹⁰. Según el folleto propagandístico mallorquín, Antonio Noguera anunció su participación en el álbum con su *Colección de cantos populares*, aunque finalmente no se publicó la obra con la editorial mallorquina. En la impresión realizada en Madrid, encontramos que Noguera publicó la composición *La Balanguera*, composición que se nutre de una melodía popular interpretada por los Cossiers de Manacor⁸¹¹, recogida en dicha colección de cantos populares e intentado imitar el estilo compositivo de Grieg y Granados. En cambio, Bartolomé Torres publicó una versión armonizada de *La Sibil·la* y *Cantos populares de Mallorca*, un conjunto de cuatro piezas basadas en cantos populares con acompañamiento pianístico tituladas *Copeo*, *Cançó de Batrer*, *Cançó des Trescolà*, *Cançó del llaurador* con la anotación:

⁸⁰⁶ AAVV, 1899, *Album musical de compositores mallorquines*, Edició facsímil. Con crítica comentada. Comp. Joan Parets. Writ. Xavier Carbonell, Govern Balear, Ajuntament de Palma, Mallorca.

⁸⁰⁷ Noguera, A., 1893, *La Balanguera*, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de septiembre de 1893,.

⁸⁰⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de julio de 1893.

⁸⁰⁹ AAVV, 1899, *Album musical de compositores mallorquines*, Edició facsímil. Con crítica comentada. Comp. Joan Parets. Writ. Xavier Carbonell. Mallorca: Govern Balear, Ajuntament de Palma, Mallorca.

⁸¹⁰ Massot i Muntaner, B. & Parets i Serra, J., *Pere Josep Cañellas i Jaume, músic de Calvià (1845-1922)*, Ajuntament de Calvià, Calvià.

⁸¹¹ Danza ritual que se ejecuta en la ciudad de Manacor, formado por seis «cossiers» y una dama. Bailan dos veces al año coincidiendo con fiestas locales.

El autor recogió hace unos 20 años estas tonadas populares por encargo del Excmo Sr. D. Francisco F. De Valdemosa, cuya pérdida lamenta hoy el mundo artístico, tomándola directamente de los mismos campesinos⁸¹².

Cabe mencionar que Antonio Noguera acababa de publicar en Mallorca, en el *Boletín de la Sociedad arqueológica Lul.liana*, las *Memorias sobre cantos y bailes populares de la isla de Mallorca*, después de que saliera en Barcelona, dentro de las páginas de *La Ilustración musical-hispanoamericana*. Se trata de la primera publicación editada en Mallorca con la intención explícita de recoger melodías populares de la isla. Con la publicación de esta nota, Bartolomé Torres intentó mostrarse ante el público como el primer recolector de piezas populares datándolas con fecha anterior a la publicación de Noguera. Este notificó a su maestro la situación, señalando a Bartolomé Torres como su «terrible adversario»:

Ha salido á la luz yá el famoso *Albúm de compositores mallorquines* dedicado á Maura. En él hay la mar de composiciones de mi terrible adversario el maestro Torres, folklóricas todas y, al decir del autor, recogidas por él directamente hará unos veinte años. Así consta en una nota marginal de la edición... pero a mi me dijo (cuando yo estaba confeccionando la Memoria) que ignoraba la procedencia de tales cantos pues Valldemosa se los encargó hace tiempo desde Madrid y no puediéndose él entretener en recogerlos directamente encargó dicho trabajo á un Sr. Ordinas (no músico) que a la razón dirigía un Colegio de 2ª enseñanza en Santa Maria. ¡Así se escribe la historia! y todo para mortificarme haciendo saber al público que fué el primero que desfloró la materia.

Hay también la Sibila armonizada por el mismo Torres y esto después de haber visto la armonización de Ud. Quiero también saber su opinión respecto á mi única composición también incluida en la colección y que se titula "La Balanguera", melodía de un baile popular del país armonizada y adaptada al piano por mí.

Yo haré que manden un ejemplar á la "Ilustración" y quisiera un nota bibliográfica dando cuenta del mismo⁸¹³.

Tras la recepción del álbum, Felipe Pedrell decidió no hacer ninguna mención sobre en la revista *La Ilustración musical* por considerar que no tenía suficiente nivel musical especialmente las obras de Torres⁸¹⁴. En cambio si que se realizó la publicación de *La Balanguera* de Noguera.

⁸¹² AAVV, 1899, *Album musical de compositores mallorquines*. 1999. Edició facsímil. Comp. Joan Parets. Writ. Xavier Carbonell. Mallorca: Govern Balear, Ajuntament de Palma, Mallorca.

⁸¹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de mayo de 1893.

⁸¹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 31 de julio de 1893.

Por otro lado, el conocimiento de la inserción de la Sibil.la armonizada por Bartolomé Torres en el *Álbum*, precipitó la publicación en prensa por parte de Noguera del artículo «El canto de la Sibil.la»⁸¹⁵ donde reprodujo la partitura de la Sibil.la armonizada por Pedrell, estrenada en su primera conferencia dada en el Ateneo Barcelonés, sin que su maestro le hubiera dado aún su autorización. Noguera se disculpó argumentando la defensa de los intereses de ambos:

El otro constantemente me está apuntando pero yo procuro dar ya fé que mis golpes son certeros. Ahora se ha metido a folklorista. Llega tarde también! Yá verá Ud. la muestra si le mando el Album famoso⁸¹⁶.

Posteriormente, el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana* publicó un artículo explicando el orden de aparición de la partitura que reproduce el canto oral, situando la versión de Bartolomé Torres en cuarto lugar⁸¹⁷.

A partir de septiembre de 1893, Noguera se propuso ampliar su colección para piano queriendo insertar seis obras, aunque no envió la primera a Felipe Pedrell para su corrección hasta finales de enero de 1894⁸¹⁸, llamando provisionalmente a la colección *Aires populares de Mallorca* (posteriormente la colección se denominó *Melodías populares españolas*). La segunda pieza se envió a finales de febrero de ese mismo año⁸¹⁹, (siendo *La Balanguera* la primera obra finalizada). Durante la investigación para este estudio, hemos localizado el manuscrito de *Aires populares de Mallorca. Danza II. Flor de Murta*, con fecha febrero 1894 y dedicada a Juan Marques i Luigi, con una anotación a mano y firma de Felipe Pedrell fechada el 24 de febrero de 1894:

Bravo, bravísimo, mi amigo Noguera. Por ahí duele, por ahí hay que apretar, eso, eso es: todo cuanto se haga en ese sentido y como hoy lo ha hecho V. será cantar en los modos del cielo de la patria y dentro de la parte más hermosa del alma nacional. Bravo. Y no dice más quien espera mucho de V. F. Pedrell

⁸¹⁵ Noguera, A., 1893, El canto de la Sibil.la, *La Almudaina*, 18 de junio de 1893,.

⁸¹⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 27 de junio de 1893.

⁸¹⁷ Anon., 1894, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana*, 1 de octubre de 1894,.

⁸¹⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de enero de 1894.

⁸¹⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de febrero de 1894.

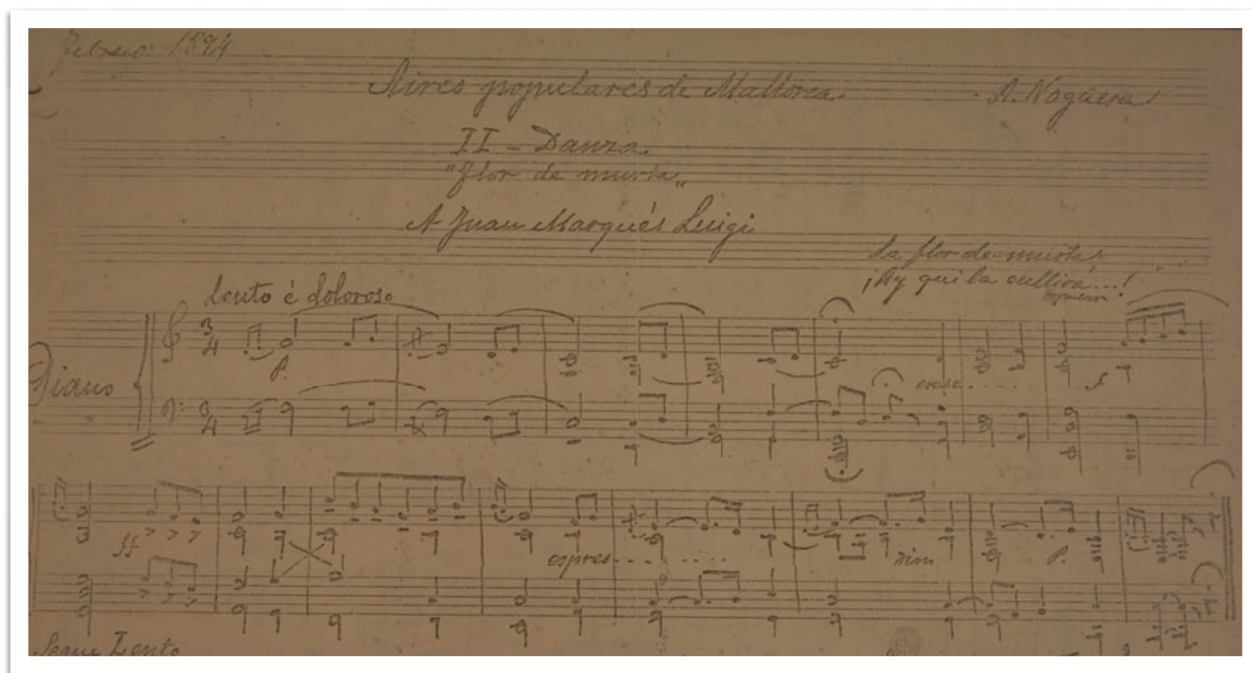


Ilustración 11. Manuscrito de Danza. Flor de Murta de Aires populares de Mallorca. Dedicada a Juan Marqués. Como podemos apreciar en el manuscrito, Antonio Noguera realiza numerosas anotaciones dinámicas e interpretativas, destacando ligaduras, tempos y símbolos expresivos.

En mayo de 1894, Antonio Noguera compuso la tercera pieza titulada *Festa*⁸²⁰, enviándola a Felipe Pedrell en junio⁸²¹.

En diciembre de 1894, tras las correcciones de las piezas anteriores, Antonio Noguera envió a Felipe Pedrell dos nuevas composiciones llamándolas «evolucionistas» para realizar el volumen de seis piezas:

La una es una canción con estribillo en la que no hay absolutamente nada que en concreto haya tomado del pueblo pero que resulta de forma enteramente asimilada. La otra es una melodía popular eminentemente hermosa que algo retocada en un dibujo melódico propiamente dicho, he armonizado á la modernísima⁸²².

Referente a la afirmación de la armonización «a la modernísima», diremos que analizando armónicamente este volumen de seis piezas de Noguera, encontramos el frecuente uso de pedales de tónica o dominante, el uso de acordes de paso utilizando la séptima disminuida, así como las modulaciones a tonos cercanos mediante cadencias utilizando dominantes secundarias.

⁸²⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de mayo de 1894.

⁸²¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 1 de junio de 1894.

⁸²² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 de diciembre de 1894.

Con motivo de la corrección de la última pieza *Melodía*, Antonio Noguera volvió a escribir a Felipe Pedrell, destacando que la suya, era la «única censura» la cual acataba⁸²³. Finalmente, en marzo de 1895 terminó la colección retitulada por su autor como *Aires mallorquines*, pidiendo de nuevo ayuda a Felipe Pedrell ante el temor de una edición local sin trascendencia:

¿la dejo inédita o la publico?. Hábleme como un padre ó mejor como si fuese V. mi maestro. En caso de publicarla ¿con que editor me encaro? Si V. no me presta un concurso cosa vá á quedar relegada en el más oscuro rincón de mi librería⁸²⁴.

Tras la petición de ayuda, se envió el manuscrito a Juan Pujol, editor de Felipe Pedrell, denegando este la posibilidad de publicación y devolviendo el manuscrito a Pedrell⁸²⁵.

Pese a los esfuerzos de Antonio Noguera y Felipe Pedrell, no se encontró editor durante el año 1895, principios de 1896 y durante ese periodo, Noguera no compuso ninguna obra⁸²⁶. Gracias a la correspondencia entre Antonio Noguera y Charles Victor Mahillon, transcrita por Josep Crivillé en su artículo sobre los instrumentos populares enviados por Noguera al Museo de Bruselas⁸²⁷, conocemos que se encargó a Enrique Alzamora la tarea de buscar editor en París, aunque finalmente tras viajar a Bruselas y visitar a Mahillon recomendado por Felipe Pedrell, éste (Charles Victor Mahillon) asumió la tarea de buscar un editor para la colección de seis piezas de Noguera dado el agradecimiento por el envío y regalo de los instrumentos populares solicitados.

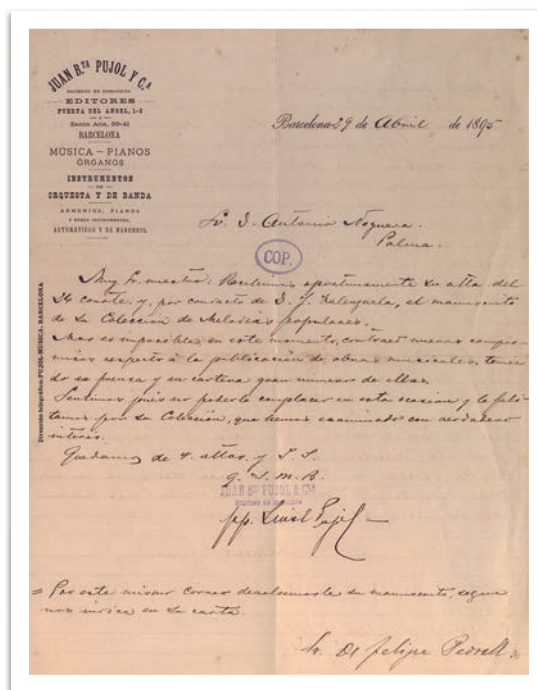


Ilustración 12. Carta del editor Juan Pujol. Fondo Felipe Pedrell.

⁸²³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de enero de 1895.

⁸²⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 20 marzo de 1895.

⁸²⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 2 de mayo de 1895.

⁸²⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 noviembre de 1895.

⁸²⁷ Crivillé i Bargalló, J., 1994, El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon, *Anuario Musical*, 49, pág. 211.

Ante una edición en el extranjero, Noguera cambió el título de la colección por *Melodías españolas (de las Islas Baleares)*.

En primer término, Noguera solicitó que el editor se hiciera cargo de los gastos de impresión a cambio de los derechos por motivos de implicación en su distribución⁸²⁸, pero finalmente asumió el mismo los gastos editoriales⁸²⁹. Además, solicitó claridad en la impresión y premura. En cuanto a las condiciones económicas, así como el número de ejemplares, los cedió a la negociación a cuenta de Mahillon, destacando que «lo importante es que se editara fuera de España». Tras la publicación de las *Melodías*⁸³⁰ aparecieron artículos bibliográficos en *La época* (Madrid), *La Ilustración musical*, *El eco de Galicia* (Galicia), *La Última hora* (Palma) y *La vanguardia* (Barcelona)⁸³¹. Entre otros, Noguera mandó ejemplares de las *Melodías españolas* a Ramón de Arana, Albert Soubies, Sarran d'effland y Uriarte.⁸³²

Gracias a *La Última Hora* conocemos la recepción positiva de la obra, ya que se publicaron tres noticias anónimas reproduciendo crónicas y diversas opiniones⁸³³. En la primera, se transcriben opiniones enviadas por carta de Rafael Mitjana, Juan Montes y Felipe Pedrell. Además, se transcribe parte de la correspondencia privada enviada por Enrique Granados a Noguera:

La canción con estribillo es de un sabor arcaico delicioso, sobre todo los compases números 6, 7, 17, 18, 19 y 20. Instrumentada haría un efecto hermoso. La encuentro toda ella muy inspirada y

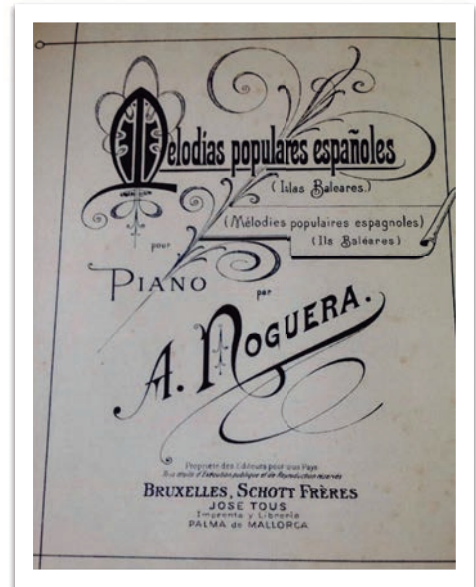


Ilustración 13. Portada *Melodías populares españolas*

⁸²⁸ idem.

⁸²⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de agosto de 1896.

⁸³⁰ Noguera, A., 1897, *Melodías Populares Españolas* (Islas Baleares) pour piano, Schott Frères. Jose Tous,.

⁸³¹ Correspondencia Antonio Noguera - Charles Victor Mahillon: Crivillé i Bargalló, J., 1994, El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon, *Anuario Musical*, 49, pág. 211.

⁸³² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de noviembre de 1896.

⁸³³ Anon., 1896, *Melodías populares*, *La Última Hora*, 30 de diciembre de 1896.; Anon., 1897, *Melodías populares*, *La Última Hora*, 4 de enero de 1897,.; Anon., 1897, *Melodías populares*, *La Última Hora*, 16 de febrero de 1897,.

de una factura exquisita... La segunda (Melodía) recibida hoy, no tiene precio. Es valiente, sonora; armonizada por una mano de maestro; transportada al teatro arrebataría al público⁸³⁴.

En el segundo artículo encontramos una reproducción del artículo firmado por Pizzicato (Ramón de Arana), otro activo participante en la red de influencia tejida en torno a Pedrell, publicado en el periódico *La voz de Galicia*, donde se destaca el carácter genuinamente popular de estas canciones así como el uso de la armonía⁸³⁵. En el tercer artículo se reproduce una crónica de *L'Echo musical* de Bruselas, escrito de forma anónima, donde se compara las *Melodías populares* con las *Danzas noruegas* de Grieg⁸³⁶.

En 1898, Eduardo López-Chavarri escribió sobre el estilo competitivo de Noguera y más especialmente sobre las *Melodías populares españolas*:

Al ver aquel cuerpo adelgazado y aquellos movimientos reveladores de un temperamento nervioso e impresionable, ya se presiente lo que confirma luego la dominante mirada con brillo inusitado. Las composiciones de Noguera tienen el sello de su autor, del cual, puede decirse, musicalmente es todo un carácter. En vano se querrá encontrar en ellas la vulgaridad ni el prurito del efecto; por temperamento, este compositor que domina la técnica y que podría obtener sin esfuerzo esos efectos de indudable aplauso (de los que tanto abusan nuestros maestros), aborrece cuanto no sea legítimamente nacido de la idea musical. Es una manera de escribir sana, noble y honrada. Donde más se ven estas cualidades es en sus cantos baleares, que constituyen un trabajo verdaderamente maestro...

Así, pues, transcribe Noguera las melodías de las islas Baleares, tratando los temas sinfónicamente, es decir, nacido de modo lógico su desenvolvimiento, de la potencia misma de dichos temas (como sucede en la composición denominada *Festa*), y además, armonizándolos con acompañamientos felicísimos, nada arbitrarios, antes bien, poniendo los recursos del arte moderno al servicio de la idea melódica, idea de la cual nace el mismo acompañamiento; tal sucede con al *Tocata*, la *Melodía* y la hermosísima *Flor de murta*⁸³⁷.

La aparición de la colección coincidió, además, con la polémica a nivel nacional mantenida entre Felipe Pedrell y Valera Silvari en el *Boletín musical*. Tras la buena recepción general en la prensa de estas composiciones, Noguera escribió a su maestro:

⁸³⁴ Anon., 1896, Melodías populares, *La Última Hora*, 30 de diciembre de 1896,.

⁸³⁵ Anon., 1897, Melodías populares, *La Última Hora*, 4 de enero de 1897,.

⁸³⁶ Anon., 1897, Melodías populares, *La Última Hora*, 16 de febrero de 1897,.

⁸³⁷ López-Chavarri, E. 1898, Un artista mallorquín: Antonio Noguera, *Las provincias de Valencia*, 13 de junio de 1898,.

No aspiro á compositor pero no sabe V. lo que sufrió hace yá cuatro años (cuando nos vimos en Barcelona) la bestia humana, cuando con un miedo atroz á la verdad traté de exponer a V. solapadamente mis aptitudes para la composición y parecióme que V. me desengañaba; por esto he tardado tanto tiempo en componer, y por esto es muy posible que estas *Melodías* sean mi testamento...

Gracias, miles de gracias por su carta. Si ha hablado V. con sinceridad, como acostumbra, yá pueden los demás músicos y críticos de España y de Ultramar ponerme motes. Estoy tranquilo; mis melodías son por lo menos decentes y paréceme esto ya bastante, dados los tiempos que corremos en nuestra patria⁸³⁸.

Con estas palabras, Noguera manifestó de nuevo su miedo personal a no estar capacitado para dedicarse a la música profesionalmente, aunque al cabo de unos meses, en febrero de 1897 escribió de nuevo a su maestro informándole que estaba componiendo nuevas piezas para elaborar una nueva colección motivado por el éxito en la recepción de la colección de *Melodías españolas*⁸³⁹.

También compositores cercanos a Pedrell le dedicaron a Noguera algunas piezas. Así, por ejemplo, el 20 de mayo de 1890, Isaac Albéniz le dedicó un estudio da base de quintas paralelas, insertando la anotación: «A mi querido Toni, el de las quintas, para que vaya atando cabos». Albéniz se refería al conflicto surgido tras la publicación de la primera mazurca de Noguera, cuando Torres le señaló, entre otros errores, las quintas paralelas⁸⁴⁰.

3.7.3. Obras compuestas por Antonio Noguera a partir de 1897

A partir de la aparición de la Capella de Manacor, Noguera empezó a componer obras destinadas a ser interpretadas por este conjunto coral y también por el Orfeó Català, siendo su pieza coral *Himno a la Capella de Manacor* (1897) la pieza compuesta para la formación manacorenses⁸⁴¹. Está escrita para cinco voces y se caracteriza por el uso del compás cuaternario con subdivisión ternaria y el del paralelismo entre las voces. Añadiremos que utiliza una figuración rítmica simple, con el uso exclusivo de blancas y negras. Este himno no fue la primera obra coral de Noguera, ya que, tras los conciertos de la Capilla Rusa, realizados en octubre de 1895 en Palma,

⁸³⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de noviembre de 1896.

⁸³⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de febrero de 1897.

⁸⁴⁰ Véase. Anexo. Partitura manuscrita de Isaac Albéniz. Consultable en la partituroteca de la UIB.

⁸⁴¹ Véase Anexo. Catálogo de obras de Noguera.

en los que la formación interpretó canciones populares rusas y canciones catalanas armonizadas por Alió y Morera, Noguera armonizó su *La Balanguera* para la formación rusa, enviándola posteriormente al Orfeó Català. Es una pieza compuesta para cinco voces, cuatro masculinas y voces blancas, de ritmo binario. Añadiremos que de nuevo, el estilo compositivo se caracteriza por paralelismos entre las voces, tanto en la melodía como en el acompañamiento, doblando las voces mediante el uso de terceras y octavas. Destacaremos, además, el uso de pedales de tónica en el bajo, recurso compositivo muy utilizado por Noguera en su obra pianística. Como vemos, Noguera realiza tanto anotaciones expresivas, mediante el uso de regularadores, como dinámicas.

Durante 1898, Antonio Noguera compuso la pieza *Hivernenca*, con letra de Miquel del Sants Oliver y *La Sesta*, con letra de Gabriel Alomar, obra que se publicó en 1900 en la revista *La Música Ilustrada Hispano-Americana*⁸⁴².

Como vemos en la Figura 14, evidenciamos una evolución en el estilo compositivo de estas dos obras, ya que Noguera utilizará una mayor variedad de figuras rítmicas, así como notas de adorno. Añadiremos que seguirán apareciendo paralelismos entre las voces, mediante octavas y terceras, así como el uso de pedales de tónica y dominante en el bajo. De igual forma, encontramos numerosas anotaciones expresivas y dinámicas mediante el uso de regularadores, ligaduras de expresión y acentos.

⁸⁴² Noguera, A., 1900, *La Sesta*, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900,.



Ilustración 14. Manuscrito de *La Sesta* de Antonio Noguera

En diciembre de 1898, Noguera compuso una obra para coro a seis voces, pidiéndole Juan Alcover la realización de un texto que se adaptara a la música⁸⁴³. Nació en pocas horas *Fill d'ànima*, que se estrenó en 1899.

En lo que se refiere al repertorio pianístico, en 1898, Noguera publicó una pequeña obra titulada *Canción*, compuesta para ser publicada en un álbum de Valencia y una pieza denominada *Dansa de Sant Joan* para un evento patriótico, que insertó en su colección de tres

⁸⁴³ Alcover, J., 1981, *Cap al tard: Poemes bíblics*, Edicions 62,.

danzas populares. Posteriormente, en 1899 publicó dos obras breves en prensa para piano, tituladas *Cançó y Vola, vola, Russinyol*.

A partir de 1899, Noguera sufrió numerosos problemas de salud, aunque esto no impidió que, en 1901, editara la mencionada colección de tres danzas, titulada *Trois danses sur des airs populaires de l'Île de Majorque*. 1. *Danse des Cossiers* (dedicada a E. Granados); 2. *Danse de la Saint-Jean* (dedicada a Juan Marqués); 3. *Danse triste* (dedicada a León Moreau). Fueron publicadas por la editorial Breitkopf & Härtel⁸⁴⁴. La editorial se comprometió a enviar 100 ejemplares como pago por los derechos editoriales, aunque durante los primeros meses le llegaron dos decenas de ejemplares. Los vendió todos excepto cuatro, ya que envió un ejemplar a Felipe Pedrell y otro a Eduardo Lopez-Chavarri⁸⁴⁵, conservando dos para él mismo. En este caso, las piezas fueron enviadas a Felipe Pedrell después de su publicación⁸⁴⁶. De entre las piezas que formaron la colección, Noguera consideró la pieza *Dansa trista* como la mejor obra para piano que había compuesto hasta la fecha⁸⁴⁷. Tras la recepción de la partitura dedicada, León Moreau calificó la obra como exquisita y de gran corrección, argumentando que aunque Noguera tenía poca cantidad de obras, estas eran de una calidad superior. La carta enviada por el compositor francés desde París, en Julio de 1901, se publicó en el periódico de *La Última Hora* traducida por Luis Marqués i Luigi.⁸⁴⁸ A su vez, León Moreau le dedicó a Noguera su obra para piano *Esquisse*.

Tras la visita a Mallorca de López-Chavarri en abril de 1900, invitado por Noguera, le propuso editar la obra *Dansa trista* en Valencia. Noguera rechazó la edición justificando que, pese a sentirse muy honrado por la propuesta, la oferta económica de la editorial Breitkopf & Härtel era no podía ser superada por una editorial española, añadiendo, además, que su mal estado de salud no le permitía componer con la frecuencia deseada otra obra.

Sabemos más sobre la recepción *Trois danses sur des airs populaires de l'Île de Majorque*. Denominadas por López-Chavarri como *Melodías Baleares*, destacaremos que el periódico *Las provincias de Valencia* publicó, sin firma y con motivo de la incursión de la obra

⁸⁴⁴ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 22 de Abril de 1901.

⁸⁴⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 15 de Mayo de 1901.

⁸⁴⁶ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 22 de Abril de 1901.

⁸⁴⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 21 de Mayo de 1900.

⁸⁴⁸ Moreau, L., 1901, Las danzas mallorquinas de Antonio Noguera, *La Última Hora*, 10 de julio de 1901,.

Ilustración 16. Fragmento analizado de *Danza de Sant Joan*. A. Noguera

Para finalizar, añadiremos que Noguera utiliza con facilidad el acorde de septima disminuida y las segundas inversiones de dominante como acordes de paso, así como las quintas paralelas (Ilustración 29). Por estas razones, encontramos cierta sensación de dualidad tonal, dualidad que a su vez está presente en toda la obra pianística de Noguera.

Gracias a la correspondencia entre Antonio Noguera y Eduardo López-Chavarri sabemos que Noguera no compuso ninguna obra a partir de 1901, aún teniendo ofertas de estreno del mismo López-Chavarri y del Teatre Líric Català. El motivo fue su delicado estado de salud.⁸⁵¹ Añadiremos que, también gracias a esa correspondencia, sabemos que, en 1902, Noguera afirmó que no tenía ninguna obra personalmente orquestada, aunque Enrique Granados ya había instrumentado *Danza. Flor de Murta*, de su primera edición de música para piano⁸⁵². Añadiremos que, posteriormente, Granados orquestó las *Melodías populares españolas*.

⁸⁵¹ «Renuncio a la inmortalidad»: Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 1 de abril de 1901.

⁸⁵² Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 20 de febrero de 1902.

3.8 La recuperación de la música sacra

A principios de 1893, Felipe Pedrell pidió a Antonio Noguera que buscara la existencia de música de Tomás Luís de Victoria en la Biblioteca Provincial de Palma, música que Noguera no encontró⁸⁵³. Como es bien sabido, uno de los principales artífices en España de los cambios gestados en el ámbito de la música religiosa comunes en Europa a finales del siglo XIX fue Felipe Pedrell⁸⁵⁴. Como antecedente, citaremos que para el maestro Pedrell, y como el mismo explica en sus *Jornadas de Arte*,⁸⁵⁵ la música de Tomás Luís de Victoria era un grato recuerdo de infancia ya que recibió sus primeras impresiones musicales cantando en el coro de la catedral de Tortosa, quedando grabadas en su memoria las obras de dicho compositor. Posteriormente, en 1876 viajó a Italia donde comenzó a interesarse por los estudios históricos de la música y empezó a componer numerosa obra religiosa. A partir de este momento, mediante sus numerosos viajes, mantuvo contacto personal con figuras del movimiento cecilianista, como Charles Bordes en Francia o Giovanni Tebaldini en Italia, y por tanto, participó activamente en el círculo creado en torno a la recuperación de la música sacra antigua. Felipe Pedrell siguió activamente la corriente alemana de Karl Proske citándolo en sus publicaciones:

Si pudieramos aconsejarnos de nuestro entusiasmo, quisiramos erigir en nuestro país un monumento de tan imperecedera fama como el que eleva el sabio Proske en su admirable obra *Musica Divina* (edición de Ratisbona). ¡Cuán merecido alto renombre gozan en ellas nuestros maestros, los predecesores, contemporáneos y continuadores del inmortal Palestrina! A Cuantos tesoros yacen olvidados todavía entre manos de particulares y en los archivos de nuestras catedrales!⁸⁵⁶.

Recordaremos que en el caso de España, el movimiento cecilianista no tuvo la misma repercusión que en Alemania o Italia, aunque si aparecieron iniciativas reformadoras caracterizadas especialmente por iniciativas individuales que reflejaron en sus acciones las

⁸⁵³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de febrero de 1893.

⁸⁵⁴ La reforma de la música sacra realizada por Felipe Pedrell se ha estudiado en diversas publicaciones destacando: López-Calo, J., 1991, Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa, *Recerca musicològica*, 11, pp. 157-209.; Pavia i Simó, J., 1991, Pervivencia de la obra de Felipe Pedrell en la musicografía española: tesoro sacro musical, *Recerca musicològica*, 11, pp. 275-303.; Codina i Giol, D., 1991, Felipe Pedrell i la música religiosa: la seva relació amb el monestir de Montserrat, *Recerca musicològica*, 11, pp. 357-61.; Nagore Ferrer, M., 1997, Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el " Congreso Internacional de Música Sacra" (Bilbao, 1896), *Revista de musicología*, 20 (1), pp. 605-16.;

⁸⁵⁵ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff.,

⁸⁵⁶ ídem, pág. 166.

influencias de dicho movimiento⁸⁵⁷. Tal y como explica Miguel López Fernández⁸⁵⁸, que fue en 1868 cuando se fundó la asociación *Allgemeiner Deutscher Cäcilienvere*, corazón del movimiento cecilianista alemán, siendo su principal objetivo la restitución de la auténtica música sacra al servicio de la liturgia. Los centros musicales del proyecto de restauración musical fueron, según la Edición Medicea (1614), el canto gregoriano en primer lugar y la recuperación de la polifonía en segundo lugar, siendo Palestrina el principal modelo a seguir. La Sagrada Congregación de Ritos elaboró, en 1884 y dirigidas al episcopado italiano, las normas para la regulación de la música en el culto. Posteriormente, ya en 1894, se publicó un nuevo reglamento ampliado y corregido.

Volviendo a Pedrell, en 1882 fundó el *Salterio Sacro-hispano*⁸⁵⁹. Su primer gran conflicto con una reivindicación de reforma de la música sacra llegó un año después, en 1883, cuando fue nombrado maestro de capilla de la parroquia mayor de Santa Ana, ya que dimitió al poco más de un mes invocando la figura de Karl Proske y los elementos fundamentales del movimiento cecilianista alemán. En la prensa de la época, hubo una polémica con acusaciones cruzadas. El mismo Pedrell explicó lo siguiente sobre este conflicto:

No fué posible modificar ni encauzar nada: ellos y ellas y todos juntos, paredes y todo, todo estaba contaminado de aquellas musiquitas de tararira, que me ponían á mí tan fuera de tino como al célebre polígrafo del siglo XVIII tronando contra los «pastoriles tripudios que excitaban en los ánimos la imaginación»⁸⁶⁰.

Posteriormente, entre agosto de 1889 y septiembre de 1890, Pedrell compondrá las dos primeras partes de la trilogía *Los Pirineos* («Lo Comte de Foix», «Raig de Lluna»), acabando la composición de la tercera parte de la trilogía («La jornada de Panissars») durante el mes de enero de 1891 y será justo después, durante el mes mayo, cuando idea y escribe el prólogo de *Los Pirineos*, el opúsculo *Por nuestra música*⁸⁶¹. En «Cuestión mal planteada», apéndice de *Por nuestra música*, Pedrell expone su teoría de la música nacional, basada en que la libertad que

⁸⁵⁷ Galán Hernández S., El movimiento cecilianista y su influencia en la recuperación y edición de la música de Tomás Luis de Victoria, in (2012), pág 16.

⁸⁵⁸ Fernández ML. La aplicación del " motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios, en (2014).

⁸⁵⁹ Bonastre, F., 1972, Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903, *Anuario Musical*, 27, pág. 103.

⁸⁶⁰ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff, pág. 182.

⁸⁶¹ Pedrell, F., 1991, *Por nuestra música*, Univ. Autònoma de Barcelona,.

goza la música se la debe al cristianismo y que el triunfo del cristianismo sobre el paganismo tuvo una gran influencia en la vertiente del pensamiento y la actividad musical. Por lo tanto, al abolir la esclavitud y establecer el principio de la igualdad moral, la religión cristiana dictamina la superioridad del espíritu ante la materia, afirmación que trasladada a la música significaba dos cosas: la abolición del ritmo métrico, de ascendencia pitagórica y puramente cuantitativo de las relaciones de duración entre los sonidos (denominado por Pedrell el elemento sensual), y por otro lado, la instauración del pensamiento armónico, que estaba implícito en el nuevo mensaje de redención cristiana. Anticipando la poca comprensión suscitada por la «Cuestión mal planteada», Pedrell publicó en agosto de 1891 en las páginas de *La Vanguardia*:

Crearían esa música litúrgica, música superior á toda música, que ilustraron los grandes genios del arte, las inspiraciones primeras que se llaman Palestrina, Bach, Morales, Victoria; crearían, en una palabra, esa música en prosa, que es la fuente más pura y alta donde los grandes revolucionarios, ó mejor, restauradores han bebido de la música de verdad....⁸⁶².

Es destacable, además, que durante el mismo año 1891, se fundó el Orfeó Catalá (por Lluís Millet y Amadeu Vives con el soporte del mismo Pedrell), un proyecto donde se mezclaron diversas motivaciones culturales, sociales, artísticas y políticas como respuesta a diversas aspiraciones culturales y políticas catalanistas.

Los primeros años de la década de los 90 coincidieron con una notable actividad divulgadora animada por Pedrell en las páginas de el *Diario de Barcelona* y en varias conferencias pronunciadas en el Ateneo de la ciudad condal. Pedrell empezó la primera de sus conferencias en el Ateneo Barcelonés en octubre de 1892, actividad que surgió como celebración del centenario del descubrimiento de América bajo la propuesta de Pepe Ixart.⁸⁶³ La primera conferencia ilustrada con audiciones tuvo por título *Nuestra música en los siglos XV y XVI* y se pudo escuchar, entre otras piezas, el *Canto de la Sibil.la* que se interpretaba en la parroquia de la ciudad de Manacor, proporcionada a Pedrell por Antonio Noguera⁸⁶⁴.

Tras el éxito obtenido en la primera conferencia, en marzo de 1893, coincidiendo con la edición pra voz y piano de *Los Pirineos*, Felipe Pedrell volvió a dar tres conferencias en el

⁸⁶² Pedrell, F., 1891, Cuestión mal planteada, *La Vanguardia*, 1 de agosto de 1891,.

⁸⁶³ Albert, S.B., 1987, *1892, el IV centenario del descubrimiento de América en España: coyuntura y conmemoraciones*, Editorial CSIC-CSIC Press,.

⁸⁶⁴ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones Musicales: [conferencias, Artículos, Crónicas, Cartas, Etc., De Arte]:(1892-1902)*. P. Ollendorff, París, pág. 8.

Ateneo Barcelonés. Con el propósito de una mayor comprensión del público asistente, Pedrell organizó un pequeño coro y orquesta para dar ejemplos musicales⁸⁶⁵. La primera de las conferencias, considerada por él preparatoria, comprendió «los dos períodos de música homófona y polítona que precedieron al armónico moderno», con pequeño coro y orquesta.⁸⁶⁶ La segunda conferencia, celebrada el 8 de marzo, estaba dedicada íntegramente a Palestrina y con 34 voces en el coro que interpretaban las «ilustraciones musicales». Es destacable que Pedrell incorporó ejemplos del motivo del Grial de la ópera *Parsifal* y del empleo del tema inicial del *Stabat* de Palestrina en la citada ópera utilizándolo como ejemplo de la influencia de Palestrina en los compositores modernos⁸⁶⁷. El 17 de marzo, Pedrell realizó la tercera conferencia, basada exclusivamente en la obra de Tomás Luís de Victoria. Pedrell fundamentó la necesidad de la recuperación del polifonismo renacentista y especialmente de grandes autores españoles.

Podemos calificar la recepción de las conferencias en la crítica catalana como muy positiva a excepción de la revista *L'Avenç*. Encontramos citas y artículos de opinión centrados en dichas conferencias desde el 24 de febrero de 1893 hasta el 14 de abril de 1893 en publicaciones de índole diversa. Entre las publicaciones que más comentaron el acontecimiento podemos destacar el seguimiento de los periódicos *La Vanguardia* (con 8 artículos),⁸⁶⁸ *La Publicidad* (4 artículos)⁸⁶⁹ y *La dinastía* (4 artículos)⁸⁷⁰ donde se transcribieron partes destacadas de las conferencias. Además aparecieron artículos de opinión en las revistas humorísticas *La Esquella de la Torratxa*⁸⁷¹ y *La Tomasa*,⁸⁷² en *La Ilustración artística*⁸⁷³, el semanario *La veu de Catalunya*⁸⁷⁴, el periódico cultural *Il·lustració catalana*,⁸⁷⁵ el *Boletín de la Asociación Artístico-arqueológica*⁸⁷⁶ de Barcelona o los periódicos *La Unión católica*⁸⁷⁷ y el liberal *El*

⁸⁶⁵ Anon., 1893, *L'Avenç*, 15 de març 1893,.

⁸⁶⁶ Anon., 1893, *La Vanguardia*, 24 de febrero de 1893,.

⁸⁶⁷ Anon., 1893, *La Vanguardia*, 9 de marzo de 1893.; Anon., 1893, *La dinastía*, 8 de marzo de 1893,.; Anon., 1893, *La dinastía*, 9 de marzo de 1893,.

⁸⁶⁸ Anon., 1893, *La vanguardia*, 24 de febrero, 26 de febrero, 9 de marzo, 12 de marzo, 16 de marzo, 19 de marzo, 26 de marzo y 28 de marzo de 1893,.

⁸⁶⁹ Anon., 1893, *La Publicidad*, 8 de marzo, 16 de marzo, 24 de marzo, 28 de marzo de 1893,.

⁸⁷⁰ Anon., 1893, *La dinastía*, 8 de marzo, 9 de marzo, 15 de marzo y 17 de marzo de 1893,.

⁸⁷¹ Anon., 1893, *Esquella de la Torratxa, La*, 24 de marzo de 1893,.

⁸⁷² Anon., 1893, *Tomasa, La.*, Núm. 239, 31 de marzo de 1893,.

⁸⁷³ Anon., 1893, *La Ilustración artística*, 20 de marzo de 1893,.

⁸⁷⁴ Anon., 1893, *Veu de Catalunya, La*, Setmanari popular. Año 3, núm. 13, 25 de marzo de 1893,.

⁸⁷⁵ Anon., 1893, *Il·lustració catalana*, 1ª època, núm. 305, 31 de marzo de 1893,.

⁸⁷⁶ Anon., 1893, *Boletín de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, abril de 1893,.

⁸⁷⁷ Anon., 1893, *La Unión católica*, 10 de abril de 1893,.

independiente.⁸⁷⁸ Todos ellos calificaron las conferencias como un éxito en pro del arte nacional especialmente al mencionar la tercera de las conferencias centrada en la recuperación de Tomás Luis de Victoria. Por otro lado, destacaremos que varios medios publicaron propuestas de realización de un concierto extraordinario con los ejemplos musicales utilizados durante las conferencias argumentando que sólo los socios del Ateneo pudieron apreciarlos, excluyendo a las "señoras" de éstos y a los "no socios". Finalmente Pedrell respondió en las páginas de *La Vanguardia* argumentando que dichos ejemplos fueron utilizados como ayuda a la comprensión y educación musical de los asistentes, por lo que la propuesta carecía para él de sentido.

Como hemos mencionado anteriormente, encontramos una opinión contraria a la propuesta pedrelliana en varios números de la revista literaria *L'Avenç*, firmando Jaume Brossa i Roger⁸⁷⁹. Para Brossa, no había suficientes eruditos en España para poder afirmar que las valoraciones de Pedrell eran auténticas: *El bombo fe per en Pedrell a fi de sobreposar en Victoria a en Palestrina, és un bombo d'un chauvinisme anti-artístic*. En su opinión, Pedrell buscaba datos para poder dar credibilidad a sus opiniones, especialmente el concepto de música nacional:

Em sembla que quand en Pedrell vulguí entrar á la Walhalla, en Wagner ordenará que li tanquin la porta. I més si duu á la butxaca *El Cant de la montanya*, malgrat totes les recomanacions d'en Grieg i d'en Cesar Cui. A-les-ores sols li quedarà un recurs: anar an el purgatori del Dant Alighieri, acompanyat d'en Palestrina i en Victoria. Però em resta un dupte. Hi haura un grand obstacle: *L'ultimo Abencerraggio*. L'infidel Alá i Maomet podran disputar a Déu el dret de tenir á l'illustre compositor tortosi⁸⁸⁰.

Por el contrario, es destacable el uso en varias publicaciones, de la comparación de Pedrell con un "apóstol" que "propaga" la verdadera doctrina:

Su voz resonaba grave y sincera, con la sinceridad y con la efusión de la voz de los apóstoles que propagan una idea buena y provechosa, que tiene raíces hondas en su alma. Para él, la música nacional, la música sinceramente española, ha de tener su origen, sus fundamentos, en la misma música española, en las inspiradas páginas musicales del gran Victoria y de otros compositores españoles⁸⁸¹.

⁸⁷⁸ Anon., 1893, *El independiente*, 14 de abril de 1893,.

⁸⁷⁹ Jaume Brossa i Roger (San Andrés de Palomar, Barcelona 1875-Barcelona, 1919) fue un dramaturgo y articulista español que escribió su obra en catalán y español. Desde 1892 publicó sus ensayos políticos en *L'Avenç* y en *La Revista Blanca*.

⁸⁸⁰ Brossa i Roger, 1893, J., *L'Avenç*, 31 de març de 1893,.

⁸⁸¹ Anon., 1893, *La Vanguardia*, 16 de marzo de 1893,.

Como el mismo Pedrell explica en *Jornadas de arte*, muchos de sus discípulos asistieron a las conferencias destacando a Millet, Granados, Salvat, Más y Serracant o Arnau. Desde Mallorca viajaron para asistir a la tercera conferencia Antonio Noguera y Antoni José Pont⁸⁸²:

De la influencia de las conferencias producida particularmente en mis discípulos de aquella época, entre los cuales recuerdo á Millet, Granados, Juan Salvat, Más y Serracant, el malogrado Arnau, etc., he de decir, que todos se sintieron profundamente transformados, y así me lo manifestaron los ejercicios de sus próximas lecciones. De Palma de Mallorca llegaron dos oyentes, el malogrado Antonio Noguera y Mosen Antonio José Pont. Sintieronse también transformados, del Ateneo salieron, por lo que toca á Noguera, aquellos arrestos del crítico de personalidad é ideas propias, que caracterizaron al polemista encumbrando al compositor; y por lo que toca al buen Mossen Pont, aquel orfeón incomparable intitulado luego, próximamente, La Capella de Manacor⁸⁸³.

Del mismo modo, el padre Vicente Ripollés escribirá posteriormente en la publicación *Escritos heortásticos* sobre el impacto y efecto producido a los asistentes destacando de nuevo a los mallorquines Antonio Noguera y Antonio José Pons, utilizando de nuevo la comparación de apóstoles y predicadores de nuevas doctrinas:

Vieron entonces muchos, en la polifonía seiscentista, los precedentes de ciertos procedimientos wagnerianos y las fuentes donde debía acudirse para la renovación del arte moderno; é iluminadas las inteligencias y caldeados los corazones por las palabras entusiastas y luminosas del maestro, salieron del Ateneo, cual de otro cenáculo, apóstoles fervorosos y entusiastas de la buena música, predicadores incansables de la regeneración musical religiosa, adalides valerosos como Antonio Pons, el modesto sacerdote balear, fundador de la Capella de Manacor; como Noguera, fustigador temible de los rutinarismos musicales⁸⁸⁴.

Es curioso destacar que la utilización del símil de apostolado de nueva doctrina dentro del contexto de la recuperación de la música sacra, se repetirá posteriormente en prensa dentro de un contexto más local, ya en la recuperación mallorquina, y en referencia a Antonio Noguera. Citaremos como ejemplo las palabras expresadas por Gabriel Alomar, en referencia a la labor de

⁸⁸² Pedrell, F., 1911, *Orientaciones Musicales: [conferencias, Artículos, Crónicas, Cartas, Etc., De Arte]:(1892-1902)*, P. Ollendorff, París.

⁸⁸³ idem. pág. 30.

⁸⁸⁴ Tortosí, O., 1911, *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*, Casa social del " Orfeo Tortosí", .

Noguera, dentro de un artículo publicado en el diario independiente *Ciudad*: «Su acción llegó a ser bien pronto apostolado y sacerdocio»⁸⁸⁵.

Volviendo a las conferencias, cabe mencionar que el interés de Antonio Noguera por Tomás Luís de Victoria había germinado unos meses antes de éstas, ya que Felipe Pedrell le pidió que buscara sus obras por los archivos de la isla⁸⁸⁶. Recordaremos, además que la visión de Noguera de la música religiosa mallorquina no podía ser más pesimista a finales de siglo:

¿Y las funciones religiosas? Lo que en el teatro produce el descontento y el retraimiento del público, en el templo constituye una solemne irreverencia, una profanación. Para los fieles debiera ser mil veces preferible una misa rezada á ese jolgorio de feria de aldea que se arma en el coro por tres docenas de individuos que como energúmenos desenfrenados, mejor semejan renegar de Dios y los santos que implorar la eterna misericordia⁸⁸⁷.

Antonio Noguera intentó asistir a la segunda conferencia junto a Mateo Obrador y Enrique Alzamora⁸⁸⁸, aunque sus problemas de salud (definidos por él mismo como gastralgia y neuralgia) más problemas de ámbito familiar se lo impidieron⁸⁸⁹. Finalmente, Mateo Obrador asistió en solitario a dicha segunda conferencia ya que Enrique Alzamora tampoco pudo asistir, ya que viajó a Lyon en el último instante por problemas laborales.⁸⁹⁰ Tras el retorno de Obrador a Mallorca, Antonio Noguera escribió a Felipe Pedrell sobre la gran impresión causada al intelectual:

Tuve la feliz ocurrencia de decidir á Mateo Obrador á que pasara á esa, quién regresó á Palma verdaderamente sugestionado. Obrador (sea dicho entre nosotros es una gran conquista por lo que atañe al distrito artístico de Mallorca. (Ha sido siempre un buen amigo mío, pero en ocasiones se ha manifestado tal vez demasiado amigo de otros...) Mateo Obrador es de la clase de los eclécticos; y entusiasmar un ecléctico, créame, Don Felipe, es una verdadera conquista⁸⁹¹.

Ante la repercusión de la segunda conferencia en Mateo Obrador, Antonio Noguera finalmente se decidió a viajar a Barcelona para asistir a la tercera de las conferencias junto al sacerdote Antoni José Pont, quien, coincidiendo con un viaje personal a Barcelona, también asistió al

⁸⁸⁵ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de noviembre de 1905, .

⁸⁸⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de febrero de 1893.

⁸⁸⁷ Noguera, A., 1891, La música en Palma, *Almanaque Balear*, 1 de enero de 1981..

⁸⁸⁸ Anon., 1893, *El isleño*, 8 de marzo de 1893..

⁸⁸⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 7 de marzo de 1893.

⁸⁹⁰ Correspondencia Enrique Alzamora - Felipe Pedrell. Carta del 13 de marzo de 1893.

⁸⁹¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de marzo de 1893.

Ateneo alentado por Antonio Noguera⁸⁹². Diez días después de que Antonio Noguera regresara de la última conferencia en Barcelona, aparecieron por primera vez en las páginas de *La Almudaina* los nombres de Victoria, Morales y Comes:

¿Sentís la imperiosa necesidad de una reforma? Sea. Arrojad del templo, si así os place, á Haydn y á Mozart, no para ceder el lugar á Rossini, Paccini ó Mercadante, sino para rendir el homenaje justísimo á nuestros famosos compositores religiosos Victoria, Morales y Comes, celebrados por los extranjeros é ignorados y desconocidos en nuestra patria⁸⁹³.

Además del artículo de Noguera, el 7 de abril de 1893, *La Almudaina* publicó un artículo firmado por Felipe Pedrell titulado «Nuestro Victoria en París»⁸⁹⁴. En el mes de mayo, y como él mismo explica en su correspondencia⁸⁹⁵, Noguera promovió una tertulia con los *insensatos* en los salones del Círculo Mallorquín palmesano centrada en las conferencias de Barcelona donde se leyeron y comentaron las diversas publicaciones de prensa así como las cartas enviadas por Pedrell. Tras la reunión se acordó invitar al maestro tortosino a celebrar una nueva tanda de conferencias ilustradas con ejemplos musicales centradas en la misma temática dentro de los salones del Círculo, proponiéndose ese mismo mes de junio aplazable hasta el inicio de la temporada 94-95. Tras escribir Pedrell, éste aplazó la posible cita a finales de la temporada siguiente⁸⁹⁶ al trasladarse en esas fechas a Madrid donde fue nombrado profesor del conservatorio y académico de Bellas Artes de San Fernando, comenzando a publicar *Hispaniae Schola Musica Sacra*⁸⁹⁷. En la siguiente temporada, ante la nueva negativa dada por Felipe Pedrell al Círculo Mallorquín de realizar una conferencia ilustrada, como veremos más adelante, se invitó a Antonio Noguera a realizar una ponencia ilustrada.

Por otro lado, como el mismo Noguera explica en un artículo titulado «La Capella de Manacor» y publicado en *La música Ilustrada Hispano-Americana* de Barcelona⁸⁹⁸, tras su asistencia junto a Antoni José Pont a las conferencias en el Ateneo de Barcelona dadas por Felipe Pedrell, se inició una aplicación práctica de la recuperación de la música sacra en Mallorca en

⁸⁹² Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana* n°34, 15 de mayo de 1900,.

⁸⁹³ Noguera, A., 1893, Un paso atrás, *La Almudaina*, 28 de marzo de 1893,.

⁸⁹⁴ Pedrell, F., 1893, Nuestro Victoria en París, *La Almudaina*, 7 de abril de 1893,.

⁸⁹⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 18 de mayo de 1893.

⁸⁹⁶ idem.

⁸⁹⁷ Pedrell, F., de Cabezón, A., Guerrero, F., de Morales, C. & de la Parra, G.P., 1895, *Hispaniae schola musica sacra: Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, JB Pujol,.

⁸⁹⁸ Noguera, A., 1900, *La Música Ilustrada Hispano-Americana* n°34, 15 de mayo de 1900,.

concierto. Por ello, los primeros conciertos se realizaron en dos frentes: En las ciudades de Palma y Manacor. En el caso de Palma, se realizaron dos conciertos en la iglesia de Santa Eulalia y San Jaime dirigidos por los presbíteros Melchor Massot y Nicolás Bonnin donde se interpretaron motetes de Vitoria y Palestrina⁸⁹⁹.

El conjunto coral dirigido por el presbítero Melchor Massot no reapareció hasta 1896, nuevamente en la iglesia de Santa Eulalia para realizar un concierto de música sacra renacentista interpretando el motete *O vos omnes* de Tomás Luis de Victoria⁹⁰⁰. Para entender los motivos que pudieron incentivar dicha reaparición, cabe mencionar que como consecuencia directa de los ciclos de conferencias dadas por Felipe Pedrell en 1895 a favor de la recuperación de la música sacra renacentista en la Escuela Nacional de músicas y posteriormente en el Ateneo de Madrid, estando la tercera conferencia dedicada a Morales, Cabezón y Guerrero y la cuarta a Palestrina y Victoria, el Obispo de Madrid-Alcalá resolvió establecer en la Catedral de la capital una capilla de música, y por tanto, pidió asesoramiento a Felipe Pedrell y Eustaquio Uriarte, encargándoles los estatutos de la capilla denominada Asociación Isidoriana, estrenándose el día del Corpus con la misa de Victoria *O quam gloriosum est regnum*, dirigida por el mismo Pedrell.⁹⁰¹ Además, el primer número del boletín mensual *La música religiosa en España*, órgano de la Asociación para la reforma de la música en la Iglesia, apareció en enero de 1896. El periódico mallorquín *La Almudaina* publicó una reseña dando la noticia de la creación de la Capilla Isidoriana:

En los pocos meses que lleva de residencia en Madrid el maestro Pedrell, débele más el arte nacional que muchos críticos y revisteros que llevan sobre sus espaldas, hace más de veinte años, la cruz de la redención artística⁹⁰².

Como hemos señalado, paralelamente a la activa participación de Pedrell en la fiesta internacional de Bilbao dedicada a la reforma religiosa, se volvió a interpretar en 1896 la música de Tomás Luis Victoria y Palestrina en la capital de la isla, Palma de Mallorca. Referente a la Asamblea de música religiosa de Bilbao, añadiremos que Noguera publicó una crónica musical y

⁸⁹⁹ Anon., 1894, De la capital, *La Almudaina*, 6 de noviembre de 1894,.

⁹⁰⁰ Anon., 1896, Un motete en la parroquia de Santa Eulalia, *La Última Hora*, 21 de marzo de 1896,.

⁹⁰¹ López-Calo, J., 1991, Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa, *Recerca musicològica*, 11, pp. 157-209; Codina i Giol, D., 1991, Felip Pedrell i la música religiosa: la seva relació amb el monestir de Montserrat, *Recerca musicològica*, 11, pp. 357-61.

⁹⁰² Llabrés, Juan, and J Pou, 1958, *Noticias Y Relaciones Históricas De Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul.liana, Palma.- Noticia del 12 de mayo de 1895.

felicité a Pedrell como organizador y conferenciante⁹⁰³. Como destaca Miguel López Fernández, el hecho de que se dieran cita en Bilbao importantes personalidades de la música religiosa en Europa como Charles Bordes, Vincent d'Indy o Giovanni Tebaldini, junto al propio Pedrell o a Uriarte, añadiendo el que estuvieran representadas, además de la Asociación Isidoriana, la Schola cantorum de Paris o la Cappella Antoniana de Padua, ofrece una idea de la importancia del evento en el contexto del estado de ebullición reformista que vivían determinados círculos musicales españoles⁹⁰⁴.

Añadiremos que, antes del concierto, Noguera publicó varios artículos antes del estreno, siguiendo el modelo pedrelliano de difundir cualquier iniciativa musical, precediendo las ideas a la música, para así sembrar la curiosidad y aumentar la asistencia del público. Noguera dedicó dos artículos en *La Almudaina*, dirigidos a apoyar la iniciativa:

Hoy, con íntima satisfacción, tócame ocuparme una vez más de Victoria, no ya lamentándome como otras veces de que se le tenga olvidado, sino felicitándome de que por fin de una manera ostensible, se anuncie la ejecución del motete O vos omnes en una parroquia de Palma. Este motete es una de las creaciones más portentosas del arte musical religioso⁹⁰⁵.

Noguera explicó al lector su asistencia a las conferencias dadas por Felipe Pedrell en el Ateneo de Barcelona y el impacto que le causó la audición de las obras de Tomás Luis de Victoria argumentando que fue desde ese momento que comprendió la transcendencia de la música religiosa. Cabe destacar, que Noguera utiliza en su argumentación las ideas pedrellianas citando el libro *Hispaniae Schola Musica Sacra* y una cita de Menéndez Pelayo. Para finalizar el artículo, aboga por la continuidad de dichos programas:

La opinión, la prensa y los inteligentes han demostrado su satisfacción con motivo de haberse resucitado en Santa Eulalia el género polifónico; es de desear que el hecho á que nos referimos no constituya un fenómeno aislado sin transcendencias ulteriores. Si desgraciadamente ocurriere así, Dios perdone á quienes, pudiendo, no supieron evitarlo⁹⁰⁶.

⁹⁰³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 16 de octubre de 1896.

⁹⁰⁴ Fernández ML. La aplicación del " motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios, en (2014).

⁹⁰⁵ Noguera A., 1896, El motete "O vos omnes" de Tomás Luis de Victoria, *La Almudaina*, 31 de marzo y 4 de abril de 1896,.

⁹⁰⁶ idem.

Pese a las palabras de Noguera y a la buena acogida general, la iniciativa palmesana no tuvo continuidad, hecho que Noguera justificó posteriormente en la poca preparación de los coristas, tildando a los intérpretes de «gente no convencida y por tanto, indisciplinada»⁹⁰⁷. En el caso de Manacor, el presbítero Antoni José Pont, y como hemos mencionado anteriormente, asistente junto a Noguera a las conferencias de Pedrell en el Ateneo Barcelonés, formó un grupo de doce coristas para interpretar esa misma Semana Santa, en la parroquia de la ciudad Manacor, los *Improperis* de Palestrina así como algunos motetes de Victoria⁹⁰⁸. En el mes noviembre de 1894, el grupo de coristas aumentó a dieciséis coristas, interpretándose un nocturno del *Oficio de difuntos* de Morales (1894) dirigidos por Antonio José Pont y Jerónimo Salas⁹⁰⁹. Después de este concierto, dándose el mismo caso que sucedió en la formación palmesana, se produjo una etapa de inactividad pública en la formación coral de Antoni José Pont, que no reapareció hasta el mes de enero de 1897 interpretando la *Misa Real* de Dumont, armonizada por Mr. Guilman⁹¹⁰. Fue en la siguiente Semana Santa (1897) cuando la formación adoptó definitivamente el nombre de Capella de Manacor, aunque se convirtió en una sociedad oficial hasta 1900.

3.8.1 Noguera sustituye a Pedrell: La conferencia «La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales»

En mayo de 1894, la junta del Círculo Mallorquín volvió a invitar de nuevo a Felipe Pedrell a presentar sus conferencias ilustradas realizadas el año anterior en el Ateneo Barcelonés, designado a Antonio Noguera como responsable de la gestión del evento⁹¹¹. Además, se acordó la contratación de unos ocho coristas barceloneses para ayudar a los mallorquines en las ilustraciones musicales⁹¹², fragmentos musicales utilizados a modo de ejemplo dentro de la mencionada conferencia. Antonio Noguera escribió varias cartas a Felipe Pedrell instándole a dar una fecha final para el evento:

La carta de V. se calla lo más importante, es decir, lo que se refiere a su viaje á Palma. En sesión de uno de estos días acordó la junta directiva del "Círculo Mallorquín" invitarlo a V. por medio

⁹⁰⁷ Noguera, A., 1900, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 34, 15 de mayo de 1900,.

⁹⁰⁸ idem.

⁹⁰⁹ Anon., 1894, De la capital, *La Almudaina*, 6 de noviembre de 1894,.

⁹¹⁰ Noguera, A., 1900, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 34, 15 de mayo de 1900,.

⁹¹¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de mayo de 1894.

⁹¹² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 septiembre de 1894.

de atento oficio para dar una o varias conferencias sobre música española (con ilustraciones) en la época que fijen de común acuerdo Ud. y el presidente de la Sección de Literatura que lo es J. Alcover, el notable poeta que V. ya conoce por alguna de sus composiciones. Se ha pensado también en invitar á Ixart pero asegúran que se tropezará con el inconveniente de la enfermedad que le aqueja y le tiene afónico.

Ahora hablemos como amigos íntimos. V. por descontado debe aceptar, y en este supuesto es preciso que á vuelta de correo me diga cuando piensa V. venir; me mande los papeles para principiar á ensayar, me dé instrucciones detalladas sobre la manera de enseñar las ilustraciones á los encargados de realizarlas; me indique el tema sobre que versará la conferencia... porque yó opino, salvo mejor parecer que debe V. darnos una conferencia á fin de disponer de mucho tiempo para hacer varias excursiones por la isla, visitar Sóller, Valldemossa, Deyá, Miramar, Las cuevas de Artá y del Drach, etc. etc. y además las bibliotecas, museos y archivos donde pueda pescar algo⁹¹³.

Finalmente, Pedrell volvió a desestimar la propuesta⁹¹⁴ y ante esta circunstancia, fue el mismo Noguera quien recibió el encargo de realizar las conferencias como miembro de la sección literaria del Círculo Mallorquín⁹¹⁵. Como hemos mencionado anteriormente, dicha sección literaria se fundó en marzo de 1894 y además de Noguera, fueron socios Joan Alcover, Enrique Alzamora, Juan Luis Estelrich, Miquel del Sants Oliver, Eusebio Estada, Juan Marqués i Luigi y José María Quadrado entre otros. La sección, se reunía en sesión ordinaria una vez al mes y una de sus principales actividades fue la realización de conferencias, tras las cuales y en ciertas ocasiones, se realizaron conciertos breves. Sobre la conferencia dada por Antonio Noguera, apuntaremos que, en primer lugar, su intención fue titularla *Grieg y la canción popular*, anunciando a Pedrell que se la enviaría antes de leerla para su corrección argumentando que no tenía suficiente confianza en su propio criterio a finales de enero de 1895⁹¹⁶. Finalmente, el tema elegido fue *La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales* enviando un borrador a Pedrell a principios de febrero de 1895 para su corrección⁹¹⁷, dada la repercusión estimada en prensa:

⁹¹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 11 de mayo de 1894.

⁹¹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 8 octubre de 1894.

⁹¹⁵ Como hemos mencionado en el primer capítulo de este trabajo, el 11 de marzo de 1894 se fundó la sección literaria del Círculo Mallorquín a la cual perteneció Antonio Noguera junto a Joan Alcover, Enrique Alzamora, Juan Luis Estelrich, Miquel del Sants Oliver, Eusebio Estada, Juan Marqués i Luigi y José María Quadrado entre otros. Dicha sección realizaba una sesión ordinaria al mes, además de las necesarias sesiones extraordinarias. Entre las actividades de la sección literaria, además de la organización de veladas de lecturas, se organizaban conferencias y conciertos.

⁹¹⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 20 enero de 1895.

⁹¹⁷ *idem*.

Excuso decirle que las sangrías que he hecho á sus artículos sobre Cui, al folleto de A. Soubies y a todo bicho (perdone la frase) viviente, son extraordinarias. Sin embargo como no quiero dar de cabeza en tan clara cuestión, antes de leer la conferencia se la mandaré á V. y en ella corte V. y corte, añada, verifique, enmiende, etc. etc. De otro modo, no leo mi trabajo, con tanta más razón cuanto que *La Almudaina* quiere insertarlo integro al día siguiente y *La última hora* se propone también publicar los retratos de V., de Cui y de Grieg. Como vé V. la cosa no quedará entre nosotros...

A V. le he excluido del programa con deliberado intento, pues tengo fama de ser más papista que el papa⁹¹⁸ .

El domingo 3 de marzo de 1895, a las ocho de la noche, Antonio Noguera realizó la mencionada conferencia en los salones del Círculo Mallorquín⁹¹⁹. Al finalizar la ponencia, una orquesta formada por músicos locales interpretó, a modo de ejemplos musicales, *Canzonetta* de Cesar Cui, *Romanza del cuarteto para instrumentos de arco, óp. 27* de Eduardo Grieg, *Andantino quasi allegretto* del quinteto para piano é instrumentos de cuerda, de Enrique Granados, *Mort d' Ase* y *Danse d'Anitra* de la primera *Suite Peer Gynt*, para cuerda solas de E. Grieg⁹²⁰. Para finalizar la velada, Juan Luís Estelrich leyó la poesía *Monotonía de Tassara* y Enrique Alzamora recitó el poema *El vestits del día del Corpus*⁹²¹.

En su conferencia, Noguera plasmó un recorrido de la historia de la música desde la perspectiva de tres espacios geográficos diversos, España, Rusia y Escandinavia, basándose en la utilización del canto popular en la composición de música clásica y afrontando la cuestión de la recuperación de la música sacra de manera breve pero concisa argumentándolo desde un punto de vista nacional:

Morales, Guerrero, Victoria y Cabezón, marcan el apogeo del siglo de oro en nuestra música. En ellos y por ellos se conservará eternamente, en los fastos de la historia universal del arte, el nombre de nuestra nación, y pese al desvío con que hasta hacia bien poco hemos mirado los intereses artísticos de nuestra patria, pese al olvido que hemos vivido nuestro deber⁹²².

⁹¹⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de enero de 1895.

⁹¹⁹ Anon., 1895, *El isleño*, 1 de marzo de 1895,.

⁹²⁰ Anon., La conferencia del Círculo, 1895, *El isleño*, 4 de marzo 1895,.

⁹²¹ Anon., 1895, *Las Baleares*, 5 de marzo de 1895,.

⁹²² Noguera, A., 1895, La canción popular y nuevas nacionalidades, *Ilustración musical*, 30 de agosto, 15 de septiembre, 30 de octubre y 15 de noviembre de 1895,.

Iniciando la conferencia se denominó a sí mismo como «obrero de solfa» considerando que ocupaba el lugar del conferenciante indebidamente (refiriéndose a la petición inicial a Felipe Pedrell). El conferenciante argumentó tres categorías en la clasificación de las naciones europeas según el estado de su música (a excepción de Alemania e Italia), siendo la primera los pueblos que interrumpen su tradición artística por la «irrupción de Italia o Alemania» poniendo como ejemplo a España, en segundo lugar, destacó las naciones que carecían, según su entender, de historia propia y cuyas manifestaciones artísticas fueron heredadas del vasallaje y en tercer lugar, clasificó aquellas naciones que no tenían, en su opinión, escuela tradicional propia y que no se vieron influenciadas por Alemania o Italia. A modo de excepción, citó a Francia. El motivo de dicha excepción, en su opinión, era el «exagerado chauvinismo» de la nación y con el hecho de contar con estudios de intelectuales sobre cantos populares, fundamentando así el «alma patria»:

Las colecciones de cantos y bailes populares en Francia, autorizadas todas con firmas indiscutibles en el mundo artístico y literario, se cuentan por centenares... En estas colecciones han podido, los músicos franceses, saturarse del ambiente nacional, y por ellos la escuela francesa ha podido ostentar sello individual y mantener su envidiable independencia⁹²³.

Referente a la música en España, y como ejemplo de la primera categoría, Noguera destacó las aportaciones del maestro Francisco Asenjo Barbieri, denominándolo como compositor «genuinamente español» al utilizar música popular como base del género de la zarzuela y destacando, además, las aportaciones de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la Sociedad de Cuartetos del Conservatorio de Madrid, al considerar que ambas sociedades modificaron y refinaron el gusto del público así como de los compositores españoles. Posteriormente, alabó el trabajo de su maestro Felipe Pedrell en pro de la utilización de los cantos populares como base compositiva de la música nacional:

El honor de esta reivindicación corresponde, en primer lugar, á una personalidad con la cual me unen lazos de una amistad tan íntima, y á la que admiro y respeto tan profunda y sinceramente, que por temor á que los elogios que de ella haga sean tildados por alguien de apasionados, me creo en el deber, ó mejor dicho, me veo en la necesidad de suprimirlos. Por lo demás, el tiempo vendrá á juzgar la obra monumental y altamente patriótica del sabio profesor de Historia de la música, del Conservatorio de Madrid, don Felipe Pedrell⁹²⁴.

⁹²³ idem.

⁹²⁴ idem.

En cuanto a la música en Rusia, Antonio Noguera la describe como miembro de la segunda categoría, donde predominaba el estilo italianizante, recomendando la lectura del libro de César Cui *La Música en Rusia*. Destacó como principal artífice de la escuela nacional rusa a Miguel Glinka, impulsor del estudio de los cantos nacionales rusos y utilizando dichas fuentes para la composición, siendo presentada la figura de César Cui como «su propagandista más ferviente». En lo que se refiere al tercer grupo, Noguera usó como ejemplo a Escandinavia, dado que para el crítico, era un país sin antecedentes artísticos que alcanzó «el más alto grado de civilización posible». Entre los compositores destacó a Gade, Svendsen y Grieg, como mayores representantes de la música culta en Suecia, Noruega y Dinamarca. Noguera describió la obra de Grieg como un «afán naturalísimo» resultante de su delectación en «vivir de la patria y por la patria». Para finalizar la conferencia, realizó una breve comparación de las tres escuelas mencionadas, destacando, en su opinión, que la obra de Cui podía servir de modelo en conservatorios y escuelas de armonía al considerarla no perjudicial. En cambio, referente a la escuela española, mencionó que tenía aspectos que podrían resultar peligrosos:

La chulapería y el flamenquismo tienen que ser sorteados con gran habilidad por el compositor primerizo, que ha de saber distinguir de lo verdaderamente característico y nacional, lo canallesco, brutal y tabernario⁹²⁵.

Referente a la tercera escuela, destacó que en su opinión Grieg era negativo para los músicos inexpertos dado su poder sugestivo pudiendo arrastrar al compositor novel hacia fórmulas libres. Finalizando la conferencia, como hemos mencionado anteriormente, una orquesta formada por músicos locales realizó un breve concierto basado en la música explicada.

En la opinión del periodista Gabriel Alomar, pronunciada años después, la conferencia de Noguera mostró en Mallorca una nueva época:

En la conferencia de *Nuevas nacionales musicales* fijó la síntesis, la visión personal de conjunto sobre la nueva transformación romántica, o si se quiere neorromántica, de la música, uno de tantos aspectos del nuevo septentrionalismo. Demostró vivamente que la decadencia de la música

⁹²⁵ idem.

popular era correlativa a al muerte de las nacionalidades, como manifestaciones de una sola e idéntica vitalidad... Abría un nuevo periodo de nacionalismo musical⁹²⁶.

La recepción por parte de la prensa tras la conferencia fue positiva, especialmente en los días inmediatos, mencionándose el éxito de la conferencia en diversas publicaciones diarias⁹²⁷, destacando el diario *La Almudaina*⁹²⁸, dirigido por Miquel del Sants Oliver y *Las Baleares*⁹²⁹, periódicos que reprodujeron la conferencia al completo. El periódico *La Última Hora*, dirigido por Juan Luis Estelrich, reprodujo los retratos de Cui y de Grieg⁹³⁰. El propio Noguera calificó la conferencia como «éxito no merecido» en una carta enviada a su maestro Felipe Pedrell a la que adjuntó, en un paquete, los artículos de prensa publicados⁹³¹. De igual forma, le pidió a Pedrell la dirección de Granados para enviarle una copia del programa de la conferencia donde se ejecutó su quinteto. Tras la recepción del envío de prensa mallorquina, Felipe Pedrell reprodujo en cuatro números de la *Ilustración Musical* la conferencia íntegra de Noguera⁹³², citando la publicación de *La Almudaina*. Como consecuencia de la popularidad que alcanzó tras la conferencia, un mes más tarde, el periódico *Heraldo de Baleares*, publicó una caricatura de Antonio Noguera en la portada con una breve descripción del personaje (Ilustración 17).

⁹²⁶ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de diciembre de 1905,.

⁹²⁷ Anon., 1895, *El isleño*, 4 de marzo de 1895.; Anon., 1895, *Las Baleares*, 5 de marzo 1895,.

⁹²⁸ Noguera, A., 1895, La música popular y nuevas nacionalidades, *La Almudaina*, 4 de mayo 1895,.

⁹²⁹ Noguera, A., 1895, La música popular y nuevas nacionalidades, *Las Baleares*, 4 de mayo 1895,.

⁹³⁰ Anon., 1895, Retratos de Cui y Grieg, *La Última Hora*, 4 de mayo 1895,.

⁹³¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de marzo de 1895.

⁹³² Noguera, A., 1895, La canción popular y nuevas nacionalidades, *Ilustración musical*, 30 de agosto, 15 de septiembre, 30 de octubre y 15 de noviembre de 1895,.

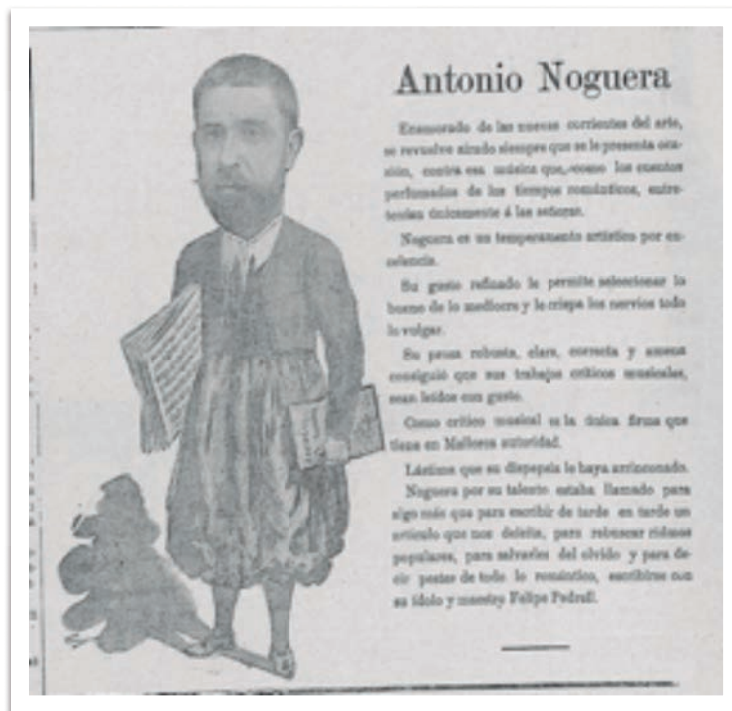


Ilustración 17. Caricatura de Antonio Noguera

Antonio Noguera. Enamorado de las nuevas corrientes del arte, se revuelve airado siempre que se le presenta ocasión, contra esa música que, como los cuentos perfumados de los tiempos románticos, entretenían únicamente á las señoras.

Noguera es un temperamento artístico por excelencia.

Su gusto refinado le permite seleccionar lo bueno de lo mediocre y le crispa los nervios todo lo vulgar.

Su prosa robusta, clara, correcta y amena consiguió que sus trabajos críticos musicales, sean leídos con gusto.

Como crítico musical es la única firma que tiene en Mallorca autoridad.

Lástima que su dispepsia le haya arrinconado.

Noguera por su talento estaba llamado para algo más que para escribir de tarde en tarde un artículo que nos deleita, para rebuscar ritmos populares, para salvarles del olvido y para decir peste de todo lo romántico, escribirse con su ídolo y maestro Felipe Pedrell⁹³³.

El articulista hace mención a la facilidad de lectura y comprensión de sus críticas para el público en general, así como al carácter fuerte del crítico musical mallorquín y su impetuoso

⁹³³ Anon., 1895, *Heraldo de Baleares*, 7 de abril de 1895,.

temperamento, rasgos de carácter mencionados también en escritos en torno a su figura de Enrique Alzamora, Jose Luís Estelrich, Gabriel Alomar o Miquel del Sants Oliver. Es destacable que la prensa mencionase, por primera vez, la enfermedad crónica de úlcera de estómago o gastralgia que padeció Noguera durante toda su vida, utilizado como elemento negativo referente a su rendimiento, aunque no se vinculase la enfermedad con sus rasgos de carácter.

4. Antonio Noguera y la recolección de cantos populares

El inicio de la actividad de Noguera basada en la recuperación de cantos populares surgió a raíz de que Felipe Pedrell le pidiera, al inicio de su relación en 1888, que recogiera cantos y piezas populares por la isla y que se los enviara con regularidad⁹⁵³. Añadiremos que, gracias al material encontrado en el archivo de OCPC, conocemos que su padre y su tío, Honorato Noguera y Gabriel Noguera, recogieron y transcribieron letras de canciones populares mallorquinas habiendo, por lo tanto, un antecedente familiar en la recuperación de folklore⁹⁵⁴. El trabajo recolector de Antonio Noguera se documenta en dos fuentes principales: el manuscrito inédito titulado *Colección de cantos populares* de Noguera y las *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, publicada en 1893.

Al contrario, el interés de Felipe Pedrell por los cantos populares, aceptando lo que él mismo explica en sus obras autobiográficas, había nacido en su época de estudiante dentro del coro de la catedral de Tortosa al sugerirle su maestro, Antoni Nin i Serra, que transcribiera canciones tradicionales para mejorar su práctica en el dictado musical. Posteriormente, continuó el hábito para su utilización como elemento inspirador de sus composiciones musicales. Tras la lectura de *Freyschütz* de Weber, fue fortaleciéndose en él la idea del uso de estos cantos para la creación de una ópera nacional⁹⁵⁶. Los cantos populares regionales serán, para Pedrell, el fondo musical necesario para la creación de una música específicamente española y la única manera de que se traduzca en ella el carácter verdaderamente español. Siguiendo la estela herderiana, conceptualmente distinguió entre "música natural" (o voz del pueblo) y "música-arte" (hecha desde la intelectualidad) argumentando que las nacionalidades musicales modernas se produjeron escuchando la "música natural" (las voces del pueblo) y sus acentos, y es dicha nacionalidad la que da la expresión propia al acento común⁹⁵⁷. Pese a la labor recolectora de música popular, realizada desde su juventud, no fue hasta ya bien entrado el siglo XX cuando se publicó su obra

⁹⁵³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de octubre de 1888.

⁹⁵⁴ Carpeta con el título Honorato y Gabriel Noguera. Contiene letras de canciones populares mallorquinas. Mat. N (c). «Agranadures». Fondo B del fondo de Barcelona. OCPC.

⁹⁵⁶ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff., pág 71.

⁹⁵⁷ Cortés i Mir F. El nacionalismo musical de Felipe Pedrell a través de sus óperas: *Els Pirineus, La Celestina* y el *Comte Arnau*, en (1996).

el *Cancionero musical español*⁹⁵⁸. Para Noguera, siguiendo el modelo pedrelliano, la recolección de cantos populares era el cimiento de la creación de una música nacional.

En la segunda mitad del siglo XIX en España, la sociedad rural había empezado a perder su aislamiento tras la expansión de las urbes, la mejora de las comunicaciones y la creciente industrialización. La movilidad de personas en busca de las nuevas oportunidades laborales surgidas entorno a las ciudades posibilitó la comunicación de nuevas modas, músicas y demás elementos culturales en dichas ruralias. El servicio doméstico, el clero o los obreros se volvieron transmisores de nuevas canciones populares y de música culta en ámbitos rurales, y a la inversa, daban la oportunidad de que la tradición oral, con sus variantes y peculiaridades de cada zona, se conociera en la ciudad de una forma más directa. Este conjunto de fenómenos llevó a que músicas de tradición oral se transformaran progresivamente alejándose de los tonos modales para adaptarse a los gustos de un público más urbanita⁹⁶⁰. Con la emergencia de los nacionalismos, la construcción y reconstrucción de identidades y el nacimiento de una nueva sensibilidad hacia lo estético heredada del romanticismo, y donde emerge la valoración del concepto de «cultura popular»⁹⁶¹, se generó una demanda de músicas tradicionales y ello llevó a que la publicación de colecciones de temática popular sufriera un aumento considerable respecto a la primera mitad de siglo⁹⁶². Principalmente es destacable la publicación en Cataluña de los cinco volúmenes de *Cansons de la terra*, de Francesc Pelay Britz desde 1867 a 1877. Como en la obra de Britz, y siguiendo la práctica romántica, fue común que algunos autores españoles retocaran las canciones recogidas fundamentándose en razones estilísticas y ideológicas, alejándose de pragmáticas más positivistas comunes ya en ese momento en el norte de Europa⁹⁶³. Otras publicaciones importantes fueron *Colección de cantos populares de Murcia*, de F. Verdú o los *Cantos españoles*, de Eduardo Ocón, obra publicada en 1874. Hasta el año 1900 se publicaron

⁹⁵⁸ Pedrell, F., 1922, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de música,.

⁹⁶⁰ Martí i Pérez, J., 1999, La tradición evocada: folklore y folklorismo, *Tradición oral*, pp. 81-108.

⁹⁶¹ Viana, L.D.G., 1998, Los guardianes de la tradición: el problema de la autenticidad en la recopilación de cantos populares, *Antropología*, 15-16, pp. 91-112.

⁹⁶² Según Manzano encontramos más de 30 obras editadas a partir de 1870: Manzano, M., 1991, La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español, *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla.*, www.miguelmanzano.com.

⁹⁶³ Martí i Pérez, J., 1999, La tradición evocada: folklore y folklorismo, *Tradición oral*, pp. 81-108.

aproximadamente un centenar de obras basadas en la canción popular la mayor parte con acompañamiento pianístico⁹⁶⁴.

4.1. El folklorismo de Noguera

El folklorismo de Antonio Noguera, entendido en este caso como la actitud activa que trata de reproducir fuera de su contexto original (espacio, tiempo y función) la música tradicional de la isla, se basó en una amplia predisposición positiva hacia la música popular y en una conciencia de tradición plasmada en una intencionalidad recuperadora constante a lo largo de los años. El trabajo de Noguera en el campo de la canción popular, herencia de la concepción etnomusicológica pedrelliana⁹⁶⁵, se basó fundamentalmente, y en primer lugar, en una restricción al ámbito rural como objeto de estudio, aunque las fuentes provengan tanto de dichos ámbitos rurales como de dentro de la ciudad, fundamentalmente mediante servicio doméstico o empleados de la nueva burguesía. En segundo lugar, muestra un especial interés por lo que él consideraba arcaico o antiguo y, por lo tanto, con una tradición, mostrando rechazo a todo aquello que no se considera de raíz propia. En tercer lugar, destacar que son los valores estéticos aquellos que cobran exclusiva importancia en la fijación de la obra musical, no considerando otros valores. En cuarto y último lugar, mencionar que encontramos diferencias entre la dicotomía de música culta y música popular, donde argumenta que la música culta proviene de la evolución de la música popular. El trasfondo ideacional de Noguera contempló, por lo tanto, un gran interés en descubrir las raíces musicales propias y una imperiosa necesidad de que la sociedad de finales del S.XIX compartiera este aprecio hacia los cantos populares recogidos. Además, debemos considerar el deseo del folklorista al reconocimiento social otorgado por la publicación de su trabajo, lo que le transformaba en un experto en la materia ante las élites culturales de la época. Con las palabras del etnomusicólogo Josep Martí,

en la ideología de las raíces y de los espíritus nacionales se toma cuerpo concretamente en el espejismo folklorista que considera determinadas producciones populares como expresión del

⁹⁶⁴ Manzano, M., 1991, La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español, *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla*,. www.miguelmanzano.com.

⁹⁶⁵ Martí i Pérez, J., 1991, Felip Pedrell i l'etnomusicologia, *Recerca musicològica*, 11, pp. 211-29.

espíritu nacional herderiano, cuando en realidad es la dinámica de la etnicidad, aquello que determina -según un claro subjetivismo social- lo que debe ser considerado étnico⁹⁶⁶.

Noguera adoptó una postura endofolklorista, donde lo propio es el objeto primordial de estudio, derivando su tradicionalismo en la publicación de *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, primer volumen de temática musical popular organizado de manera sistemática que se editó en Mallorca. Ya desde el inicio de la actividad de recuperación del repertorio popular, Noguera se encontró con dificultades para encontrar personas que recordaran y quisieran reproducir las canciones y cantos para su anotación. La alusión a la «pérdida» del repertorio tradicional fue común en los folkloristas decimonónicos europeos, quienes basaron la necesidad urgente de la recolección de cantos populares en argumentos sustentados en las transformaciones sufridas en la vida campesina⁹⁶⁷. En las palabras de Noguera:

Y a propósito de cantos populares, hay que darse mucha prisa en recogerlos pues el pueblo abandonando sus tradiciones, se aficiona de una manera bárbara con retazos de opereta y malas zarzuelas, y se va haciendo muy difícil encontrar quien recuerde con fidelidad tantos y tantos cantos como hoy se citan que han pasado enteramente de moda para dar lugar a "las ratas" y demás⁹⁶⁸.

Noguera justificó la falta de cantores y la poca continuación de la tradición oral atribuyéndolas al gusto del pueblo hacia la zarzuela, considerando el género chico como el peor enemigo de la «memoria popular»:

En cuanto al tradicional, al popular, ni rastro. Couplets de la "Marcota"; canciones de "La Diva" alternan solemnemente con canciones y otros galicismos de "Niño Pancho" y Menegildas y Cádices... en fin, *non raggionar*⁹⁶⁹.

Mediante el rechazo hacia lo foráneo, como antítesis de aquello propio, de aquello tradicional, Noguera buscó la reafirmación de su adscripción étnica, y justificó sus criterios de selección del repertorio verdaderamente «genuino» como objeto de valor.

⁹⁶⁶ Martí, J., 1996, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Ronsel, Barcelona.

⁹⁶⁷ Viana, L.D.G., 1998, Los guardianes de la tradición: el problema de la autenticidad en la recopilación de cantos populares, *Antropología*, 15-16, pp. 91-112.

⁹⁶⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de diciembre de 1888.

⁹⁶⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 14 de febrero de 1889.

Gracias a la correspondencia con Pedrell, sabemos que las primeras piezas en las que tuvo interés fueron una canción de cuna, conocida como *Vou-veri-vou*, el canto de la *Sibil·la*, actualmente patrimonio de la humanidad concedido por la Unesco, las danzas rituales de *Els Cavallets* de Felanitx y de *Sant Joan Pelós* y la versión mallorquina del romance *La Ciutat de Nàpols*, romance que ya conocía por la variante insertada en la colección de Pelay Britz. En lo que se refiere a la primera obra citada, cabe explicar que la expresión *Vou-veri-vou* tiene su origen en el movimiento que se realiza en la cuna para dormir a los bebés y que se basa en versos octosílabos de una copla que se adaptan a la música sin repetición de versos enteros y que generalmente tiene un estribillo donde aparece la frase *Vou-veri-vou, Vou-veri-vou*. Noguera habla de dos versiones de la canción de cuna, una recogida en Palma y otra en Manacor. Ambas versiones aparecerán posteriormente en la *Colección de cantos populares* de Noguera, en la publicación de *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, en el *Cancionero musical español*⁹⁷¹ de Pedrell y posteriormente, ya en 1928, serán copiadas para la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* por Baltasar Samper y Ramón Morey durante su *Missió de recerca*⁹⁷² en busca de repertorio popular mallorquín:

Por el correo que saldrá de Palma pasado mañana jueves, recibirá el "Vou-veri-vou" legítimo, de pura sangre, y una variante del mismo; ambas melodías (que son una misma) recogidas por mí y cuya exactitud garantizo. Acompañan también algunas de las poesías que con aquella tonada se cantan y finalmente, para U. y con el encargo de que si no le gusta la rompa enseguida de haberme indicado sus defectos, una transcripción mía para canto y piano de la misma canción, que debería titularse "No-ni-no" puesto que con el título de "Vou-veri-vou" van publicadas la de Valldemossa, si mal no recuerdo y una melodía original que para una poesía de Mateo Obrador escribió mi padre hace seis años de la cual en 1887 tuvo que hacer 2º edición (¡cosa rara!) por haberse agotado la primera tirada de 400 ejemplares⁹⁷³.

Como vemos en la cita, y ya hemos explicado en el primer capítulo de este trabajo, Honorato Noguera compuso una melodía original con el mismo título de este canto popular, que a su vez se popularizó con rapidez. Volviendo Antonio Noguera, destacaremos que mediante los conceptos «legítimo» y «pura sangre» Noguera no sólo destaca criterios y valores de «autenticidad» sino que a la vez, remarca todo aquello que es ilícito y rechazable. En la mayoría

⁹⁷¹ Pedrell, F., 1922, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de música,.

⁹⁷² Muntaner, J.M. & Jaquetti, P., 1997, *Memòries de missions de recerca*, L'Abadía de Montserrat, Barcelona.

⁹⁷³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1889.

de trabajos de campos llevados a cabo por los etnomusicólogos de finales del XIX, sólo se prestaba atención a aquello que cumplía los criterios propios de música étnica local eludiendo al resto del universo musical de la comunidad, siendo la adscripción étnica el criterio que regía la selección del repertorio válido así como el generador de los valores en los cuales se clasificaba⁹⁷⁴. Cabe destacar las palabras de Bendix⁹⁷⁵, en las que afirma que el reclamo de «autenticidad» implicó una postura crítica contra el estilo de vida propio de las urbes, el comportamiento artificial en el uso del lenguaje y en el arte.

Profundizando en la segunda obra mencionada, la canción de la *Sibil.la*, mencionaremos que es un canto basado en un drama litúrgico de melodía gregoriana que tuvo mucha difusión en el sur de Europa durante la Edad Media. Tradicionalmente se interpreta en Mallorca durante la misa del Gallo, además de en la Catedral del Alguer, en Cerdeña. El personaje de la *Sibil.la* es un profeta interpretado normalmente por un niño, vestido con atributos distintivos como la espada, la túnica y el gorro, que anuncia el final del mundo de la mitología clásica, adaptado al cristianismo gracias a la analogía existente con el concepto bíblico del juicio final⁹⁷⁶. Noguera preguntó en varias ocasiones a Pedrell por dicho canto, ya que le interesaba especialmente conocer si se representaba en otras poblaciones:

La "Sybila" ¿tiene U. noticia de una representación en alguna catedral ó iglesia distinta de las de Mallorca? No extrañe U. mis engorrosas consultas. Vivo enteramente aislado en Palma porque si bien hay aquí excelentes músicos, lo son del día, es decir, conocen bien las reglas de la armonía, componen á la moderna y nada más⁹⁷⁷.

Noguera realizó la transcripción de la versión de Manacor y tras enviarla a Pedrell, éste realizó una versión armonizada que se presentó por primera vez en las conferencias que dio en el Ateneo Barcelonés en 1892 y posteriormente se publicó en *La Ilustración Moderna* a principios de 1893:

Tiene Ud. que mandarme la Sybila armonizada para satisfacer mi curiosidad ó siquiera porque me llegue algo de la conferencia. Tenga V. presente que se canta por voz de contralto (un muchacho

⁹⁷⁴ Martí llamará a esta idea "paternidad étnica": Martí, J., 1996, Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, *Etnomusicología, folklore y relevancia social*.

⁹⁷⁵ Bendix, R., 2009, *In search of authenticity: The formation of folklore studies*, Univ of Wisconsin Press,.

⁹⁷⁶ Para conocer más entorno a este canto F. Vicens ha publicado: Vidal, F.V., 2005, El Cant de la Sibil. la a l'actualitat, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 843, pp. 14-6.; Vicens Vidal, F., 2004, *El cant de la Sibil.la a Mallorca*, Palma, Documenta Balear,.

⁹⁷⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de julio de 1892.

de 11 á 13 años) sin acompañamiento y sí alternando con versetes de órgano. El traje que viste la Sybila (ó el Sybila) es exactamente igual al que describe Barbieri en un articulito inserto en la *Ilustración*. En Mallorca no hay otra versión que la que le mandé a U. pero aquella se recarga á veces con ornamentos y trinos que a mi me desagradan (El Archiduque en *Die Balearen*, segundo tomo, la inserta con compás y recargada de adornos). Estoy trabajando á todo escape en el folklore... veremos⁹⁷⁸.

Noguera consideró que la versión recogida por él era «genuina», calificando la versión recogida por el archiduque Luis Salvador como una variante ornamentada. Como es común en el fenómeno del folklorismo, se produce en este caso un proceso de «verificación» del canto según los criterios propios de Noguera, favoreciendo en la transcripción la asimilación del receptor a quien va dirigido, y como consecuencia directa se produce el fenómeno de la «simplificación». En este caso, se evita la transcripción de la gran ornamentación y de los elementos microtonales que si se transmitían de manera oral. En el lado opuesto de este proceso de simplificación, podemos citar la versión que realizó Felipe Pedrell, donde se añadió una nueva armonización de la pieza incrementándose la complejidad⁹⁷⁹. Como hemos mencionado, la partitura del canto armonizado por Felipe Pedrell⁹⁸⁰ se publicó en las páginas de la revista cultural *La Ilustración Moderna*, enviando a Noguera un ejemplar⁹⁸¹. Como ya hemos mencionado, posteriormente Noguera publicó la partitura del *Canto de la Sibil.la* armonizado por Pedrell en *La Almudaina* y posteriormente se publicará la versión recogida por Noguera, sin acompañamiento, en el *Boletín de la Sociedad Luliana*⁹⁸².

En último lugar, mencionaremos las danzas rituales de *Els Cavallets* de Felanitx y *Sant Joan Pelós*. La primera danza, que forma parte del grupo de danzas de dichos *Cavallets*, es la llamada *Es Rotllet*, pieza que se interpreta en San Agustín (día 27 i 28 d'agost) formando parte del conjunto de danzas rituales de dichos *Cavallets*. *Els cavallets* de Felanitx es un grupo de bailarines formado por siete niños de entre 10 y 13 años, de los cuales seis son *cavallets* (siendo su traducción literal *caballitos*) y una dama. Los *cavallets* bailan formando un círculo que se hace y deshace entorno a la figura central de la dama. Junto a ellos, aparece la figura de *el*

⁹⁷⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 septiembre de 1892.

⁹⁷⁹ Para mayor información sobre simplificación y demás procesos: Shiloah, A. & Cohen, E., 1983, The dynamics of change in Jewish Oriental ethnic music in Israel, *Ethnomusicology*, 27(2), pp. 227-52.

⁹⁸⁰ Pedrell, F., 1892, Antiguo canto de la sibila, *La Ilustración Moderna*, pág. 1.047.

⁹⁸¹ Anexo. Partitura Canto de la Sibil.la con acompañamiento de Felipe Pedrell

⁹⁸² Anon., 1894, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1 de octubre de 1894,.

dimoni (el demonio) que simboliza la fiesta popular y que intenta asustar a los niños con un fragmento de "donarda" (planta de pita o ágave). Además, van acompañados de gegants (gigantes), caparrots (cabezudos) i más dimonis. El origen de dichas danzas rituales se sitúa en el siglo XVII, durante la fundación del Convento de San Agustín en 1603⁹⁸³. En el caso de *Sant Joan Pelós*, el personaje representa la figura de San Juan Bautista, apareciendo el mismo día del santo (24 de junio). Está interpretado por un joven vestido con capa roja y cubierto con una máscara. Además, lleva un cartel en forma de cruz con la inscripción *Ecce Agnus Dei Quitoli*. La danza contiene pasos basados en grandes saltos y está acompañada por la música de guitarras, flautas, bandúrrias y "guitarrons". Al finalizar el baile ritual se reparten claveles a los espectadores⁹⁸⁴. A petición del mallorquín afincado en Barcelona, Marià Aguiló, quien empezó la labor de la *Obra del Cançoner de Catalunya*, proyecto al que volveremos más adelante, Noguera inició la búsqueda del romance *Don Joan y Don Ramón*. Para ello organizó una red de residentes en diferentes pueblos de la isla en calidad de observadores para que ayudaron en su búsqueda⁹⁸⁵. Finalmente, el romance recogido por Noguera se publicó en el *Cancionero musical español* de Pedrell.

4.2 La colección de cantos populares de Noguera

La primera intención de Noguera al conseguir reunir suficientes "papeletas" con cantos fue la realización de una colección de canciones y bailes populares mallorquines. Además, hacia marzo de 1892, empezó una investigación histórica para la cual recurrió al consejo de Pedrell pidiendo que le recomendara obras publicadas en España sobre canción popular⁹⁸⁶. Ese mismo mes, *La Ilustración Musical Hispano-Americana* anunció su segundo concurso con un premio otorgado por S. A. la Infanta D^a Isabel. Inicialmente Noguera no estaba seguro de su participación ya que la opinión de Juan Luis Estelrich, amigo íntimo y literato, era contraria a su participación. Según Juan Luís Estelrich, Noguera debía aspirar a publicar una colección completa y no a una

⁹⁸³ Pons, M., 1990, Les danses dels cavallets, *Lluc: revista de cultura i d'idees* (759), pp. 7-10.

⁹⁸⁴ Llompart, G., 1967, La danza religiosa de Saint Joan Pelós en las Islas Baleares, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 23 (3), pág. 273.

⁹⁸⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 22 de enero de 1889.

⁹⁸⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 de marzo de 1892.

«simple» Memoria. Como hemos mencionado anteriormente, era usual en la época que los cantos populares fueran armonizados con acompañamiento de piano y en este caso, dado el perfeccionismo de Noguera y conociendo ya la obra de Alió, nuestro autor consideró no factible la realización de una colección donde aparecieran acompañamientos. Finalmente recurrió de nuevo a la opinión de su maestro:

Deme V. su franca opinión. ¿En que sentido me dice V. que no me meta en honduras y que lo que se necesita es echar documentos á la plaza? ¿Cree V. que lo que procede es publicar las canciones como simple colector, sin más rodeos? Conformes en que estas tienen que publicarse íntegras, tal y como se cantan ó ejecutan por los naturales del país. No seré yó quien me meta á fabricante de acompañamientos como han hecho otros músicos por otra parte muy respetables. No desconozco el verdadero alcance y la propia naturaleza de los trabajos folklóricos y sé que cuanto ponga de su propia cosecha el colector en la parte puramente musical lejos de contribuir al esclarecimiento de la idea que se persigue es causa de que se pierda la justa á menudo, pero ¿significa esto que en el cuerpo de la obra cuelguen los comentarios históricos comparativos? ¿Si hiciera V. algún trabajo de estos que plan adoptaría?⁹⁸⁷.

Suponemos que la opinión de Pedrell fue a favor de la participación de Noguera en el concurso con una memoria, ya que su interés por el concurso aumentó y su labor recolectora se incrementó en pocas semanas. En julio de 1892, Noguera había recolectado sesenta y un cantos populares sin acompañamiento y paralelamente recogió una colección de tocatas y bailes para fabiol y tamborino y chirimías, entre los que se encontraban versiones de *Copeo* y *Bolero*, aunque ambas piezas le generaron dudas respecto a su origen, por lo que dudó, incluso, de su inserción en la Memoria⁹⁸⁸.

4.1.1. Manuscrito de la *Colección de cantos populares* de Noguera

Baltasar Samper explicó en sus escritos de la «Missió de recerca» de la *Obra del cançoner popular de Catalunya* (OCPC a partir de ahora) editados por Josep Massot i Muntaner para la Abadía de Montserrat⁹⁸⁹, que el bien máspreciado de la familia de Noguera tras su muerte fue un álbum manuscrito donde Noguera "pasaba a limpio" las piezas para su futura colección. Según le explicó la viuda del crítico mallorquín, dicho álbum desapareció durante años hasta que un día reapareció en circunstancias poco claras, atribuyendo este hecho a que alguien se lo había

⁹⁸⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell Carta del 22 marzo de 1892.

⁹⁸⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 5 de julio de 1892.

⁹⁸⁹ Muntaner, J.M. & Jaquetti, P., 1997, *Memòries de missions de recerca*, L'Abadía de Montserrat, Barcelona.

quedado sin permiso tras su muerte y lo devolvió al cabo del tiempo por sufrir remordimientos de conciencia. Como veremos más adelante, dicho álbum manuscrito fue copiado para formar parte de los archivos de la OCPC.

El manuscrito sin editar firmado por Noguera, que actualmente se localiza en el archivo de la partituroteca de la UIB y en el que encontramos setenta y cinco piezas recogidas por el folklorista, coincide con las características del álbum mencionado por Baltasar Samper. Otro hecho destacable es que, además del título de la pieza, aparecen detalladas anotaciones sobre el lugar de recogida del canto, el año en que se produjo y quien la interpretó. Como bien explica el investigador Miquel Manzano⁹⁹⁰, lo usual en los álbumes y colecciones de cantos populares de finales del siglo XIX es la ausencia total de datos, referencias de informantes, cantores y lugares de procedencia de los temas, ya que dicha falta de rigor documental no suponía una necesidad para cumplir las expectativas de lo que los autores se proponían. El hecho de encontrar anotaciones tan específicas en el manuscrito de Noguera lo convierten, por lo tanto, en un documento singular, ya que da la posibilidad de conocer y analizar información raramente accesible para los investigadores. En cuanto a su catalogación por tipología de obra, se han seguido los criterios y las categorías descritas por Noguera en su publicación *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*. En la Tabla 5 podemos ver los principales datos obtenidos del manuscrito:

Tabla 5. Clasificación de la Colección de cantos populares de Noguera. Elaboración propia.

Clasificación	Año manus.	Quien la interpretó	Lugar	Azul	Manuscrito - Canciones populares recogidas por A. Noguera (1889/1904). 75 piezas - Nombre de la pieza
Canciones de cuna	1889	-	Manacor	No	Vou-veri-vou nº72 Nonino
Canciones de cuna	1889	-	Toda la isla	Si	Vou-veri-vou. Palma (1889) nº8 Nonino
Canciones de la infancia	1891	-	Toda la isla	Si	Canciones de la infancia. Arri muleta (1891) nº20
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1891	Directo	Manacor	No	Cançó de s'espada. Manacor. (1891). nº61

⁹⁹⁰ Manzano, M., 1991, La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español, *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla* .

Canciones religiosas	1891	D° G. Salas Prbo	Manacor	Si	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor (1891) n°36
Canciones de la infancia	1891	-	Toda la isla	Si	Canto popular de la infancia. Serra mamerra. (1891) n°18
Canciones de la infancia	1891	-	Toda la isla	Si	Canto popular de la infancia. Serra, serrador. (1891) n°19
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de J. Salas Prbo	Manacor	Si	Cossiers de Manacor. El peuet V n°60
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de J. Salas Prbo	Manacor	No	Cossiers de Manacor. El revolt III n°58
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de D°Jerónimo Salas Prbo	Manacor	Si	Cossiers de Manacor. Els broquers I n° 56
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de D°Jerónimo Salas Prbo	Manacor	No	Cossiers de Manacor. La balanguera II n°57 (acaba con el Revolt)
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de D°Jerónimo Salas Prbo	Manacor	No	Cossiers de Manacor. La creuera IV n°59 (acaba con el Revolt)
Canciones varias: romancescas	1891	D° P de la A. Peña, poeta- 1861	Palma	Si	El rey n'ha fetas fe cridas. Palma. n°17
Canciones varias: romancescas	1892	D° Pedro de la A. Peña - 1861	Palma	No	A la vorera de mar, cançó popular. Palma (1892) n°24
Canciones varias: romancescas	1892	Una modista en casa de D°. Dehaso	Palma	No	A la vorera de mar, cançó popular. Palma.(1892) n°25
Cantos del campo	1892	Criada de D. Pedro Gili	Artà y Manacor	No	Canción de recolección de aceitunas. Artà y Manacor. (1892). n°2 Na Margalida de Ca's Patecó
Canciones profanas de origen religioso	1892	Recogida a Jaime, practicante de la farmacia de Obrador	Marratxi	Si	Cançó de Pasqua. Marratxi (1892) n°5 San Massià portava. Acompañada de guitarra, bandurria, ferretells i violín
Canciones profanas de origen religioso	1892	Recogida a Jaime, practicante de la farmacia de Obrador	Marratxi	No	Cançó de Pasqua. Marratxi (1892). n°4. Diguem tots alabat sia el santíssim. Acompañada de guitarra, bandurria, ferretells i violín

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Cantos del campo	1892	-	Manacor	Si	Cançó de s'esveyá. Manacor (1892) n°10
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D. Pedro Gili.	Artà	No	Cançó de sa Ximbomba. Artà (1892) n°21
Canciones profanas de origen religioso	1892	Criadas de D. B. Fàbregues D°. Luis Estelrich.	Artà	Si	Cançó de Sant Antoni. Artà (1892) n° 26
Cantos del campo	1892	Recogida durante la labor	Manacor	Si	Cançó des Batre. n°39 (1892)
Cantos del campo	1892	D° Mateo Moragues	Manacor	Si	Cançó des Batre. n°40 (1892)
Cantos del campo	1892	D° Mateo Moragues	Manacor	Si	Cançó des Batre. n°41 (1892)
Cantos del campo	1892	Recogida durante la labor	Palma	Si	Cançó des Batre. n°42 (1892)
Cantos del campo	1892	Recogida durante la labor, D° Mateo Moragues	Manacor	Si	Cançó des Batre. n°43 (1892)
Cantos del campo	1892	Transcrita durante la labor	Palma (huertas del ferrocarril)	No	Cançó des Batre. Palma. (1892) n°3
Cantos del campo	1892	D. Pedro Gili y su criada	Artà	Si	Cançó des segà. Artà. (1892) n°12
Cantos del campo	1892	Un campesino de Son negre. Don G. Salas Pbro	Puerto de Manacor	No	Cançó des segà. Manacor n°32
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Criada de D. Pedro Gili.	Artà	No	Cançó des tondre. Artà (1892). n°23
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Criado de D. B. Dehaso	Artà	No	Cançó des tondre. Artà. (1892) n°27
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Alcover.(hermano de Ant° M°)	Manacor	Si	Cançó des tondre. Manacor.(1892) n°13
Cantos del campo	1892	Campesino de Son Servera - D. G.Salas Pro.	Puerto de Manacor.	Si	Cançó des ventà a s'era. Puerto de Manacor.(1892) n°11

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Canciones varias: romancescas	1892	D° P de la A. Peña - 1861	Santanyi y pueblos "des pla"	No	Cançó popular. Amoreta meva. (1892) n°28
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D. Pedro Gili.	Artà	No	Cançó popular. Artà (1892). n°22
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D° P. Gili	Artà	No	Cançó popular. Artà (1892). n°33. No se puede recoger más que un fragmento de la letra. Com tornarem passà
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D° P. Gili	Artà y Son Servera	Si	Cançó popular. Artà y Son Servera (1892) n°30 Vols que't mostr' des festetjà
Canciones varias: romancescas	1892	D° G. Salas Prbo	Manacor	No	Cançó popular. Manacor (1892) n°34 - No hay más que un corto fragmento de la letra. El vespre de les noccs
Canciones varias: romancescas	1892	-	Manacor	No	Cançó popular. Manacor (1892) n°6. Madona Catalina
Canciones varias: romancescas	1892	Don Jaime Sansó, abogado	Manacor y Artà	Si	Cançó popular. Manacor-Artà (1892) n°14 Madona perdonareu
Canciones varias: romancescas	1892	Dª Ana Noguera y G. Salas Prbo.	Manacor	No	Cançó popular. Manacor. (1892) n°31 Venia de Santanyi (na Roseta)
Codoladas	1892	Hermanas Frau	Manacor	Si	Codolada popular. Manacor (1892) n°35 Me posia a festejar
Codoladas	1892	Recogida a Dª Concepción Balaguer (madre de Noguera)	Palma	Si	Codolada religiosa popular. Palma. (1892) n°7 Senyor Deu meu
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D. Pedro Gili	Artà	Si	El rey n'ha fetas fe cridas. Arte (1892) n°15
Canciones varias: romancescas	1892	D. Gerónimo Salas Prbo. D. Ana Noguera. Dª Ma. Sabater.	Manacor y Palma	Si	El rey n'ha fetas fe cridas. Manacor. Palma.(1892) n°16
Bailes	1892	Antonio Enseñat y Juan Marqués y Luigi	Soller	No	So de pastera. Soller. (1892) n°9
Codoladas	1892	C.Frau	Manacor	Si	Tonada de Codolada. Manacor. (1892) n°29 Me posia a festejar

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Cantos del campo	1893	Recogida a Catalina Frau y su madre	Manacor	Si	Cançó de s'espada. Manacor. (1893). nº1
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1893	Dº Alvaro Campaner y su hija Luisa	Inca, Lloseta y pueblos del centro de la isla	Si	Cançó popular. Regreso de la vendimia (1893) nº37 Venim de la veremada
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cançó de San Joan Pelós nº54
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. Coda final X nº53 (para todas las piezas menos la VII)
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. El mercansó IX nº52
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. El rey no podía IV nº47
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. Flor de Murta II nº45
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. Gentil senyora III nº46
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. La dansa nova VI nº49
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. La gallineta rossa V nº48
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. La mitja nit VII nº50
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. Mestre Juan I nº44
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. Obrinmos VIII nº51
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	1894	Recogida del fabioler que me dio las anteriores	Muro	No	Mateixa nº55
Bailes	1898	Biel Ferrer, en Son Servera, pastor de "Sa Corbaya"	Artà	No	Ball de sa Cisterna nº64

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	1898	Gabriel Ferrer pastor de "Sa Corbaya"	Artà	No	Tocada de corregudes nº71
Canciones varias: romancescas	1898	Antoni Maria Alcover	Manacor?	No	Vola vola Rossinyol nº63
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1899	-	Marratxi	No	Cançó de collir ametlles i olives nº69 Les dones lleugeres
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1900	Juan Castellà	Marratxí	No	Cançó des tondre nº68
Bailes tradicionales con figuras	1900	Juan Castellà (excozier residente en Marratxi)	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. XI Els mocadors nº65
Bailes tradicionales con figuras	1900	Juan Castellà (excozier residente en Marratxi)	Montuiri	No	Cossiers de Montuiri. XII. L'oferta nº66
Canciones varias: romancescas	1904	Recogida por mis niñas	Palma	No	Cançó de sa Ximbomba nº70
Canciones varias: romancescas	1904	-	-	No	La ciutat de Nàpols nº67 (a dos voces por terceras)
Cantos del campo	-	De una antigua colección de B. Torres	Santa Maria?	Si	Cançó des Batre. nº38
Canciones profanas de origen religioso	-	Directo	Molinar	No	Cançó popular. (¿Religiosa?) Un coro de chiquillas nº62 Comprengué aigua beneida
Canciones varias: romancescas	-	-	Palma	No	Cançó popular. Pastoret d'on vens nº75
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	Entre 1888-1892	-	Sa pobla	No	Cançó de s'espada nº73
Canciones varias: romancescas	Entre 1888-1892	-	Sa pobla	No	Cançó de sa Ximbomba nº74

A partir de estos datos, destacaremos en primer lugar que la mayoría de obras fueron recogidas en la ciudad de Manacor (25) y seguidamente es destacable la atribución de piezas a los pueblos de Montuiri (13) y Artá (12).

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

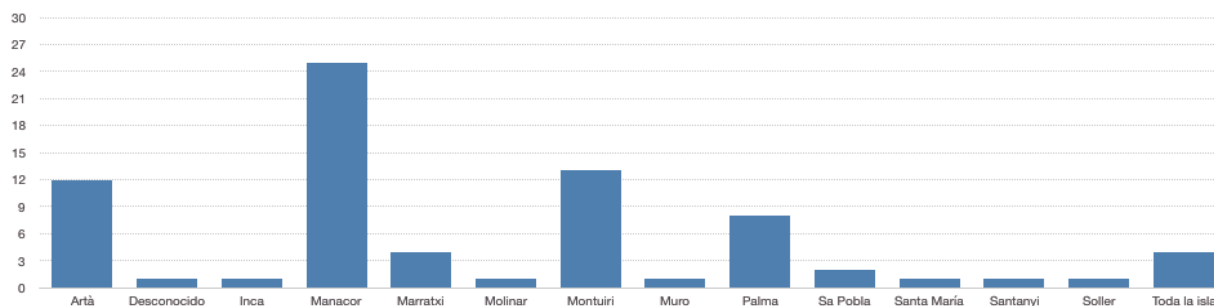


Ilustración 18. Gráfica de comparativa del repertorio recogido en la Colección según origen

Hay que tener en cuenta que Manacor, Artà y Montuiri, son pueblos que se encuentran lejos de la capital, Palma, donde habitualmente residía el folklorista. Manacor se encuentra 52,5 Km de la capital, Artà se localiza a 73,6 Km y Montuiri es la población más cercana de las tres ya que la distancia entre ambas es de 31,7 km.



Ilustración 19. Mapa de la isla de Mallorca. En rojo destacamos la capital, Palma. En azul se encuentran señalados Artà, Montuiri y Manacor.

Para poder recoger las piezas populares con mayor fluidez, y como explica el mismo Noguera a principios de su correspondencia con su maestro Pedrell, el folklorista mallorquín formó una red de "amigos" e "informantes" en diversas poblaciones rurales de la isla que le ayudaron a encontrar aquellos repertorios más inusuales, como el caso de su interés por el romance

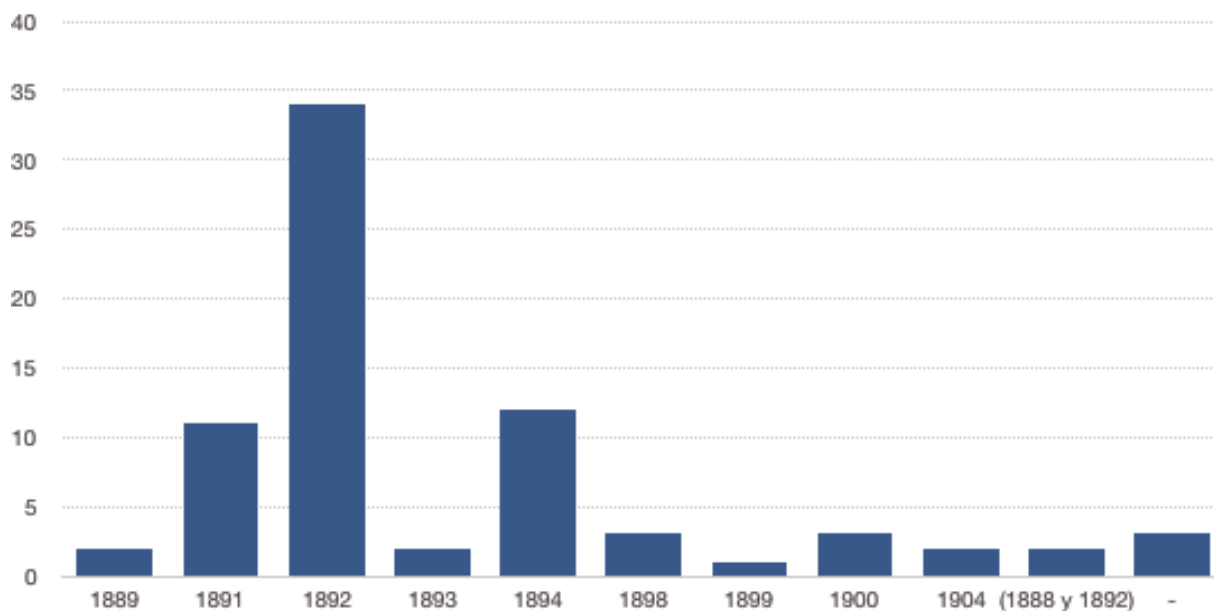
mencionado anteriormente *Don Juan i Don Ramón*, prometido a Marià Aguiló. En segundo lugar, recordaremos, como hemos mencionado en la introducción del capítulo, que la movilidad de personas del ámbito rural a la urbe en busca de nuevas oportunidades laborales posibilitó que llegaran a la capital aquellos repertorios populares procedentes de los pueblos más aislados de la isla.

Analizando las anotaciones sobre la interpretación del repertorio, destacamos que las piezas catalogadas como procedentes de Manacor tuvieron orígenes diversos aunque aparece en numerosas ocasiones la intervención del presbítero Jerónimo Salas. Entre otras, el sacerdote posibilitó la transcripción de las piezas que forman parte del baile tradicional de figuras de los *Cossiers* interpretadas por el propio "fabioler" titular de los *Cossiers de Manacor* y el *Canto de la Sibilla*. Igualmente son destacables las aportaciones de Mateu Moragues, la familia Frau y otros familiares y amigos íntimos de Noguera como es el caso de Ana Noguera, el literato Álvaro Campaner, el abogado Jaime Sansó o Alcover, hermano del conocido poeta Antoni Maria Alcover. En el caso de Manacor, encontramos también anotaciones entorno a que ciertos cantos del campo fueron recogidos y transcritos directamente durante la labor. Este es el caso de las piezas nº 39 - *Cançó des Batre* o de la nº 61 - *Cançó de s'espada*. Noguera, al destacar aquellas piezas que si fueron recogidas directamente en el campo, nos hace suponer que el resto fueron interpretadas en otros contextos, y no durante el trabajo propiamente dicho donde se interpretaba tradicionalmente, siendo recogidas en una realidad sociocultural diversa por lo que podemos hablar de descontextualización del repertorio.

En cuanto a las obras catalogadas como pertenecientes al pueblo de Artà, fueron interpretadas principalmente por personal de servicio doméstico. La mayor aportación la realizó la criada del burgués Pedro Gili, quien interpretó canciones varias, romances y cantos del campo. Igualmente aportaron repertorio la criada de B. Fàbregues, la criada de su amigo íntimo Juan Luis Estelrich y el criado de B. Dehaso. El único repertorio catalogado en origen como de Artà y que no fue interpretado por personal de servicio fueron dos piezas, un baile y una tocata, ambos para flabiol y tamborino y xirimía, aportados por un pastor de la finca Sa Corbanya, en el pueblo de Son Servera llamado Biel Ferrer. En este caso, también encontramos una clara descontextualización del repertorio popular especialmente notable en el caso de los cantos del campo, ya que éstos no fueron interpretados durante la realización de la labor y fueron anotados

a posteriori en un ámbito urbano. Este repertorio, por lo tanto, pertenece a dos realidades diversas distantes entre sí por el tiempo y el espacio, situándose el primer contexto en el ámbito rural, como fruto de la tradición oral y llevado a cabo durante el trabajo en el campo, y el segundo situado en el nuevo contexto sociocultural de la urbe. Al analizar estos aspectos circunstanciales que envuelven a las piezas musicales recogidas, podemos profundizar en los aspectos particulares del folklorismo de Noguera. Además, no es extraño pensar que estos productos musicales, fruto de una determinada tradición de transmisión oral, sufrieran transformaciones en el nuevo contexto urbano para adaptarse a los gustos surgidos al público con sensibilidades urbanas, tanto por parte del intérprete como del recolector. Como es sabido, en la época fue usual que los recopiladores de materiales folklóricos se permitieran "corregir" aquellas melodías que no encajaran en sus criterios estéticos. Las piezas recogidas que se atribuyen al pueblo de Montuiri fueron mayoritariamente interpretadas por el "fabioler" titular de los *Cossiers de Montuiri* y por Juan Castellà, excossier y residente en Marratxí en el momento de la transcripción. En el caso de Palma, encontramos aportaciones muy diversas, aunque mayoritariamente fueron recogidas durante la labor por Noguera o interpretadas o transcritas por su familia directa, como sus hijas o su madre. También podemos destacar las aportaciones de una modista en casa del señor Dehaso o del poeta Pedro de la A. Peña.

En cuanto a los años en que se efectuó la labor de recolección de cantos y bailes populares, encontramos un gran incremento durante los años 1891 y especialmente en 1892, disminuyendo notablemente durante el año 1893. La presentación de *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* al concurso de la *Ilustración musical* aceleró notablemente el trabajo de Noguera. Es destacable que Noguera, según explica Felipe Pedrell en el *Cancionero popular español*, siguió recogiendo piezas hasta el año de su muerte, en 1904.



Si catalogamos los cantos populares con los criterios y categorías que utilizó Noguera dentro de su publicación *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, encontramos que la mayor parte de piezas pertenecen a la categoría de *canciones variadas: romancescas* seguido de las piezas catalogadas como pertenecientes a la categoría de *Bailes tradicionales con figuras*. Es significativo mencionar, en el caso de secciones más amplias, que las piezas de la sección *cantos de las faenas del campo*, sumando las categorías de *cantos del campo* y *cantos de las faenas agrícolas complementarias*, conforman una sección bastante representativa dentro de la colección (21 piezas) siendo la sección *canciones variadas (canciones variadas: romancescas y codoladas - 22 piezas)* la que contiene la mayoría de repertorio.

Tabla 6. Clasificación por categorías de cantos de la Colección de cantos populares de Noguera

Categorías de cantos populares	Número de piezas
Canciones variadas: romancescas	19
Bailes tradicionales con figuras	18
Cantos del campo	13

Cantos de las faenas agrícolas complementarias	8
Canciones profanas de origen religioso	4
Canciones de la infancia	3
Codoladas	3
Bailes	2
Canciones de cuna	2
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	1
Canciones religiosas	1
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	1

4.1.2 La *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*

A principios de agosto de 1892, Noguera entregó su *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* a la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* participando en así en el segundo concurso con premio otorgado por S.A. Infanta D^a Isabel. Se presentaron dos memorias al concurso que expiró el 30 de septiembre y finalmente, en noviembre de 1892, se anunció públicamente que la memoria de Noguera era la ganadora⁹⁹¹. Por la correspondencia con Pedrell sabemos que Noguera, en lugar de recibir los cincuenta ejemplares de cada uno de los números de la revista donde se publicarían fragmentos de su memoria, tal y como especificaban las bases del concurso, solicitó que se imprimiera un folleto con la finalidad de regalarlo a "algunos folkloristas musicales" con los cuales tuvo la intención de estrechar relaciones. Además, solicitó una revisión antes de su publicación para así poder añadir apéndices:

Hay que añadir un apéndice nº3 relativo á la voz xabeba, jabeba ó ajabeba que el historiador de Soller tradujo por ximbomba y cuya traducción no es exacta según mi modo de entender. Y á propósito: en el diccionario de V. no existe la voz "Ajabeba" y es conveniente que subsane V.

⁹⁹¹ Anon., 1892, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº118, 15 de diciembre de 1892, pág. 7.

esta falta en la J. ó en la X. Esa palabra la verá V. en el diccionario de la lengua (la edición del 84 XIIª es la que yó he consultado) y en el enciclopédico que publican Montaner y Simón. Ambas papeletas supongo con debidas á Barbieri⁹⁹².

En cuanto a la veracidad del término mallorquín *xabeba* traducido inicialmente al castellano como *zambomba*, Noguera pidió consejo al literato Tomás Forteza, que le recomendó, a su vez, consultar a Marià Aguiló, literato y folklorista mallorquín residente en Barcelona. Finalmente, además de añadir el apéndice donde si se consideró correcta la traducción de *xabeba* como *zambomba*, el autor suprimió diversos cantos populares entre los que podemos destacar la versión nº4 de *El Rey m'ha fetas fé cridas*, la canción *Venia de Santany*, la *Codolada nº3* y la *Canço de la Beata*⁹⁹³.

En enero de 1893, coincidiendo con el anuncio de Pedrell de que la *Ilustración musical española-americana* empezaría la publicación de la memoria a partir de su número veinte, Noguera le notificó la intención de la Sociedad Arqueológica Lul.liana de publicar su memoria, justificándolo como una impresión de ámbito local y exclusivamente para socios. En caso de obtención del permiso afirmativo para la publicación, a priori dicha sociedad se comprometió a esperar a la publicación completa de las memorias en las páginas de la *Ilustración* y a adquirir las planchas de imprenta ya utilizadas. Finalmente, dichas planchas no pudieron utilizarse dadas las medidas del *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana* y se utilizaron caracteres móviles⁹⁹⁴. Por otro lado, Noguera mostró interés en que se imprimieran con premura ejemplares para su distribución en la isla y con el objetivo de venderlos a diversos sectores de la sociedad:

Empezaré á trabajar la Diputación á la cual arrancaremos unas cincuenta ó sesenta pesetas; luego el Archiduque que supongo resistirá el sablazo y también aflojará algo. Cuento también con más de dos docenas de amigos que comprarán el folleto y finalmente hay que tener una docena de ejemplares, cuando menos, en depósito para colocar algunos en los escaparates de las librerías más acreditadas de esta ciudad porque los touristes que en primavera nos visitan no dejan de adquirir todo cuanto trota del país. Ahora tenemos en Miramar (predio del Archiduque) á la emperatriz de Austria que se ha vuelto muy amante de Mallorca y que no se libraría tampoco de la invitación si tuviera algún ejemplar de la Memoria. Es más, yó creo que se pueden destinar á

⁹⁹² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 20 de noviembre de 1892.

⁹⁹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 20 octubre de 1892.

⁹⁹⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de abril de 1893.

Mallorca unos ciento veinte ejemplares además de 30 que necesito yo para mis amigos de fuera de Mallorca⁹⁹⁵.

En primer lugar, y en cuanto al papel de la Diputación provincial de Palma, Noguera no propuso finalmente la adquisición de los ejemplares de la primera edición de su memoria argumentando la mala calidad de las condiciones tipográficas de la publicación. En segundo lugar, menciona al archiduque Luis Salvador de Austria, personaje ilustre que llegó a Mallorca por primera vez en 1867 viajando de incógnito como noble y que, según sus propias publicaciones sobre la cultura de la isla, quedó profundamente seducido por su belleza⁹⁹⁶. Adquirió numerosas fincas mallorquinas y tuvo gran interés en conocer profundamente a la sociedad mallorquina del momento estudiando sus costumbres y artes, llegando incluso a aprender catalán. Además, el archiduque alojó en su finca Miramar a los que se podrían considerar los primeros turistas ilustres que visitaron la isla, como los prehistoriadores Bartoli y Cartailhac, el pintor y escritor francés Gastón Vuillier, el naturalista español Odón de Buen, el botánico y rector de la Universidad de Ginebra Roberto H. Chorat, la escritora Margarita D'Este o los poetas Rubén Darío y Jacinto Verdaguer entre otros. La emperatriz de Austria visitó habitualmente Mallorca, ya que compartía con su primo el archiduque su amor por la naturaleza, hospedándose siempre en su finca Miramar.

La obra estaba compuesta de un prólogo seguido de tres capítulos divididos en categorías, cantos, bailes y tocatas, donde encontramos a su vez varias secciones divididas por géneros. En el prólogo, Noguera argumenta la realización del trabajo, en primer lugar, con criterios basados en ausencia de publicaciones. Cita como excepción la aparición de cantos y bailes populares en el libro *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*⁹⁹⁷ del Archiduque Luis Salvador o en «alguna colección española» sin especificar nombres aunque siempre calificándolos de insuficientes. En cuanto a la memoria propiamente dicha, la califica como una «compilación de observaciones» sobre el terreno y muestra su interés en la publicación futura de una colección de cantos y bailes populares más completa. En segundo lugar, el autor utiliza como justificación valores identitarios y «en favor de los sentimientos artísticos del pueblo balear» al considerar que Baleares no

⁹⁹⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 10 febrero de 1893.

⁹⁹⁶ Salvator, L. & von Österreich, E., 1891, *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, FA Brockhaus,.

⁹⁹⁷ Noguera, A., 1893, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F. Guasp, pág. 4

desmerecía a otras provincias. Evoca valores neorománticos, basados en la naturaleza como inspiración de las artes:

No hay roca en Mallorca, por dura y estéril que parezca, de la cual no brote un arbusto como por ensalmo; de la misma manera, no hay campesino, gañá ó pastor que no endulce sus rudas faenas con tocatas y cantos improvisados, sugeridos por sus creencias, sus sentimientos y su amor al terruño⁹⁹⁸.

La visión de Noguera argumenta que es dentro de dichas improvisaciones, dentro del ámbito rural, donde hay que buscar los elementos de la música «genuinamente mallorquina» y ajena a toda influencia extraña. Como hemos mencionado anteriormente, es común en los folklorismos de la época la «verificación» de los cantos tradicionales con criterios propios, en este caso criterios que implican «genuinidad», donde el autor determina según su propios pareceres si existe tradición histórica o no. Noguera contrapone la música «genuina» a la que califica como «popularizada», esto es, aquella que surge de cantos populares de otros países, de estructura académica y «moderna»:

Importados unos, y los más adulterados con el tiempo y el constante manoseo, no parece sino que fueron esparcidos tiempos atrás estos *spécimens* para dificultar el trabajo del colector. El músico, pues, que intente recoger nuestros cantos tiene que andar con pies de plomo; toda precaución puede ser insuficiente, toda escrupulosidad puede ser poca si después de precavido y escrupuloso en la selección, los saca a la luz sin notas y aclaraciones que dejen traslucir al lector la duda, por lo menos, de que sean indígenas y conserven su primitiva forma⁹⁹⁹.

En cuanto a la clasificación de los cantos, bailes y tocatas populares, Noguera adopta una división basada en géneros de música popular dividiendo por categorías aquellas secciones similares. Encontramos 41 piezas musicales (o fragmentos significativos) que sirven de ejemplos a las explicaciones dadas en cada sección:

CANTOS

1º Sección . — I . Cantos de cuna. —II. Cantos de la infancia.

2º Sección.—Cantos de las faenas del campo.— I. Cantos de las faenas del campo propiamente dichas.—II. Cantos de las faenas agrícolas complementarias.

3ª Sección.—Canciones varias.—I. Romancescas, amatorias, etc., etc.—II. Codoladas.

⁹⁹⁸ ídem., pág. 5

⁹⁹⁹ ídem., pág. 9

4ª Sección.—Canciones religiosas y profanas de origen religioso.—I. Canciones religiosas.—II. Canciones profanas de origen religioso.

BAILES

1ª Sección.—Bailes al estilo del país.—I. Baile con música de chirimías (gaita aguda), fabiol (caramillo) y tamborino.—II. Bailes con canto, guitarra, guitarra, bandurria y violín.

2ª Sección.—Bailes tradicionales con figuras. —Cosies, cavallets, águilas, moretons, etc., etc.

TOCATAS

1ª Sección.—I. Tocatas de chirimías: oferta, corregudas, etc., etc. — II. Chirimías propiamente dichas: chirimías de la Sala, Tambores.

APÉNDICES

En la primera sección de la categoría *Cantos*, encontramos dos versiones del *Vou-veri-bou* o canto de cuna, siendo la primera de Palma y la segunda de Manacor. En la explicación introductoria Noguera destaca de nuevo que para él, los *Vou-veri-bou* representan la versión abreviada de la música genuinamente mallorquina. Igualmente critica las armonizaciones y transcripciones realizadas por organistas de la isla con motivo de su histórica interpretación en el día de navidad, calificándolas de «muy poco». En cuanto a los cantos de la infancia, podemos destacar que el autor las califica de poco valor musical aunque las considera significativas para explicar su teoría basada en un origen común de la música y poesía popular dentro de la raza latina, siendo el tiempo y las circunstancias aquellas variantes que afectan a sus condiciones particulares. Justifica las pocas transcripciones de estos cantos basándose en valores estéticos considerando que estas piezas tienen valores folklóricos, no musicales y más bien válidos para una investigación histórica y no contribuyen a la formación «de una solida escuela española».

La segunda sección empieza con una introducción sobre los cantos de las faenas del campo realizando una división entre cantos del campo propiamente dichos y faenas agrícolas complementarias. El autor considera de suma importancia dichas piezas por su originalidad frente a cantos de otras provincias justificándolo en las valoraciones de «*touristes* ilustrados» como Mr. Laurens o George Sand. Nombra, además, la imposibilidad de trasladar a notación algunos cantos dadas sus características rítmicas y microtonales:

Estas improvisaciones llenas de apacible melancolía, sencillas unas hasta la sobriedad, y otras, recargadas de adornos y cadencias de compleja estructura imposibles de trasladar al pentagrama, y ejecutadas, sin embargo, con la mayor precisión por el más rudo gañan de nuestras sierras¹⁰⁰⁰.

¹⁰⁰⁰ idem., pág. 20.

Noguera atribuye el origen de dichos cantos a la influencia de la música árabe sobre cantos primitivos que ya existían en la isla. En cuanto a los cantos del campo propiamente dichos, el autor considera características generales la falta absoluta de ritmo de tiempo adaptable a un compás determinado, indecisión tonal que impide la asimilación a una tonalidad definida, la abundancia de melismas o «grugetos», la prolongación indefinida de la última nota de la frase y el uso frecuente de notas largas. Es en este punto donde Noguera explica sus criterios para realizar su proceso de «verificación» de los cantos:

Para verificar un análisis conforme hay que proceder al cotejo de distintas variantes y buscar los giros melódicos comunes a todas ellas, despojarlas de todo ornamento y reducir las, en fin, su más simple expresión¹⁰⁰¹.

Mediante el proceso de «simplificación», el folklorista evita la dificultad de la transcripción de los elementos microtonales así como las complejidades rítmicas y ornamentación, facilitando así su recepción en el entorno social al que va dirigido. Sobre los cantos derivados de faenas agrícolas complementarias, Noguera considera que son medibles en un compás determinado, que la tonalidad está definida aproximándose más al tono mayor, que los ornamentos existen aunque son menos abundantes y que conservan la prolongación indefinida de la última nota de la frase. Además destaca una aceleración general del tiempo respecto a los cantos anteriores. No transcribe ningún canto marinero ni de pescadores, ya que los considera mezclas musicales sin carácter propio.

La tercera sección está formada por las canciones varias. Ya en la introducción, Noguera realiza otra alusión a la «pérdida» del repertorio tradicional, común en los folkloristas de la época, basándose en la llegada de instrumentos como el piano o el acordeón a los pequeños pueblos de la isla y calificando la música de este género como adulterada y corrompida sin posibilidad de restaurarla. Respecto a las canciones amatorias y romancescas, el autor destaca el origen común dada la conquista de Mallorca por el rey catalán Jaime I de Aragón. Destaca la originalidad de la *Cançó de la ximbomba*, especialmente las versiones de Sa Pobla y Artà, interpretada en las vísperas de Sant Antonio y junto al acompañamiento de la zambomba.

¹⁰⁰¹ idem., pág. 25

Referente a las canciones romancescas, el autor las considera de escaso interés aunque adjunta tres fragmentos realizando una alusión al cancionero de Pelay Briz, *Cansons de la terra*¹⁰⁰², como referente con más ejemplos. En la categoría de *codoladas*, canciones basadas en versos consonantes pareados y alternativos de ocho o nueve y cinco sílabas conservadas en Mallorca de origen medieval, destaca su función satírica, narrativa, burlesca y religiosa.

La cuarta sección la conforman canciones religiosas. En primer lugar, Noguera destaca las coplas o gozos, cantos destinados a la celebración de la festividad de santos y seguidamente nombra el *Canto de la Sibil.la*, canto del que ya hemos hablado anteriormente, destacando su origen histórico y aportando la transcripción del primer verso a modo de ejemplo. En cuanto a canciones profanas de origen religioso, el autor cita la *Canción de San Antoni*, especialmente la versión de Artà, donde además del uso de letras tradicionales se adaptan versos improvisatorios a la música, a modo de «glosada», citando los sucesos más destacados del año. Referente a las canciones de Pasqua o *cançó de ses Panades*, Noguera explica, citando tres ejemplos musicales diversos, la costumbre de los chicos jóvenes del pueblo de reunirse en los días de Pascua para visitar las casas más pudientes o *possessions*, para demandar *panades*, empanadas típicas de las islas, cantando canciones relacionadas para después compartirlas con las chicas del pueblo en un *pancaritat*.

En la categoría *Bailes*, Noguera realiza una introducción mediante referencias históricas citando la tradición del baile en Mallorca como elemento recreativo, distinguiendo dos géneros de baile popular, el baile de sociedad, del que pueden formar parte los jóvenes a modo de recreo y el baile de figuras, desempeñado normalmente por hombres disfrazados realizando danzas ancestrales dentro de la festividad de un pueblo. Dentro de la primera sección, encontramos los bailes al estilo del país, pudiendo ser de carácter oficial, público o privado. El autor destaca la facilidad improvisatoria de estos tipos de bailes, con motivos como la siega o vendimia a modo de ejemplo, donde se citan tres o cuatro instrumentistas en un patio de una casa o lugar cerrado apto para la danza. Si se realiza dentro de las fiestas de una localidad adquiere carácter oficial y se realiza, además, una puja pública de las primeras danzas al mejor postor, eligiendo el ganador a un bailarín o danzante y la chica a la cual se pretende obsequiar. Noguera explica ampliamente las particularidades de cada baile y la tipología de "puja" dentro de las fiestas oficiales. En

¹⁰⁰² Pelay Briz, F., 1866, *Cansons de la terra. Cants populars*, Llibreteria E. Ferrando Roca, Barcelona.

referencia a los instrumentos utilizados, el autor destaca el uso de la gaita (como traducción xirimia aunque el instrumento no es exacto), el caramillo (flabiol) y el tamboril (tamborino) en los pueblos de montaña y la guitarra, el guitarró, bandúrria, violín, triángulo y castañuelas en los pueblos de llano, siendo las danzas típicas el *copeo*, el *fandango*, la *jota mallorquina*, el *bolero* y la *mateixa*. Dentro de las descripciones del primer grupo de instrumentos, la gaita, el caramillo y el tamboril, el autor profundiza en las danzas de *mateixa* y el *copeo* ya que las considera las más usuales transcribiendo breves fragmentos a modo de ejemplo. Igualmente realiza una descripción del uso de la guitarra, guitarró, bandúrria, violín, triángulo y castañuelas especialmente en el centro de la isla aunque en este caso no realiza ninguna transcripción ya que lo considera innecesario.

La segunda sección de *Bailes* está dedicada a *Bailes tradicionales con figuras*, encontrando, en primer lugar, una breve introducción histórica que no determina el origen de dichas danzas siendo la primera referencia citada del siglo XVI. Usualmente dichas danzas se acompañan con gaita (xeremia), caramillo (flabiol) y el tamboril (tamborino). Los ejemplos citados y transcritos por el autor son la danza de los *Cossiers* de Alaró en la versión del archiduque Luis Salvador, la danza dels *Cavallets* de Felanitx y la danza dels *Cossiers* de Manacor.

La tercera categoría está dedicada a las *Tocatas*. En la introducción Noguera destaca, volviendo a la alusión de la "perdida" del repertorio tradicional como justificación para la recolección inmediata de piezas populares, la «malsana influencia del género chico» que se dedica en su opinión «a pervertir el gusto artístico» en la ciudad llegando también al ámbito rural: «El pueblo traga sin escrúpulo esas menjurjes confeccionadas con los plagios de lo más ruin del género extranjero, que se aplauden a rabiar porque llevan un baño de pseudo-españolismo»¹⁰⁰³. Mediante el rechazo a lo foráneo a favor de lo propio, especialmente la Zarzuela, rechazo común en los folklorismos españoles del momento, el autor reivindica de nuevo su propia etnicidad y justifica sus propias decisiones en torno a la «genuinidad» del repertorio recolectado. El autor generaliza, además, la "culpa" de la expansión del género chico a los editores, quienes en su opinión, explotan la edición del género con criterios mercantiles, seguido de los almacenistas y profesores de piano de «provincias» que lo propagan.

¹⁰⁰³ Noguera, A., 1893, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F.Guasp,.

La primera sección de *Tocatas* es la denominada *Tocatas de gaita, caramillo y tamboril*. En ella, Noguera explica los diversos contextos donde se interpretan *Tocatas* por partes de los *xeremiers*, especialmente en festividades colectivas, como en las *corregudes de cintes* (carreras de cintas) de las fiestas populares. Aporta fragmentos de improvisaciones recogidas en el pueblo de Lluch. La segunda sección está dedicada a *Ministriles y tambores del ayuntamiento*. Aunque el autor interpreta que esta sección no debería estar inserida en la memoria, considera relevante mencionar la tradición histórica del cuerpo de *ministriles*, fundado en el siglo XVI, con la finalidad de acompañar personalidades del Ayuntamiento de Palma. Además, describe con detalle las particularidades de los instrumentos utilizados en los diversos periodos (como por ejemplo la xeremia triple). Igualmente menciona la tradición histórica de los *Tamborers de la Sala* y la dificultad rítmica de sus marchas con el tambor. Adjunta breves transcripciones de diversas marchas a modo de ejemplo. Como conclusión, Noguera vuelve a hacer alusión a que el motivo principal de la realización de su memoria es identitario, argumentando «el amor a la patria pequeña» como eje principal para su elaboración.

Tabla 7. Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca - 1893. 41 piezas. Elaboración propia.

Bailes con gaita, caramillo y tamboril	-	Puigpunyent	Mateixa
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	Lluch	Mateixa II
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	Lluch	Mateixa III
Bailes tradicionales con figuras	-	Alaró	Cossiers d'Alaró - fragmento
Bailes tradicionales con figuras	1891	Manacor	Cossiers de Manacor. El peuet
Bailes tradicionales con figuras	1891	Manacor	Cossiers de Manacor. Els broquers I
Bailes tradicionales con figuras	Entre 1888-1892	Felanitx	Els Cavallets de Felanitx
Canciones de cuna	1889	Manacor	Vou-veri-vou. Manacor
Canciones de cuna	1889	Toda la isla	Vou-veri-vou. Palma

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Canciones de la infancia	1891	Toda la isla	Arri muleta
Canciones de la infancia	1891	Toda la isla	Serra mamerra
Canciones de la infancia	1891	Toda la isla	Serra serrador (fragmento breve)
Canciones profanas de origen religioso	Entre 1888-1892	Inca	Cançó de Pasqua. Inca
Canciones profanas de origen religioso	Entre 1888-1892	Manacor	Cançó de Pasqua. Manacor
Canciones profanas de origen religioso	1892	Marratxi	Cançó de Pasqua. Marratxi. San Massià portava
Canciones profanas de origen religioso	1892	Artà	Cançó de Sant Antoni. Artà
Canciones religiosas	1891	Manacor	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor
Canciones varias: romancescas	Entre 1888-1892	Sa pobla	Cançó de sa Ximbomba
Canciones varias: romancescas	1892	Artà	Cançó de sa Ximbomba.
Canciones varias: romancescas	1892	Manacor y Artà	Cançó popular d'Artà. Madona perdonareu
Canciones varias: romancescas	1892	Artà y Son Servera	Cançó. Son Servera. Vols que't mostr' des festetjà
Canciones varias: romancescas	1892	Artà	El rey n'ha fetas fe cridas
Canciones varias: romancescas	1892	Manacor y Palma	El rey n'ha fetas fe cridas
Canciones varias: romancescas	1891	Palma	El rey n'ha fetas fe cridas
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	Entre 1888-1892	Sa pobla	Cançó de s'espada
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Manacor	Cançó des tondre
Cantos del campo	1892	Manacor	Cançó de Batre. VI versiones
Cantos del campo	1892	Manacor	Cançó de Batre. VI versiones
Cantos del campo	1892	Manacor	Cançó de Batre. VI versiones
Cantos del campo	1892	Manacor	Cançó de Batre. VI versiones

Cantos del campo	1892	Palma	Cançó de Batre. VI versiones
Cantos del campo	1892	Palma	Cançó de Batre. VI versiones
Cantos del campo	1892	Manacor	Cançó de s'esveyá.
Cantos del campo	1892	Artà	Cançó des segà. Artà.
Cantos del campo	1892	Puerto de Manacor	Cançó des ventà a s'era
Codoladas	1892	Manacor	Codolada. Me posia a festejar
Codoladas	1892	Manacor	Codolada. Me posia a festetjar
Codoladas	1892	Palma	Codolada. Senyor Deu meu
Ministriles y tambores del ayuntamiento	Entre 1888-1892	Palma	Tambors de la Sala - Marcha
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	Lluch	Improvisación de Xeremia
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	-	Tocata de Xeremia

La mayor parte de los fragmentos de piezas pertenecen a la categoría de *cantos del campo* seguida de las *canciones variadas*. En este caso, es significativo mencionar que la categoría que en la colección anterior ocupa el segundo lugar en la citación de ejemplos, *cantos del campo*, en la memoria son citadas de manera más asidua ocupando el primer lugar. Igualmente al revés, la categoría *canciones variadas*, que en la colección anterior ocupa el primer lugar, aparece en la memoria en segundo lugar.

Tabla 8. Clasificación por categorías de cantos. Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca

Categorías de cantos populares	Número de piezas
Cantos del campo	9
Canciones variadas: romancescas	7
Canciones profanas de origen religioso	4
Bailes tradicionales con figuras	4
Codoladas	3
Canciones de la infancia	3

Bailes con gaita, caramillo y tamboril	3
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	2
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	2
Canciones de cuna	2
Ministriles y tambores del ayuntamiento	1
Canciones religiosas	1

Volviendo a la repercusión que tuvo la memoria, destacamos que, en los meses siguientes a la publicación de los ejemplares, las ventas fueron constantes aunque se efectuaron lentamente, siendo los turistas que visitaban la isla los mayores compradores¹⁰⁰⁵:

Sería conveniente que el editor de *La Ilustración Musical* se entendiera con Amengual y Muntaner, propietarios de *La Almudaina* y librerías á fin mandarles algunos ejemplares de mi Memoria, pues los turistas que cada día van en aumento compran esta clase de trabajos constantemente; tanto así, que de los cincuenta ejemplares que se me mandaron se pusieron 25 á la venta y se agotaron en mes y medio, y ahora piden más y yo no puedo darles porque no tengo¹⁰⁰⁶.

En mayo de 1893, se empezó a publicar en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana* la memoria de Noguera y finalmente, el día 22 de noviembre de 1894, Noguera hizo imprimir en Palma la segunda edición (con cien ejemplares), justificándose en una mala tipografía de la primera edición. Añadió en ambas publicaciones dos apéndices, el capítulo sobre *La Sibil.la* y la contestación al artículo de Álvaro Campaner titulado *Influencia árabe en la música popular mallorquina*, artículo publicado en prensa en julio de 1893. Además, Noguera mandó ejemplares a Pedrell para distribuir entre aquellos intelectuales que él considerase oportuno, como por ejemplo Peña y Goñi o Mitjana. La Diputación Provincial no compró ejemplares dado el corto tiraje de la edición, pero adquirió el compromiso con Noguera de cubrir los gastos de la publicación de "la colección de melodías populares de la provincia" en la cual tenía un profundo interés¹⁰⁰⁷. Dicha publicación no llegó a producirse.

¹⁰⁰⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 30 de mayo de 1893.

¹⁰⁰⁶ Correspondencia Antonio Noguera – Felipe Pedrell. Carta del 1 de junio de 1894.

¹⁰⁰⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 23 de noviembre de 1894.

En el año 2005, El conservatorio Superior de las Islas Baleares realizó una edición facsímil¹⁰⁰⁸ de la obra afirmando ante la prensa que el manuscrito original estaba en la partituroteca de la Universidad de las Islas Baleares¹⁰¹⁰. Al visitar el fondo mencionado no hemos podido encontrar ningún manuscrito de *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* aunque si se encuentra el manuscrito original de la *Colección de cantos populares*. Revisando la publicación calificada como «edición facsímil» evidenciamos que aquellos fragmentos musicales comunes en ambas publicaciones aparecen impresos como copia exacta de su escritura en la *Colección de cantos populares* mediante la propia grafía de Noguera y aquellos fragmentos no comunes en ambas obras y que sólo aparecen publicados en la *Memoria*, son reproducidos con escritura de imprenta con aspecto envejecido como es el caso de los ejemplos musicales de *Els cavallets de Fenalix* o *Improvísació de Xeremies*. Igualmente, no encontramos ninguna referencia al manuscrito original de la obra en el prólogo de Xavier Carbonell. Con toda esta información, no es extraño suponer que la supuesta «edición facsímil» se ha realizado a partir de un montaje de fragmentos de *La colección de cantos populares* y una edición de imprenta de la *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*.

4.2. Cantos recogidos por Noguera en el *Cancionero musical español* de Pedrell

Felipe Pedrell editó los cuatro tomos del *Cancionero musical español* entre 1918-1922 con el objetivo de fomentar el conocimiento de piezas populares recogidas de fuentes orales, a la vez que también insertó aquellas piezas compositivas que se nutrían de esta oralidad como núcleo. Para Pedrell, el estudio de dichas piezas populares así como la elaboración de acompañamientos armónicos eran prácticas necesarias que permitían la asimilación de elementos nacionales con el objetivo de conseguir un verdadero nacionalismo musical español¹⁰¹¹. Cabe recordar que conceptualmente Pedrell distinguió entre «música natural» (o voz del pueblo) y «música artificial» (hecha desde la intelectualidad) y defendió que las nacionalidades musicales modernas

¹⁰⁰⁸ Noguera, A., 2005, *Estudis Sobre Música Tradicional De Mallorca. Edició Facsímil De Memoria Sobre Los Cantos, Bailes Y Tocatas Populares De La Isla De Mallorca*, Piles, Editorial de Música, Valencia.

¹⁰¹⁰ Rodas, G., 2005, El conservatori superior publica en edición facsímil la obra cumbre de Antoni Noguera, *Diario de Mallorca*, 9 de diciembre de 2005, pág. 26

¹⁰¹¹ Pedrell, F., 1922, *Cancionero Musical Popular Español*. Casa editorial de música,.

se produjeron escuchando la «música natural» (las voces del pueblo) y sus acentos, y es dicha nacionalidad la que da la expresión propia al acento común. Dentro del concepto de música nacional pedrelliano, podemos destacar la reivindicación de la reforma de la música sacra mediante la recuperación de la música polifónica española del siglo XV y principios del siglo XVI, donde los autores se nutrieron de música popular como folkloristas «inconscientes» fascinados por la música del pueblo. En el prólogo del *Cancionero*, y en consonancia con el discurso centro europeo de la época, Pedrell se muestra sorprendido por el olvido del «alma española» por influencias «exóticas» de los profesionales que le son contemporáneos por lo que cree la publicación de dicha obra supone una «rehabilitación» que necesita el alma.

En los dos primeros tomos encontramos las canciones populares enviadas por Antonio Noguera armonizadas por Pedrell. Al igual que ocurría en las *Memorias*, el *Cancionero musical español* de Pedrell divide las canciones por géneros. Encontramos un total de veinticuatro temas populares aportados por Noguera aunque esto no implica que sean las únicas aportaciones mallorquinas. Del total de piezas, diecinueve temas aparecen en la *Colección de cantos populares* y dieciséis en *Memorias sobre los cantos y tocatas populares*, tal como se puede comprobar en la Tabla 9.

Tabla 9. Comparación de las melodías populares de Noguera según localización. Elaboración propia.

Clasificación de Noguera	Año manus.	Manuscrito – Colección de cantos populares recogidos por A. Noguera (1889/1904). 75 piezas	Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca - 2ª edición. 1893. 45 piezas	Cancionero musical español de Pedrell
Cantos del campo	-	-	-	Canción de olivaderos nº120
Cantos del campo	1892	Cançó des Batre. nº40 (1892) Manacor	Cançó de Batre. VI versiones	Canción de siega nº112 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca
Cantos del campo	1892	Cançó des Batre. nº41 (1892) Manacor	Cançó de Batre. VI versiones	Canción de siega nº113 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	-	-	-	Cançó d'etsequea nº121

Cantos de las faenas agrícolas complementarias	Entre 1888-1892	Cançó de s'espada n°73 Sa Pobla	Cançó de s'espada	Cançó de s'espada n°117
Cantos del campo	1893	Cançó de s'espada. Manacor. (1893). n°1	-	Cançó de s'espada n°118
Cantos del campo	1892	Cançó de s'esveyá. Manacor (1892) n°10	Cançó de s'esveyá.	Cançó de s'esveyá n°119 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca
Canciones varias: romancescas	Entre 1888-1892	Cançó de sa Ximbomba n°74 Sa Pobla	Cançó de sa Ximbomba	Cançó de sa Ximbomba n°195
Cantos del campo	Entre 1893 y 1904	-	-	Cançó des Batre n° 109 Pedrell explica que se la envia después de publicada su memoria
Cantos del campo	1892	Cançó des segà. Artà. (1892) n°12	Cançó des segà. Artà.	Cançó des segà. Artà. n°108
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Cançó des tondre. Artà. (1892) n°27	-	Cançó des tondre. Artà n°123
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Cançó des tondre. Manacor.(1892) n°13	Cançó des tondre	Cançó des tondre. Pedrell la localiza en Palma de Mallorca n°124
Cantos del campo	1892	Cançó des ventà a s'era. Puerto de Manacor(1892)n°11	Cançó des ventà a s'era	Cançó des ventà a s'era. n°122 Pedrell la localiza en Palma de Mallorca
Canciones religiosas	1891	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor (1891) n°36	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor	Canto de la Sibil.la. Pedrell la nombra como segundo título "de Manacor" y la situa en Palma de Mallorca
Canciones varias: romancescas	1891	El rey n'ha fetas fe cridas. Palma. n°17	El rey n'ha fetas fe cridas	Cita la versión sin reproducirla
Canciones varias: romancescas	1892	El rey n'ha fetas fe cridas. Manacor. Palma.(1892) n°16	El rey n'ha fetas fe cridas	Cita la versión sin reproducirla
Canciones varias: romancescas	1898	Vola vola Rossinyol n°63	-	Codolada Vola vola Rossinyol n° 247 Pedrell la situa en Palma de Mallorca
Canciones varias: romancescas	1892	Cançó popular. Artà y Son Servera (1892) n°30 Vols que't mostr' des festetjà	Cançó. Son Servera. Vols que't mostr' des festetjà	Codolada. Vols que't mostr' des festetjà. Balears. n°264

Bailes	-	-	-	Copeo mallorquín. Islas Baleares. nº295
Canciones varias: romancescas	-	-	-	Don Joan y Don Ramón nº52. Manacor
Canciones varias: romancescas	1892	El rey n'ha fetas fe cridas. Arte (1892) nº15	El rey n'ha fetas fe cridas	El rey n'ha fetas fe cridas nº46 Reproduce esta versión pero cita la versión de Palma y Manacor
Canciones profanas de origen religioso	1892	Cançó de Sant Antoni. Artà (1892) nº 26	Cançó de Sant Antoni. Artà	Glosada (Cançó de Sant Antoni) nº249 Pedrell la situa por error en Palma
Canciones de cuna	1889	Vou-veri-vou nº72 Nonino	Vou-veri-vou. Manacor	Vou-veri-vou. Manacor nº9
Canciones de cuna	1889	Vou-veri-vou. Palma (1889) nº8 Nonino	Vou-veri-vou. Palma	Vou-veri-vou. Palma nº8

La mayor parte de los fragmentos de piezas pertenecen a la categoría de *Cantos del campo* seguido de *Canciones varias*. Estos datos coinciden plenamente con lo que ya sucedía en la *Memoria* de Noguera. Además, es destacable que Pedrell sitúa erróneamente, y hasta en nueve ocasiones, el origen de las canciones, puesto que las posiciona en Palma de Mallorca en lugar de referirse a la isla de Mallorca o bien a las localidades de Manacor o Artà. En dos ocasiones recurre al término más generalizado de Islas Baleares.

Tabla 10. Clasificación por categorías de cantos. Cancionero musical español de Pedrell

Categorías de cantos populares	Número de piezas
Cantos del campo	8
Canciones varias: romancescas	7
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	4
Canciones de cuna	2
Bailes	1
Canciones profanas de origen religioso	1
Canciones religiosas	1

En el artículo realizado por Bárbara Durán titulado *Antoni Noguera: una mirada sobre el treball més de cent any després*¹⁰¹², la autora analiza el repertorio recogido por Antonio Noguera en la ciudad de Manacor y publicado, en primer lugar, en las *Memorias* de Noguera y en segundo lugar, en el *Cancionero musical español* de Pedrell. Cabe mencionar que, referente al *Cancionero musical* de Pedrell, la conclusión a la que llega la autora es que encontramos seis menciones diferentes al repertorio recogido específicamente en Manacor, cinco de ellas, directamente anotado por Noguera. Al comparar las partituras y anotaciones personales encontradas en la *Colección*, la *Memoria* y en el *Cancionero*, hemos comprobado que Felipe Pedrell utiliza el término Palma de Mallorca erróneamente como referencia a toda la isla de Mallorca y no a la capital. Un ejemplo lo encontramos en la pieza nº 249 *Glosada* siendo un canto recogido en Artà, mención geográfica que aparece tanto en la *Colección* de Noguera como en la *Memoria* y cuyo canto Pedrell sitúa erróneamente en Palma de Mallorca. Otra evidencia de este hecho se da en la citación del *Canto de la Sibil·la*, ya que Pedrell escribe un segundo título "de Manacor" y posteriormente la localiza de nuevo en Palma de Mallorca. Tras esta comparación, y basándonos en las anotaciones estudiadas, encontramos que, en lugar de cinco melodías recogidas por Noguera en Manacor, tenemos once .

4.3 Antonio Noguera y la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*

La OCPC fue una institución fundada en octubre del año 1921 en Barcelona bajo la dirección de Francesc Pujol¹⁰¹³ y gracias al mecenazgo de Rafael Patxot¹⁰¹⁴. Su finalidad principal fue potenciar la investigación y recogida de materiales literarios y música tradicional en catalán para su estudio y posterior publicación¹⁰¹⁵. Tras su fundación, Rafael Patxot solicitó ayuda a l'Orfeó Català para conseguir colaboración de representantes de diversas zonas de habla catalana que estuvieran interesados en la difusión de las canciones populares. Numerosos músicos, folclóristas

¹⁰¹² Duran Bordoy, B., Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després, *IV Jornades d'estudis locals de Manacor*, pp. 91-105.

¹⁰¹³ Francesc Pujol i Pons (Barcelona, 15 de mayo de 1878 - Barcelona, 24 de diciembre de 1945) fue compositor y musicólogo.

¹⁰¹⁴ Rafael Patxot i Jubert (Sant Feliu de Guíxols, Baix Empordà, 8 de mayo de 1872 - Ginebra, Suiza, 8 de enero de 1964) fue un escritor catalán y un gran mecenas de la cultura catalana.

¹⁰¹⁵ Descripción de la Biblioteca de Cataluña: <http://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/L-Obra-del-Cançoner-Popular-de-Catalunya>

y literatos se sumaron a la iniciativa destacando a Felipe Pedrell, Pere Bohigas¹⁰¹⁶ o los mallorquines Marià Aguiló y Baltasar Samper. El 6 de enero de 1922 se produjo una reunión donde se invitó a dichos representantes y se inauguró el proyecto.

Según consta en las descripciones del archivo de la Biblioteca de Catalunya, el principal núcleo de fondo disponible proviene de los materiales recogidos por el mallorquín Marià Aguiló. En cuanto a su conservación, destacar que el proyecto se paralizó tras el inicio de la Guerra Civil aunque en ese momento constaba de 40.000 documentos. Durante la guerra, la Generalitat de Catalunya custodió el archivo. Rafael Patxot se exilió a Suiza en 1936. Sobre los años cincuenta, el archivo fue dividido en dos mitades, llevándose el mecenaz una parte a Suiza y dejando otra en Barcelona. Durante los años 1990, los nietos de Patxot depositaron en el monasterio de la Abadía de Montserrat la documentación custodiada en Barcelona y, entre los años 1991 y 1993, se depositó en el mismo lugar la parte de la colección suiza. Tras la recuperación del fondo, Josep Massot i Muntaner¹⁰¹⁷ realizó la tarea de clasificación y descripción del archivo. A partir de 1993, tras la firma de un convenio de colaboración, se puede consultar una copia de los 97 rollos de microfilm en la Biblioteca de Catalunya. El fondo está dividido en dos grandes bloques: colección Barcelona (series A y B), colección Suiza (series C y S)¹⁰¹⁸.

En cuanto a los materiales reunidos por Noguera, fueron recogidos por Baltasar Samper, músico mallorquín nacido en 1888. Samper tuvo la oportunidad de conocerlo en su adolescencia justo antes de la muerte de éste y tras trasladarse a Barcelona en 1907, fue alumno de Felipe Pedrell y Enrique Granados¹⁰¹⁹. En febrero del año 1924 empezó a trabajar en las oficinas de L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya y ese mismo verano la dirección le propuso ser el responsable, junto a otros colaboradores especialmente con Ramón Morey, de las «missions de recerca» (misiones de búsqueda) en las islas. Durante los veranos entre 1924 y 1932 un grupo de investigadores liderados por Samper recogieron repertorio balear.

¹⁰¹⁶ Pere Bohigas i Balaguer (Vilafranca del Penedès, Alt Penedès 20 de febrero de 1901 — Barcelona, 27 de febrero de 2003) fue un filólogo catalán.

¹⁰¹⁷ Josep Massot i Muntaner (Marratxí, Mallorca, 3 de noviembre de 1941) es un monje benedictino, filólogo, historiador, ensayista catalán, director de las Publicaciones de la Abadía de Montserrat desde 1971

¹⁰¹⁸ Para mayor información sobre la historia y características generales de *L'Obra del Cançoner popular de Catalunya* consultar: Carazo, C.O., 2013, Massot i Muntaner, Josep. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1993-2011, Estudis Romànics*, pp. 579-85.; Massot i Muntaner, J., 2003, *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, font de recerques, Llengua & Literatura* (14), pp. 549-61.; Artís, P., 1986, *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Revista Musical de Catalunya*, gener de 1986, pp. 28-34.

¹⁰¹⁹ Samper, B. & i Muntaner, J.M., 1994, *Estudis sobre la cançó popular*, L'Abadía de Montserrat, pp. 27- 33.

La primera referencia de copia de un documento de Noguera la encontramos el 13 de julio de 1925, cuando Samper empezó la transcripción de la *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*¹⁰²⁰. Posteriormente, según quedó reflejado en las memorias de «Missió de recerca»¹⁰²¹, publicadas recientemente por Josep Massot i Muntaner, Samper visitó a la familia de Noguera el 7 de agosto de 1928 con el objetivo de estudiar sus materiales folklóricos. Gracias a dicho testimonio, sabemos que la viuda de Noguera, Trinidad Reus, y su hija conservaron el material de manera cuidadosa mencionando, además y como hemos citado en el capítulo anterior dedicado a *La Colección de cantos populares*, el material más apreciado por la familia fue un álbum voluminoso donde Noguera copiaba en limpio el repertorio que consideraba más interesante y que estuvo desaparecido durante unos años tras la muerte de éste, recuperándolo la familia en circunstancias poco claras. Como ya hemos descrito, dadas las descripciones y la similitud en las anotaciones musicales, podemos afirmar que seguramente fue el álbum que denominamos *Colección de cantos populares*.

El 20 de septiembre del mismo año, Samper volvió a visitar la casa de Noguera encontrando, además del mencionado álbum, «algunos cuadernos y una cantidad considerable de papeles» que se trasladaron a Barcelona con plenas garantías de conservación y devolución dadas por Samper ante las dudas manifestadas por la familia. El 28 de marzo de 1930, tras un año y medio, se notificó por escrito la devolución de los materiales a la familia de Noguera.

Hemos encontrado materiales de Antonio Noguera en distintos puntos del Arxiu de l'Obra del Cançoner. Principalmente, el grueso del material se encuentra en el microfilm C-196 correspondiente con el fondo de Suiza y se divide en tres partes, Mat.N, Mat.N (a) y Mat.N (b). Las piezas específicas que se encuentran en dicha sección están sin inventariar, aunque si se especifica el origen general (por ejemplo, una libreta de apuntes). En estas localizaciones encontramos transcripciones de melodías de cantos populares copiadas por Samper tomando como fuentes un álbum, varias libretas de apuntes, así como papeles sueltos del crítico mallorquín.

Podemos cotejar la relación del material Noguera que aparece en *l'Obra del Cançoner* y su aparición anterior en otras fuentes en la Tabla 11.

¹⁰²⁰ Noguera, A., 1893, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F. Guasp.

¹⁰²¹ Massot i Muntaner, J. & Jaquetti, P., 1997, *Memòries de missions de recerca*, L'Abadia de Montserrat, Barcelona. pág. 87.

Tabla 11. Comparación de las melodías populares de Noguera. L'Obra del Cançoner. Elaboración propia.

Manuscrito - Canciones populares recogidas por A. Noguera (1889/1904). 75 piezas	Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca - 2ª edición. 1893. 41 piezas o fragmentos	Cancionero musical español de Pedrell	Obra Cançoner Popular de Cataluña
A la vorera de mar, cançó popular. Palma (1892) n°24	-		A la vorera de mar. n°24. n° 16439
A la vorera de mar, cançó popular. Palma.(1892) n°25	-		A la vorera de mar. n°25. n° 16440
			A. Ball de sa Cisterna n°9. n°16470
			A. Canço. Onze son a Cas forner i na Toninaina és morta n°8. n°16469
			A. Cançó. S'altra vespre somiava n°4 n°16465. Libro A. Posible metrificación realizada por Samper
			A. Cançó. S'altra vespre somiava n°3 n°16464. Libro A. Posible metrificación realizada por Samper
			A. Cançó. S'altra vespre somiava. n°2 n°16463. Libro A. Posible metrificación realizada por Samper
			A. Fragmento. n°7. n°16468
-	Mateixa II		A. Mateixa. Transcripción realizada una octava baja. Libro A. n°6. n°16467
			A. Tocada de corregudes n°5. Libro A. n°16466
			A. Tocata de Flabiol - Libro A. N1 n°16462
			B. Águiles. n°46 n°16517 Metrificación de Samper
Canciones de la infancia. Arri muleta (1891) n°20	Arri muleta		B. Arri muleta n°27 n°16497

Cançó des Batre. nº43 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones		B. Cançó de batre. nº36 nº16506
Cançó des Batre. nº42 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones		B. Cançó de batre. nº37 nº16507
Cançó des Batre. nº40 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones	Canción de siega nº112 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca	B. Cançó de batre. nº39 nº16509
-	-	Canción de olivaderos nº120	B. Cançó de collir oliva. nº35 nº16505
			B. Cançó de s'espadora. nº4 nº16474. Metrificació preferible de Samper
			B. Cançó de trascolar vi. nº19 nº16489
Cançó des Batre. nº38			B. Cançó des Batre nº15 nº16486
Cançó des Batre. nº39 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones		B. Cançó des Batre nº24 nº16486
Cançó des Batre. nº41 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones	Canción de siega nº113 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca	B. Cançó des Batre nº31 nº16501
			B. Cançó des llaurar. nº40 nº16510
			B. Cançó des llaurar. S'aigo millor de Mallorca. nº17 nº1648
			B. Cançó des llaurar. S'aigo millor de Mallorca. nº23 nº16493
			B. Cançó des segà nº18 nº16488
			B. Cançó des segar nº12 nº16482
			B. Cançó des segar nº13 nº16483
			B. Cançó des segar nº50 nº16520

			B. Cançó des segar nº50 nº16521
			B. Cançó des segar nº9 nº16479
			B. Cançó popular. Dalt d'una muntanya. nº2 nº16472
			B. Cançó popular. Demà dematí. nº1 nº16471
			B. Cançó popular. El senyor de l'Oriola nº8 nº16478
			B. Cançó popular. La Porquerola. nº14 nº16484
			B. Cançó popular. Mestre Pere. nº6 nº16476
			B. Cançó popular. Mestre Periera. nº7 nº16477
			B. Cançó popular. Un dia passava per baix d'un carrer. nº3 nº16473
			B. Cançó Sant Antoni de Viana. nº5 nº16475
			B. Cançó. Didó, si vas a Ciutadella. nº22 nº16492
			B. Cançó. En Joan quan va arribar nº44 nº16514
			B. Cançó. Es venguda una Eivisseca. nº25 nº16495
			B. Cançó. S'arrossera. nº21 nº16491
-	-	Copeo mallorquí. Islas Baleares. nº 295	B. Copeo. nº53 nº16523
			B. De bronze fan ses campanes n39 nº16509
			B. Deixem lo dol nº34 nº16504
			B. El mestre nº38 nº16508

			B. El pastor de corriola nº28 nº16498
-	Els Cavallets de Felanitx		B. Els Cavallets de Felanitx nº45 nº16516
Cançó de s'espada nº73	Cançó de s'espada	Cançó de s'espada nº117	B. Espadar es Canyom
			B. Fandango nº43 nº16513
-	Mateixa		B. Jota o Mateixa. Violí. nº52 nº16522
			B. La ciutat de Nàpols nº15 nº16485
			B. La ciutat de Nàpols nº20 (a dos voces por terceras) nº16490
Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor (1891) nº36	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor	Canto de la Sibil.la. Pedrell la nombra como segundo título "de Manacor" y la situa en Palma de Mallorca	B. La Sibil.la nº26 nº16496
			B. Porgueres. Temps de mazurca. nº49 nº16519
			B. Preludi de Xeremies nº42 nº16512
			B. Sota el pont de Lió. nº29 nº16499
			B. Tonada de les Codolades. Variante de nº25.
Vou-veri-vou. Palma (1889) nº8 Nonino	Vou-veri-vou. Palma	Vou-veri-vou. Palma nº8	B. Vou-veri-vou nº10 nº16480
			B. La vida de les galeres nº32 nº16502
			B. Tonada de llaurar nº48 nº16518
Ball de sa Cisterna nº64	-		Ball de sa Cisterna nº64 nº16455
Cançó de collir ametlles i olives nº69 Les dones	-		Cançó de collir ametlles i olives nº69 Les dones

lleugeres			lleugeres. Versión con una nueva metrificación realizada por Samper
Cançó de Pasqua. Marratxi (1892). n°4. Diguem tots alabat sia el santíssim. Acompanyada de guitarra, bandurria, ferretells i violín	-		Cançó de Pasqua. Diguem tots alabat sia el santíssim. Acompanyada de guitarra, bandurria, ferretells i violín n°4 - 2 Versión con una nueva metrificación realizada por Samper
Cançó de s'espada. Manacor. (1893). n°1	-	Cançó de s'espada n°118	Cançó de s'espada n°1 n°16429
Cançó de s'espada. Manacor. (1891). n°61	-		Cançó de s'espada.n°61 n°16452
Cançó de sa Ximbomba. Artà (1892) n°21	Cançó de sa Ximbomba.		Cançó de sa Ximbomba n°21 n°16436. - 2º Versión con otra metrificación de Samper
Cançó de sa Ximbomba n°70	-		Cançó de sa Ximbomba n°70 n°16459
Cançó de San Joan Pelós n°54	-		Cançó de San Joan Pelós n°54 n°16449
Cançó des Batre. Palma. (1892) n°3	Cançó de Batre. VI versiones		Cançó des Batre n°3 n°16431
Cançó des segà. Artà. (1892) n°12	Cançó des segà. Artà.	Cançó des segà. Artà. n°108	Cançó des segà. n°12 n°16435
Cançó des segà. Manacor n°32	-		Cançó des segà. n°32. Versión con otra metrificación de Samper
Cançó des tondre. Manacor.(1892) n°13	Cançó des tondre	Cançó des tondre. Pedrell la localiza en Palma de Mallorca n°124	Cançó des tondre n°11 n°16481
Cançó des tondre n°68	-		Cançó des tondre n°68 n°16457
Cançó des tondre. Artà (1892). n°23	-		Cançó des tondre. n°23 n°16438. Versión con otra metrificación de Samper
Cançó des tondre. Artà. (1892) n°27	-	Cançó des tondre. Artà n°123	Cançó des tondre. n°27 n°16441
Cançó popular. Amoreta meva. (1892) n°28	-		Cançó popular. Amoreta meva. n°28

Cançó popular. Manacor (1892) n°34 - No hay más que un corto fragmento de la letra. El vespre de les noccs	-		Cançó popular. El vespre de les noccs n°16446
Cançó popular. Manacor (1892) n°6. Madona Catalina	-		Cançó popular. Madona Catalina n°6 n°16433
Cançó popular. Manacor. (1892) n°31 Venia de Santanyi (na Roseta)	-		Cançó popular. Manacor. n°31 Venia de Santanyi n°16443
Cançó popular. Artà (1892). n°33. No se puede recoger más que un fragmento de la letra. Com tornarem passà	-		Cançó popular. n°33. Com tornarem passà n°16445
Cançó popular. Pastoret d'on vens n° 75	-		Cançó popular. Pastoret d'on vens n° 75 n° 16461
Cançó popular. (¿Religiosa?) Un coro de chiquillas n°62 Comprenqué aigua beneida	-		Cançó popular. n°62 Comprenqué aigua beneida n°16453
Cançó popular. Artà (1892). n°22	-		Cançó. n°22. n°16437
Cossiers de Manacor. El peuet V n°60	Cossiers de Manacor. El peuet		Cossiers de Manacor. El peuet V n°60
Cossiers de Manacor. El revolt III n°58	-		Cossiers de Manacor. El revolt III n°58
Cossiers de Manacor. Els broquers I n° 56	Cossiers de Manacor. Els broquers I		Cossiers de Manacor. Els broquers I n° 56 n°16451
Cossiers de Manacor. La balanguera II n°57 (acaba con el Revolt)	-		Cossiers de Manacor. La balanguera II n°57 (acaba con el Revolt)
Cossiers de Manacor. La creuera IV n°59 (acaba con el Revolt)	-		Cossiers de Manacor. La creuera IV n°59 (acaba con el Revolt)
Cossiers de Montuiri. Coda final X n°53 (para todas las piezas menos la VII)	-		Cossiers de Montuiri. Coda final X n°53 (para todas las piezas menos la VII)
Cossiers de Montuiri. El mercansó IX n°52	-		Cossiers de Montuiri. El mercansó IX n°52

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Cossiers de Montuiri. El rey no podía IV nº47	-		Cossiers de Montuiri. El rey no podía IV nº47
Cossiers de Montuiri. Flor de Murta II nº45	-		Cossiers de Montuiri. Flor de Murta II nº45
Cossiers de Montuiri. Gentil senyora III nº46	-		Cossiers de Montuiri. Gentil senyora III nº46
Cossiers de Montuiri. La dansa nova VI nº49	-		Cossiers de Montuiri. La dansa nova VI nº49
Cossiers de Montuiri. La gallineta rossa V nº48	-		Cossiers de Montuiri. La gallineta rossa V nº48
Cossiers de Montuiri. La mitja nit VII nº50	-		Cossiers de Montuiri. La mitja nit VII nº50
Cossiers de Montuiri. Mestre Juan I nº44	-		Cossiers de Montuiri. Mestre Juan I nº44 nº16447
Cossiers de Montuiri. Obrinmos VIII nº51	-		Cossiers de Montuiri. Obrinmos VIII nº51
Cossiers de Montuiri. XI Els mocadors nº65	-		Cossiers de Montuiri. XI Els mocadors nº65
Cossiers de Montuiri. XII. L'oferta nº66	-		Cossiers de Montuiri. XII. L'oferta nº66
La ciutat de Nàpols nº67 (a dos voces por terceras)	-		La ciutat de Nàpols nº67 (a dos voces por terceras) nº16456
Mateixa nº55	-		Mateixa nº55
So de pastera. Soller. (1892) nº9	-		So de pastera nº9 nº16434 Mateixa nota damunt l'acompanyament
			Taules (Fabiol) nº45 nº15415
Tocada de corregudes nº71	-		Tocada de corregudes nº71 nº16460
Canción de recolección de aceitunas. Artà y Manacor. (1892). nº2 Na Margalida de Ca's Patecó	-		Tonada a la qual s'apliquen diverses lletres" nº2. Na Margalida de Ca's Patecó nº16430 - 2ªVersión con otra metrificación de Samper
Vola vola Rossinyol nº63	-	Codolada Vola vola Rossinyol nº 247 Pedrell la situa en Palma de Mallorca	Vola vola Rossinyol nº63 nº16454

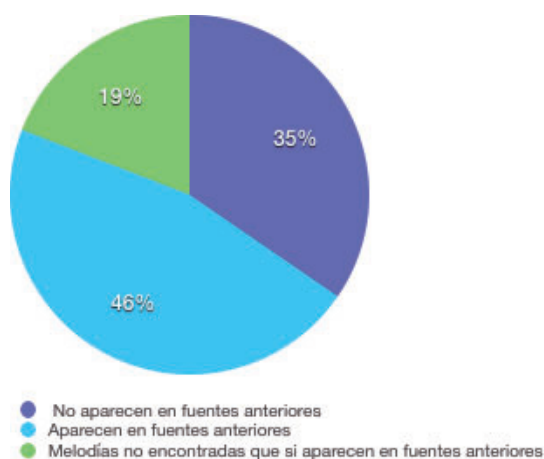
Leyenda por colores de la Tabla 11

	Manuscrito - Álbum de Cantos populares mallorquines por A. Noguera (1889/1904). 75 piezas
	Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca - 2º edición. 1893. 41 piezas o fragmentos
	Cancionero musical español de Pedrell
	Obra Cançoner Popular de Catalunya - Material Noguera nº1. Ref. Mat.N,
	Obra Cançoner Popular de Catalunya - Apuntes Noguera nº2. Ref. Mat.N (a)
	Obra Cançoner Popular de Catalunya - De una libreta de apuntes de Noguera nº3. Mat.N (b).

Comparando las versiones de las melodías populares, tal y como podemos ver en la tabla, la mayoría del material encontrado en la referencia Mat. N (color carne) coincide, tanto en numeración como en notación musical, con el álbum de la *Colección de cantos populares* de Noguera, manuscrito donde reflejaba mediante una transcripción «a limpio», las canciones que consideraba aptas y representativas. Las referencias Mat.N (a) y Mat.N (b) estarían formadas por melodías extraídas de libretas de apuntes y hojas varias, apareciendo sólo una melodía de la referencia Mat.N (a) en fuentes anteriores. En total, cuarenta y siete melodías de las ciento diez encontradas en Mat. N (completo) no aparecen en fuentes previas. Por el contrario, si tomamos de referencia dichas fuentes previas, no se ha encontrado la transcripción de veintiséis melodías que sí conocíamos de anteriores recopilaciones.

Tabla 12. Materiales de L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Mat. N	Nº de melodías
No aparecen en fuentes anteriores	47
Aparecen en fuentes anteriores	63
Melodías no encontradas que si aparecen en fuentes anteriores	26



Si seguimos la clasificación por categorías de Noguera, destacamos que en el Mat.N completo encontramos ciento ocho melodías completas y un fragmento de canto, de los cuales treinta y siete pertenecen a la categoría de Canciones varias, sobresaliendo la subcategoría de romances. La segunda categoría predominante es la de Cantos, donde veintidós melodías las podemos catalogar como cantos del campo y nueve en cantos de las faenas agrícolas complementarias. En cuanto a la categoría de Bailes, donde contamos veintinueve melodías, clasificamos veinte melodías propias de bailes tradicionales con figuras, seis bailes sin determinar y tres bailes con gaita, caramillo y tamboril. Mencionaremos, además, que aparecen cinco tocatas de gaita, caramillo y tamboril, tres canciones profanas de origen religioso, una canción de cuna, una canción de la infancia y una canción religiosa.

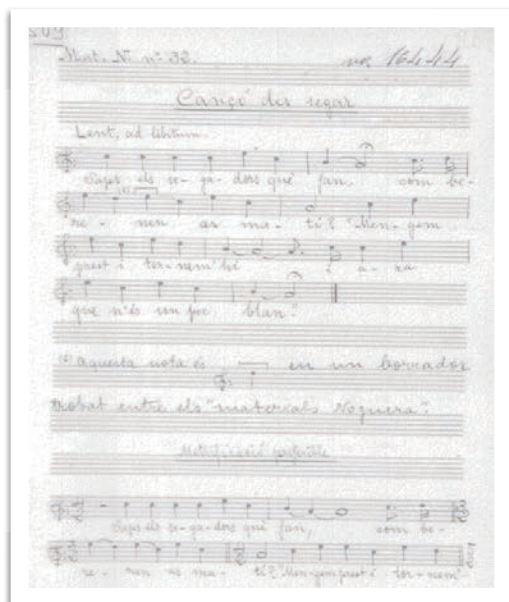
Tabla 13. Clasificación por categorías de cantos. Materiales N.

Categorías de cantos populares	Número de piezas – 108 piezas
Canciones varias	37
Cantos	33
Bailes	29
Canciones profanas de origen religioso	3
Canción de cuna	1
Canción de la infancia	1
Canción religiosa	1

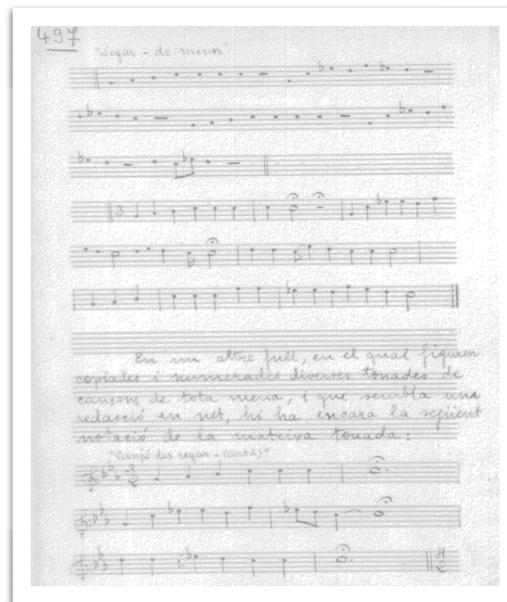
Es destacable mencionar que encontramos once piezas donde figuran dos versiones de la misma canción, la primera copiada de los manuscritos de Noguera y la segunda, como alternativa, con una nueva metrificación preferible aportada por Baltasar Samper. Como ejemplo, adjuntamos la Ilustración 21. Añadiremos, además, que numerosas piezas contienen pequeñas anotaciones sobre la transcripción, variaciones sobre alguna nota que la conforma o notas del colector.

Del mismo modo, encontramos piezas transcritas una octava baja y piezas donde se transcriben dos versiones, una copiada del álbum en limpio y otra con alguna pequeña variación tonal, variación métrica copiada o bien de la libreta de apuntes en bruto o bien de hojas sueltas de Noguera. A modo de ejemplo, adjuntamos la Ilustración 22.

En todos los casos, el colector refleja mediante anotaciones los ligeros cambios entre versiones encontradas en diversos apuntes, hojas o libretas.



Il·lustració 21. Mat. N. n.º32. Canço des Segar recollida por A. Noguera y versión metrificada por B. Samper



Il·lustració 22. . Mat. N. Segar «do menor». Variació de Canço des segar.

Por otro lado, en el archivo del fondo B, dentro del fondo de Barcelona, encontramos dos carpetas, una de ellas, la más interesante, con la referencia Mat. N (c) y titulada «Agranadures» (residuos). En la carpeta de «Agranadures» encontramos la copia de un cuaderno donde Noguera reflejaba la biblioteca que poseía así como algunas partituras y un manuscrito de 35 letras de canciones mallorquinas.

La biblioteca documentada de Noguera estaba formada por 154 publicaciones de índole diversa. Es destacable mencionar la gran cantidad de libros teológicos así como numerosos diccionarios entre lenguas europeas y publicaciones sobre la historia de los distintos países. En cuanto a temática musical, destacaremos el *Diccionario de la música* de Rosseau, el *Diccionario técnico de la música* de Pedrell, *La música* de Colomb, diversos tratados de composición, armonía y orquestación de Fetis, Durutte, Gevaert y Richter, *El porque de la música* de Andrés Lorente, *Celebridades musicales* de Arteaga, *Tratado de gregoriano* de Eustaquio Uriarte, *Arte de canto llano* de Martín, *Los pedales del piano* de Falkenberg, *Wronsky et l'esthétique musicale* de Henry, *Historia de la música* de Lavoir, *Nonveau traité d'instrumentation* de Gevaert, *Poema armónico* de Guerau, *La ópera en Barcelona* de Virella Cassañes, *Magister choralis*. Tr. de

canto gregoriano de Haber, *Músicos célebres* de Clement, *La música en Alemania* de Vázquez, *Manual de Música* de Nombela, *Histoire de la Chanson populaire du France* de Tiersot, *Etude sur le quatuor* de Sauzay, *Escrits sur la musique* de Schumann, *Historie de la musique Espagne* de Soubies o *Teatro Lírico Esp. del Siglo XIX* de Pedrell.

Sobre otras temáticas, destacaremos las obras de Schiller como *Canción de la campana* o *Dramas* o publicaciones de índole más local como como *Bosquejo histórico dominación islamita en Baleares* de Campaner o *Islas Baleares* de Quadrado y Piferrer. En cuanto a partituras, las transcripción del material está inacabado, escasamente leíbles algunas referencias como *Obras para piano* de Schumann, *Lohengrin* y *El buque fantasma* de Wagner, *Melodías* de Chopin, *Los Pirineos* de Pedrell y *Romanzas* de Mendelssohn y diversas obras de Weber. Además, encontramos una subcarpeta con letras de canciones recogidas por su padre Honorato Noguera y su tío Gabriel Noguera transcritas con máquina de escribir, hecho ya mencionado en la introducción de este capítulo. En la otra referencia del archivo B, además de textos con letras de canciones populares copiadas a mano de folios, encontramos restos de papeletas utilizadas por Samper como borradores de metrificaciones preferibles de diversas piezas. Todo este material está sin clasificar y inventariar.

4.4. El envío de instrumentos populares al Museo de Bruselas

La posibilidad de envío de instrumentos populares mallorquines al Museo de Bruselas surgió a partir del envío de un ejemplar de *Memorias*¹⁰²² de Antonio Noguera a Victor Charles Mahillon mediante la intervención de Felipe Pedrell. Como bien explica Rafel Mitjana en la publicación *Escritos Heortásticos*¹⁰²³, Felipe Pedrell mantuvo un contacto fluido con Victor Charles Mahillon. Fue la casa Mahillon, en Bruselas, quien construyó los instrumentos especiales para la interpretación de la ópera *Los Pirineos*. Tras la recepción del ejemplar de las *Memorias* de Noguera, Mahillon escribió a su autor, en octubre de 1893, felicitándole por la publicación y pidiendo más datos relativos a los instrumentos populares, pidiendo la adquisición de un ejemplar de cada instrumento citado para el Museo de Bruselas¹⁰²⁴, siendo la respuesta de

¹⁰²² Noguera, A., 1893, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F. Guasp,.

¹⁰²³ Tortosí, O., 1911, *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*, Casa social del "Orfeo Tortosí",.

¹⁰²⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 11 octubre de 1893.

Noguera afirmativa. En diciembre de 1893, Charles Victor Mahillon comunicó a Noguera que su viaje por España había finalizado y acordaron el envío de un cajón conteniendo instrumentos populares de las islas durante el mes de enero de 1894¹⁰²⁵. Finalmente, los instrumentos populares fueron enviados en enero de 1896, dos años más tarde de lo previsto, tras previa comunicación a Felipe Pedrell.¹⁰²⁶ El periódico *La Última Hora* publicó una escueta noticia dando aviso del envío¹⁰²⁷. Gracias a la publicación de Josep Crivillé, *El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de Bruselas a través de su correspondencia con Victor Charles Mahillon*¹⁰²⁸, conocemos que Noguera escribió de nuevo a Mahillon el 19 de octubre de 1895 justificando el retraso del envío por causas personales y de salud. Según la correspondencia de Noguera transcrita en dicha publicación, los instrumentos enviados fueron:

- Una gaita mallorquina (xeremia)
- Fabiol
- Castañetas
- Tamborino y marillo
- Guitarra (Casasnovas hermanos)
- Bandurria (Casasnovas hermanos)
- Guitarró (Casasnovas hermanos)
- Guitarrillo (Casasnovas hermanos)
- Castañuelas Ibicencas
- Chirimías de Ibiza
- Flautas de Ibiza
- Tres trompas de vidrio
- Pitos o silbatos de barro (Siurells)

La donación corrió personalmente a cargo de Antonio Noguera menos en la guitarra, bandurria, el guitarró y guitarrillo que fueron donados por el constructor, Casasnovas, al Museo de

¹⁰²⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 12 diciembre de 1893.

¹⁰²⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 13 de enero de 1896.

¹⁰²⁷ Anon., 1896, El museo de Bruselas, *La Última Hora*, 9 de enero de 1896,.

¹⁰²⁸ Crivillé i Bargalló, J., 1994, El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon, *Anuario Musical*, 49, pág. 211.

Bruselas. El 27 de abril de 1896, escribió de nuevo a Mahillon comunicándole la afinación de los instrumentos de cuerda, dado que el constructor no la había adjuntado con el envío de los instrumentos¹⁰²⁹. Para finalizar, señalaremos que la relación entre Antonio Noguera y Victor Charles Mahillon prosiguió ya que tras la visita de Enrique Alzamora a Bruselas, Victor Charles Mahillon se encargó de la edición de las *Melodías populares* compuestas por Noguera¹⁰³⁰.

¹⁰²⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Victor Charles Mahillon. Transcrita en: Crivillé i Bargalló, J., 1994, El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon, *Anuario Musical*, 49, pág. 211.

¹⁰³⁰ *idem*.

5. La acción de Noguera entre 1894 y 1904: La Capella de Manacor y el Salón Beethoven

Este periodo supuso una etapa de gran actividad para Antonio Noguera. Además de comenzar a realizar crónicas musicales para el periodo *La Última Hora*, inició la recuperación de la música sacra renacentista en Mallorca y supuso un elemento fundamental para la fundación de Capella de Manacor y el Salón Beethoven.

5.1 Noguera en la prensa entre 1894 y 1897: *La Última Hora*

A partir del año 1894, Antonio Noguera empezó a colaborar con el periódico liberal *La Última Hora*, propiedad de Jose Tous Ferrer¹¹⁶² y dirigido por Juan Luis Estelrich. En ese diario contó con una sección fija llamada Crónicas musicales. Añadiremos que hasta 1896 Noguera siguió desarrollando activamente críticas de largo contenido en *La Almudaina*, especialmente al tratar aquellas temáticas que le fueron de mayor interés, como por ejemplo con motivo de los *Conciertos clásicos*, aunque añadió el sobretítulo de *Revista musical*. A partir de 1896 también publicó crónicas en *La Almudaina* de manera más puntual y específica, especialmente con motivo de polémicas musicales o favor de la recuperación de la música sacra renacentista española.

En sus Crónicas musicales, Noguera publicó escritos estructurados en pequeñas secciones de temática diversa donde insertó gran variedad noticias musicales de su interés, como la realización de conciertos de vanguardia en capitales europeas, la publicación de novedades editoriales, conciertos sobre la recuperación de música sacra fuera de la isla o breves noticias sobre personajes o compositores. Dada la variedad temática de estas crónicas musicales, no es posible clasificar las críticas según su contenido. De manera puntual estas crónicas se dedicaron a una temática específica, mediante un texto de gran formato, donde abordó la noticia o novedad musical con el mismo estilo utilizado anteriormente en publicaciones como *La Almudaina* o *El Isleño*.

¹¹⁶² Jose Tous Ferrer fue periodista y empresario. Se formó en las imprentas Gelabert y Rotger. Siendo muy joven fundó una papelería en la calle de las Luces. El 1880, fundó una librería que se convirtió en breve en imprenta. Este establecimiento dio origen a la imprenta y librería Tous. Como periodista, se inició en la publicación *La Ignorancia*. En mayo de 1893, fundó el diario *La Última Hora*. En 1900, consiguió la concesión de los terrenos del Huerto del Rey en Palma, donde construyó el Teatre Líric, el café Alhambra, el Riskal, y el Hotel Alhambra

5.1.1 Críticas sobre la música en Palma

Las críticas negativas de Noguera sobre la situación de la música en Mallorca, siguieron siendo constantes también durante este periodo. Un ejemplo de ello fueron sus críticas a las bandas civiles. En opinión de Noguera, estas abundaron en la isla, estaban sostenidas por partidos políticos y caciques y por ello acusa a sus integrantes de falta de inspiración artística:

Teniendo, pues esas bandas un origen tan innoble y antiartístico y estando creadas con fines tan rastreros, es inútil buscar, en quienes la forman, aspiraciones levantadas ni ideales dignos dentro de la esfera del arte, y así, nada tiene de particular que el estadio les aburra y fatigue y que pasen años y más años sin progresar cosa que valga la pena¹¹⁶³.

Noguera sostiene que en Mallorca no se luchó por el ideal artístico pero sí por la subsistencia, justificando así el trabajo del músico integrante de estas bandas.

En su «Crónica musical» del 15 de agosto de 1895, Noguera justificó el tiempo pasado entre la publicación de sus artículos en la ausencia de acontecimientos artísticos de interés, especialmente en el Teatro Principal de Palma:

No perdamos tiempo en protestar siquiera; Los poetas, los autores, los músicos, no forman parte de la patria. La patria no se hunde aunque los ahorquen a todos¹¹⁶⁴.

En su opinión, el arte está al final del eslabón de poder, argumentando que la política sólo se acuerda del arte en elecciones. Cuatro meses más tarde, ya en septiembre del mismo año, publicó de nuevo otro artículo sobre la ausencia de música en la isla: «Ni óperas, ni conciertos ni espectáculos... Nada de música¹¹⁶⁵.» En esta crónica recomendó al espectador viajar a Barcelona, Valencia o Madrid, ya que en su opinión, los nuevos medios de transporte habían reducido precios y aumentado la rapidez respecto al pasado.

En general, y en lo que se refiere a la situación del arte en España, Noguera defendió que el arte nacional no tenía prestigio en España. En su opinión, el principal problema no fue no tuviera crédito en el extranjero, sino que el obstáculo estaba en que no tenía valía para los propios españoles. El crítico puso como solución observar a Rusia y Escandinavia y programar más

¹¹⁶³ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 14 de agosto de 1895,.

¹¹⁶⁴ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 15 de agosto de 1895,.

¹¹⁶⁵ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de septiembre de 1895,.

óperas españolas en los teatros así como insertar repertorio de cámara de autores españoles en los programas de conciertos¹¹⁶⁶.

En segundo lugar, destacaremos las crónicas basadas en la temporada de ópera del Teatro Principal de Palma. En 1894 se anunciaron treinta funciones de siete óperas diversas en el Teatro Principal. En la primera crónica de Noguera sobre la temporada titulada «Ópera Barata», el crítico argumentó que el nivel de exigencia a la empresa que gestionaba la temporada debía ser bajo, dado que el precio base por butaca fue de tres pesetas. En su opinión, el cuadro de compañía propuesto cubrió, inicialmente, las exigencias mínimas dado el precio de la producción de una ópera¹¹⁶⁷. Ya en mitad de temporada, Noguera realizó una nueva crónica donde explicó que no se produjo ningún incidente notable durante las diez primeras funciones, aunque destacó las polémicas surgidas por cambios de papeles entre cantantes. En esta crónica, Noguera pidió una mayor inversión económica de la Diputación Provincial de Palma, específicamente para adquirir un órgano de cuatro registros para ser utilizado en la ópera¹¹⁶⁸. Posteriormente, con motivo del estreno de la ópera de *Der Freyschutz* de Carl Maria Von Weber, Noguera publicó un artículo en *La Almudaina* denominado «Der Freyschutz» donde destacó que lo más trascendental de la temporada había sido la aceptación del público de esta ópera aunque evidenció, de nuevo, la falta de ensayos de las obras:

No vaya á creerse que he cambiado de opinión desde que apareció mi revista «Opera barata» antes al contrario insisto en la idea de que por solas tres pesetas no pueden oírse artistas de fama universal ni óperas perfectamente ajustadas... ¿Quiere decir esto, que la ópera de Weber ha salido bien? De ninguna manera. Aceptable y... nada más¹¹⁶⁹.

En su opinión, la orquesta había llegado muy justa de ensayos al estreno y los coros se desplazaban hacia la desafinación.

Con motivo de la reposición de *La Gioconda*, el crítico realizó una crónica previa al estreno recordando el éxito de su estreno en el Teatro Principal de Palma en el año 1891, por lo que confesó no haber dado su opinión negativa sobre la partitura en aquella ocasión para no contrariar la opinión general. En esta ocasión, Noguera escribió que la ópera había pretendido

¹¹⁶⁶ Noguera, A., 1897, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de febrero de 1897,.

¹¹⁶⁷ Noguera, A., 1894, Ópera barata, *La Almudaina*, 4 de diciembre de 1894,.

¹¹⁶⁸ Noguera, A., 1894, Ópera en el Teatro Principal, *La Almudaina*, 8 de diciembre de 1894,.

¹¹⁶⁹ Noguera, A., 1895, Der Freyschutz, *La Almudaina*, 8 de enero de 1895,.

llenar un hueco en el movimiento de avance y evolución del arte lírico-dramático, problema no resuelto en su opinión dado la personalidad del autor, que en su opinión tendió a la mezcla compositiva de recursos de otros compositores¹¹⁷⁰. Tras su estreno, Noguera publicó una nueva «Crónica musical»¹¹⁷¹ donde manifestó su sentimiento sobre la inutilidad de escribir sobre la compañía del teatro, ya que en su opinión, el cartel de solistas fue improvisado por esta empresa, describiéndolos uno a uno de manera negativa.

En tercer lugar, citaremos las crónicas dedicadas músicos ilustres relacionados con Mallorca. Noguera escribió un artículo titulado «Goula. Su influencia en Mallorca»¹¹⁷² en homenaje al director de orquesta Juan Goula, donde elogió al maestro, repasó los principales conciertos y óperas dirigidos desde su primera llegada en 1867 y lo describió como reformador de los gustos artísticos del público palmesano. Entre los logros enunciados, Noguera destacó la capacidad del director para conseguir que los músicos matizaran, hecho ausente y poco usual en la época y su capacidad para descubrir promesas vocales, como el bajo Uetam o el tenor Massanet.

En otra ocasión, con motivo de un concierto benéfico en el Teatro Principal, Noguera publicó un larga «Crónica musical»¹¹⁷³ basada en la necesidad de homenajear al compositor mallorquín Miquel Marqués ante la ovación del público tras la ejecución de su obra *Cuarta Polonesa*, ovación que Noguera interpretó como un homenaje respetuoso de admiración:

No hay para que recordar en esta cuestión, al pueblo mallorquín, la hoja de servicios del notable maestro. Hay están sus sinfonías y sus polonesas; ahí están los públicos ilustrados de Madrid, París y Munich que le han aclamado en centenares de ocasiones con motivo de sus obras de concierto; y ahí está el pueblo español en masa, el pueblo propiamente dicho, que canturrea y se sabe de cobro coro todo el repertorio teatral de nuestro paisano¹¹⁷⁴.

Noguera tildó de deber la necesidad de rendir tributo al compositor y cedió la iniciativa propuesta al Ayuntamiento de Palma, a la Diputación Provincial, al resto de profesores de música y a los centros de carácter artístico-literario.

¹¹⁷⁰ Noguera, A., 1895, Crónica musical. La Gioconda, *La Última hora*, 6 de diciembre de 1895,.

¹¹⁷¹ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 24 de diciembre de 1895,.

¹¹⁷² Noguera, A., 1895, Goula. Su influencia en Mallorca, *La Última Hora*, 17 de julio de 1895,.

¹¹⁷³ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 23 de noviembre de 1895,.

¹¹⁷⁴ idem.

En cuarto y último lugar, destacaremos las crónicas sobre la recuperación de música sacra renacentista de autores españoles. El 31 de marzo y el 4 de abril de 1896, *La Almudaina* publicó dos artículos firmados por Noguera titulados «El motete O vos omnes de Tomás Luis de Victoria»¹¹⁷⁵. En estas crónicas, Noguera lamenta el olvido a estos compositores de obras polifónicas del siglo XVI aunque muestra su alegría por la interpretación del motete *O vos Omnes* en la parroquia de Santa Eulalia. Noguera explica su asistencia a las conferencias de Felipe Pedrell, conferencias ya comentadas en este trabajo, donde escuchó por primera vez obras de Tomás Luis de Victoria y el impacto que le causó su audición. Posteriormente, tras la interpretación en Manacor del mismo motete por un grupo de cantantes dirigidos por el sacerdote Antonio José Pont, primer grupo de La Capella de Manacor, Noguera escribió de nuevo una reseña alabando la iniciativa en su «Crónica musical»¹¹⁷⁶.

En abril de 1897, Antonio Noguera publicó «Un paso adelante»¹¹⁷⁷, extenso artículo dedicado a la regeneración de la música sacra en el templo:

Por lo que á Mallorca se refiere tengo cierto engreimiento en haber sido de los primeros, quizá el primero, que haciéndome eco de la opinión de autorizados críticos, he venido recomendando una y otra vez en el periódico, las obras polifónicas de los maestros del siglo de oro de nuestra música, y en ver que poco á poco la reacción se acentúa y el número de secuaces de la buena causa va aumentando¹¹⁷⁸.

Noguera recordó la ejecución de las obras de Tomás Luis de Victoria y Palestrina en la iglesia de Santa Eulalia e invitó al lector a asistir a los conciertos programados en la iglesia de San Jaime de Palma, bajo la dirección del sacerdote Nicolás Bonnin, y en la parroquia de Manacor dirigidos por el sacerdote Antonio José Pont.

5.1.2 Críticas de concertistas relevantes que visitaron la isla

En primer lugar, destacaremos las críticas de Noguera basadas en los denominados *Conciertos Clásicos*. Como ya hemos descrito en detalle en el capítulo sobre Noguera y Pedrell como

¹¹⁷⁵ Noguera, A., 1896, El motete O vos omnes de Tomás Luis de Victoria, *La Almudaina*, 31 de marzo y 4 de abril de 1896..

¹¹⁷⁶ Noguera, A., 1897, Crónica musical, *La Última Hora*, 20 de marzo de 1897..

¹¹⁷⁷ Noguera, A., 1897, Un paso adelante, *La Última Hora*, 19 de abril de 1897.,

¹¹⁷⁸ idem.

gestores de conciertos, en 1894 Noguera escribió varios artículos a favor de la realización de los primeros *Conciertos Clásicos* así como las crónicas de estos. Añadiremos que a finales de marzo y principios de abril de 1896, se llevaron a cabo los segundos *Conciertos Clásicos*, cuando el cuarteto de cuerda formado por Crickboom, Argenot, Miry y Gillet realizaron cuatro conciertos en Mallorca acompañados al piano por Enrique Granados. Para que estos conciertos se pudieran llevar a cabo se organizó una asociación de abonados para garantizar cubrir los costes mínimos, siendo los lugares de inscripción la redacción de los periódicos *La Última Hora*, *La Almudaina* y *Heraldo de Baleares*, además del establecimiento Pons y Bonet¹¹⁷⁹. Previamente a los conciertos, Antonio Noguera escribió una crónica con la intención de favorecer el abono al concierto. En primer lugar, Noguera insertó fragmentos de críticas publicadas en Madrid, París y Barcelona aunque sin especificar el autor y seguidamente destacó las razones, por las que a su parecer, era indispensable acudir a estos conciertos:

Quien, pudiendo, no asista a los conciertos Crickboom anunciados, que cierre el pico y no ridiculice a los que, Dios mediante, hemos de *padecer*, muy a gusto, la lata de los belgas;... Los conciertos anunciados constituirán para los profesores de reconocida ilustración, un curso de historia de la música de cámara... y finalmente, los conciertos Crickboom ofrecerán a los revisteros y críticos musicales de la localidad un punto de mira, un modelo, un faro con el cual podrán orientarse para afinar sus juicios cuando ejerzan el sacerdocio de la crítica del arte¹¹⁸⁰.

Finalmente, los conciertos se llevaron a cabo realizándose en el salón Ferran los días 13, 14, 16 y 17 de mayo de 1896¹¹⁸¹. El programa del primer concierto estuvo formado por el *Cuarteto de fa menor op. 11* y el *Cuarteto op. 16* de Beethoven¹¹⁸². Además, se interpretó el *Cuarteto el La menor op. 41* de Schumann así como el *Quinteto con piano* del mismo compositor. En el segundo concierto se interpretó la *Sonata* para violín y piano de Corelli por parte de Crickboom y Granados así como el *Cuarteto* de Vincent d'Indy. Para finalizar la velada se interpretaron obras de Albéniz y Granados interpretó algunas de sus *Danzas españolas*. La tercera velada tuvo en programa el *Cuarteto n.º14* de Mozart así como a Bach y Borodine. En la cuarta y última

¹¹⁷⁹ Anon., 1896, Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 5 de abril de 1896,.

¹¹⁸⁰ Noguera, A., 1896, Cuarteto Crickboom, *La Última Hora*, 13 de abril de 1896,.

¹¹⁸¹ Anon., 1896, *Las Baleares*, 7 mayo de 1896,.

¹¹⁸² Noguera, A., 1896, Los conciertos clásicos, *La Última Hora*, 24 de mayo de 1896,.

velada se interpretó el *Quinteto* para piano y cuerda de César Frank, la *Romanza* para piano y violín de Svendsen y el *Cuarteto* para cuerda y piano de Schumann.

Tras los conciertos, Noguera escribió una segunda crónica calificando los conciertos de éxito rotundo¹¹⁸³. En opinión del crítico, el conjunto del cuarteto es ideal, definiendo a Crickboom como un director de exquisito gusto, sorprendente habilidad con el violín y gran intérprete. Noguera destacó que este concierto fue posible gracias a los esfuerzos de *los insensatos*:

Esa venida ha sido una suerte de recompensa a los desvelos y sacrificios de unos pocos, entre los cuales tengo el placer de contarme que, que en distintas ocasiones, han visto ridiculizadas y encarnecidas cuantas tentativas insensatas se les ocurrieron guiados solamente por el deseo de hacer el bien o con el exclusivo objeto de satisfacer las imposiciones de una conciencia artística limpia y honrada¹¹⁸⁴.

Como vemos en la cita, Noguera afirmó que el resultado de las campañas artísticas promovidas por el grupo de intelectuales fueron, en su opinión, muy satisfactorias.

Cabe destacar que Noguera dedicó crónicas musicales dedicadas exclusivamente a la figura de Enrique Granados. En enero de 1896, con motivo de una nueva visita del músico a Mallorca participando en una velada musical en el Círculo Mallorquín, se publicó una extensa «Crónica musical»¹¹⁸⁵ en *La Última Hora* donde Noguera se centró en ensalzar su nombre. En primer lugar, recordó haber reseñado las *Danzas españolas* en el periódico *La Almudaina* tras su edición, en 1892, cuando todavía era un compositor desconocido. En opinión de Noguera, y aunque califica las interpretaciones al piano de Granados como brillantes y limpias, su mayor mérito es su talento para la composición, inspirándose en Schumann en su etapa parisina, y conducido por Pedrell.

A finales de ese mismo mes, Noguera anunció en su «Crónica musical» que Granados estaba muy enfermo, recordó la última estancia del compositor en Mallorca y mostró esperanza en una pronta recuperación¹¹⁸⁶. Además de estas noticias, encontramos dos menciones más a Granados en las «Crónicas musicales» de Noguera de este período. La primera se dedicó a la

¹¹⁸³ idem.

¹¹⁸⁴ idem.

¹¹⁸⁵ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 4 de enero de 1896,.

¹¹⁸⁶ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 28 de enero de 1896,.

ópera *María del Carmen*, explicando su argumento¹¹⁸⁷, y la segunda versó sobre la nueva visita de Granados a Mallorca, ya mencionada en el capítulo anterior, para asistir al concierto a favor de la Junta de protección del soldado tocando la jota de *Miel de la Alcarria*¹¹⁸⁸.

En segundo lugar, citaremos las críticas realizadas con motivo del anuncio del concierto ofrecido por la Capilla Rusa en el Teatro Principal de Palma, formación dirigida por Dimitri Slaviansky d'Agreneff. Antonio Noguera redactó una noticia previa al evento para aumentar el interés del público. La formación coral estaba formada por coro mixto y voces blancas, con unos cincuenta miembros ataviados con trajes orientales del siglo XII. El programa anunciado se basó principalmente por melodías tradiciones eslavas armonizadas por músicos modernistas.

Noguera adjetivó a la formación como famosa y a su director como excelente músico, adjetivo justificado en que su oficio se debía a su vocación dada su posición social. Pese a no ver oído a la formación Noguera exaltó su calidad testimoniando sus críticas en la prensa y calificó el interés de los conciertos como de tiple, como interés artístico, etnográfico e histórico¹¹⁸⁹.

El 20 de mayo de 1895 la Capella Rusa interpretó un repertorio de formado por canciones populares rusas y eslavas armonizadas, añadiendo además canciones catalanas armonizadas por Alió y Morera, y cantos litúrgicos de la Iglesia rusa. Tras el concierto, Noguera dedicó su «Crónica musical» completa al evento. En primer lugar, destacó que en su opinión, el público mallorquín no estaba preparado para la trascendencia del espectáculo que presenció, dado que no valoró la precisión interpretativa y la variedad de matices del concierto. En segundo lugar, recalcó la labor del director que se situó de espaldas al coro y condujo a la formación con un leve movimiento de manos. En último lugar, Noguera escribió que los cantos populares españoles se asemejaban a los rusos afirmando que los cantos españoles eran desconocidos en la propia España:

Conozcamos nuestro país, nuestras costumbres y nuestras gloriosas tradiciones y entonces estaremos en condiciones de admirar y aplaudir las obras artísticas de los más remotos países¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁷ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 19 de febrero de 1896,.

¹¹⁸⁸ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 15 de octubre de 1896,.

¹¹⁸⁹ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de octubre de 1895,.

¹¹⁹⁰ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 21 de octubre de 1895,.

Como vemos en la citación, Noguera abogó por una recuperación del repertorio español, añadiendo que también eran desconocidos los compositores de música sacra Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero y Cristobal Morales.

Para finalizar este punto, citaremos la «Crónica musical»¹¹⁹¹ realizada por Noguera cuando el Teatro Principal de Palma programó un concierto con la Orquesta Nicolau. Destacaremos que estos conciertos nos se llevaron a cabo, desconociéndose el motivo concreto, aunque podría ser por falta de abono del público dadas las palabras de Noguera. Finalmente, la Orquesta Nicolau ofreció conciertos en Mallorca años más tarde, ya 1903, en el Teatre Líric y organizados por la Sociedad Beethoven. En su crónica, Noguera anunció que en dos semanas llegaría a Mallorca la Orquesta Nicolau, definiendo a su director como músico de gusto exquisito. El crítico destacó que era la cuarta vez que se había intentado realizar tres grandes conciertos con orquesta en Mallorca. La primera vez, mediante la Orquesta Sociedad de Conciertos de Madrid dirigidos por Mancinelli, posteriormente se abrió abono para la Orquesta de Bretón y el año anterior se había abierto abono para la misma Orquesta Nicolau. En opinión de Noguera, el año anterior había fracasado la contratación dadas las exigencias económicas de la orquesta, ya que fueron excesivas. Según el crítico, en esta ocasión las exigencias económicas fueron asumibles por lo que la realización de los conciertos dependería del abono del público por que pidió al oyente que se abonara.

5.1.3 Críticas sobre las novedades musicales

En primer lugar, destacaremos que Noguera reseñó numerosas publicaciones sobre temática musical que le fueron enviadas y dedicadas por sus autores. Entre ellas podemos destacar las citaciones al folleto de Albert Soubies, *Musique russe et musique espagnole*¹¹⁹², la partitura *Baladas Gallegas* de Joan Montes¹¹⁹³, la *Colección de melodías para canto y piano* y el *Estudio bibliográfico sobre la Schola Música Sacra de Felipe Pedrell* de Gabriel Rodríguez¹¹⁹⁴, las *Mazurcas* para piano de Luis Arnau¹¹⁹⁵, las publicaciones *Sobre Juan del Encina* y *El buque*

¹¹⁹¹ Noguera, A., 1897, Crónica musical. Los grandes conciertos, *La Última Hora*, 10 de mayo de 1897,.

¹¹⁹² Noguera, A., 1894, Bibliografía musical. Musique Russe, *La Almudaina*, 11 de diciembre de 1894,.

¹¹⁹³ Noguera, A., 1896, Las Baladas Gallegas de Juan Montes, *La Última Hora*, 8 de junio de 1896,.

¹¹⁹⁴ Noguera, A., 1895, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 22 de enero de 1895,.; Noguera A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 24 de diciembre de 1895,.

¹¹⁹⁵ Noguera, A., 1895, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 13 de febrero de 1895,.

fantasma de Rafael Mitjana¹¹⁹⁶, el IV volumen de la *Antología de músicos españoles de los siglos XV, XVI y XVII* dedicado a Antonio Cabezón de Felipe Pedrell¹¹⁹⁷ y la publicación *El arte del canto en Mallorca* de Francesc Amengual¹¹⁹⁸.

En segundo lugar, mencionaremos que Noguera escribió sobre novedades musicales y estrenos ocurridos en París, Barcelona o Madrid. Como ejemplo citaremos las noticias relacionadas con las obras de Grieg, como el estreno de su colección de canciones infantiles en París¹¹⁹⁹, el anuncio de los conciertos de Vicente d'Indy en Francia¹²⁰⁰ o la realización de un concierto de Gevaert en el Museo de Bruselas¹²⁰¹.

Referente a estrenos o éxitos de óperas, destacaremos las noticias relacionadas con representaciones wagnerianas¹²⁰², el seguimiento de la ópera *Sanson y Dalila* de Saint-Saëns¹²⁰³ y los avances obtenidos en relación a la ópera *Los Pirineos* de Pedrell¹²⁰⁴.

Para finalizar, añadiremos las noticias relacionadas a la recuperación de la música sacra renacentista, tanto en España fuera de nuestras fronteras, como por ejemplo aquellas relacionadas con la creación de la Asociación Isidoriana¹²⁰⁵, el Congreso de música religiosa de Bilbao¹²⁰⁶, o sobre el trabajo realizado por el cecilianista Charles Bordes¹²⁰⁷.

5.1.4 Música popular versus música sabia. Tercera polémica Torres-Noguera

La nueva polémica entre el maestro Bartolomé Torres y Antonio Noguera se inició tras la publicación del artículo «Nuestra música popular» de Bartolomé Torres en el *Boletín musical* de Madrid, revista dirigida por el ya mencionado músico Valera Silvari, y que fue reproducido en el

¹¹⁹⁶ Noguera, A., 1895, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 31 de octubre de 1895.; Noguera, A., Bibliografía musical, *La Almudaina*, 26 de noviembre de 1896.,

¹¹⁹⁷ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de octubre de 1895.,

¹¹⁹⁸ Noguera, A., 1896, Crónica musical. El divino arte, *La Última Hora*, 12 de febrero de 1896.,

¹¹⁹⁹ Noguera, A., 1895, Crónica musical, *La Última Hora*, 31 de octubre de 1895.,

¹²⁰⁰ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de marzo de 1896.,

¹²⁰¹ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 17 de junio de 1896.,

¹²⁰² Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de noviembre de 1896.,

¹²⁰³ Noguera, A., 1897, Crónica musical, *La Última Hora*, 26 de enero de 1897.,

¹²⁰⁴ Noguera, A., 1897, Crónica musical, *La Última Hora*, 20 i 23 de marzo de 1897.,

¹²⁰⁵ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de marzo de 1896.,

¹²⁰⁶ Noguera, A., 1896, Crónica musical, *La Última Hora*, 15 de octubre de 1896.,

¹²⁰⁷ idem.

periódico mallorquín *La Unión Republicana*¹²⁰⁸. En él, Torres manifestó que los cantos populares en Mallorca fueron en su mayoría importados y que los restantes fueron de dudosa procedencia o ancianidad. Añadió que la verdadera tradición musical en Mallorca se encontraba en la música sabia.

En respuesta, Antonio Noguera publicó un artículo en su «Crónica musical» en el periódico *La Última Hora* defendiendo que la música popular mallorquina si existía¹²⁰⁹. Simultáneamente apareció un artículo firmado por *Claudio* en *La Última Hora* a favor de las ideas publicadas por Noguera y a su vez, el periódico *La Unión Republicana* salió en defensa de Bartolomé Torres, y específicamente en contra del artículo firmado por *Claudio*, pidiendo que levantaran una estatua a Noguera en homenaje a glorias pasadas¹²¹⁰.

Siguiendo la polémica, Noguera publicó un segundo artículo titulado «Crónica musical. Música sabia II», donde explicó que, en su opinión, el folklorista no se dedica «sólo» a recoger formas populares ya que esta labor la podía realizar cualquier persona sin formación, ya que en su labor está la autenticación y verificación¹²¹¹. Además, argumentó que Torres se equivocó al contraponer música sabia con música popular:

Si en Mallorca no existieran más canciones populares que la de *Sor Tomasa*, ó *El Sent Pirris* ó cualquiera otra evidentemente moderna, mi *Memoria sobre los cantos populares* no hubiera aparecido. Claro! No había para qué. Fundándome en un orden de ideas semejante en mi conferencia sobre *La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales*, negué, de acuerdo con la sana crítica, la historia musical de Escandinavia á pesar de las gloriosas figuras musicales que durante el siglo XIX han aparecido en aquellos países¹²¹².

Por otro lado, Noguera defendió que eran los compositores mallorquines de música sabia los que, a su padecer, no aparecían en los tratados de historia de la música poniendo por ejemplo el Tratado de Benito Feijoo y excluyendo al compositor Antoni Lliteres del cual dijo que no se podía asegurar su procedencia mallorquina en ese momento. Para finalizar su crónica, Noguera acusó a Torres de querer pasar a la historia, hecho que dudó que consiguiera.

¹²⁰⁸ Noguera, A., 1897, Cuestión musical. La música sabia, *La Almudaina*, 13 de mayo de 1897,.

¹²⁰⁹ Noguera, A., 1897, Crónica musical, *La Última Hora*, 24 de abril de 1897,.

¹²¹⁰ Anon., 1897, *La Unión republicana*, 28 de abril de 1897,.

¹²¹¹ Noguera, A., 1897, La música sabia II, *La Última Hora*, 1 de mayo de 1897,.

¹²¹² idem.

Bartolomé Torres contestó, con un artículo publicado en varios periódicos¹²¹³, que no tuvo intención de generar polémica ni molestar a Noguera ya que reconocía su labor como coleccionador de cantos populares, que rechazaba que Noguera despreciara la música mallorquina en referencia a la música sabia, y que él no negaba la existencia de cantos populares en la isla, aunque si negaba su abengó indígena, ancianidad y origen árabe dados sus giros melódicos y cadencias. Torres se comprometió a demostrar la validez y categoría de la música sabia de compositores mallorquines.

Finalizando el conflicto, Noguera publicó dos nuevas réplicas al artículo de Torres, la primera en las páginas de *La Almudaina*¹²¹⁴ y la segunda, más breve, en su «Crónica musical»¹²¹⁵ en el periódico *La Última Hora*. En ellas, Noguera extractó y resumió sus opiniones sobre música popular ya explicadas en los otros artículos, señaló que Torres no sabía de que hablaba en relación a música popular y lo desafió a desentrañar los nombres de los grandes compositores mallorquines olvidados por la historia de la música. Ese mismo mes, ya finalizada la polémica, Noguera escribió a Felipe Pedrell:

Torres ha vuelto á meter la pata. La plancha ha sido colosal. El papel Noguera sube que es un portento. Oportunamente mandé á V. toda la documentación¹²¹⁶.

Como vemos en la cita, Noguera tuvo pleno conocimiento de que fomentando la polémica en prensa generaba reconocimiento de su figura dentro de la sociedad mallorquina de la época.

5.2. Del Salón Beethoven a Sociedad de Conciertos Beethoven

La primera noticia encontrada sobre el Salón Beethoven es la descripción que realizó Antonio Noguera, en su correspondencia privada enviada a Eduardo López-Chavarri, del salón situado en el entresuelo del edificio del periódico *La Última Hora*, propiedad de José Tous, a finales de 1897:

¹²¹³ Anon., 1897, *El Áncora*, 4 de mayo 1897,.; Torres, B., 1897, Cuestión musical, *La Almudaina*, 2 de mayo de 1897,.; Anon., 1897, Opiniones musicales, *El Isleño*, 4 de mayo de 1897,.

¹²¹⁴ Noguera, A., 1897, Cuestión musical. La música sabia, *La Almudaina*, 13 de mayo de 1897,.

¹²¹⁵ Noguera, A., 1897, Puntos suspensivos, *La Última Hora*, 23 de mayo de 1897,.

¹²¹⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de mayo de 1897.

En el entresuelo de la Redacción de *La Última Hora*, hemos arreglado un gabinetito de música, hemos llevado allí dos pianos, y nos proponemos dar una serie de veladas de carácter íntimo y distinguido diez o doce chiflados, literatos, artistas, músicos, etc. Una de esas veladas correrá por cuenta mía: Leeré un presunto trabajo sobre folklore (que todavía he de redactar) y avec le concours de una de mis discípulas daré luego á conocer algunas melodías gallegas, catalanas y mallorquinas armonizadas, respectivamente por Montes, Alió y un servidor de Vd si se anima a mandarme algo. Prefiero anticuallas o formas modernas (jotas, seguidillas, etc.). Algún canto característico de esas que no han alcanzado popularidad en las grandes capitales; sobre todo esos que no gustan a los madrileños¹²¹⁷.

Aunque Noguera comunicó a Pedrell que la fundación del salón como una iniciativa de los *insensatos* en general, Juan Luis Estelrich manifestó, en su publicación *Páginas mallorquinas*, que los responsables de la formación del Salón Beethoven fueron Noguera y a Juan Marqués i Luigi con el apoyo del propietario José Tous. Como vemos en la cita, los primeros años tras su fundación, la admisión en el salón estuvo restringida a al círculo más próximo de ambos ya que la entidad nunca fue de carácter oficial, careció de junta directiva y no llevó registros en actas. Su inauguración oficial fue el 2 de enero de 1898¹²¹⁸ y las veladas de audiciones musicales inicialmente organizadas pasaron en breve periodo de tiempo a convertirse en organización de conciertos de sociedades de cuartetos, grupos corales y orquestales y audiciones de solistas¹²¹⁹.

Tras su visita a Mallorca, López-Chavarri describió el Salón Beethoven como el lugar donde mejor se pudo observar el verdadero aspecto de la Mallorca intelectual justificado en la falta de presunción de la sociedad privada:

Casi todas las noches se reúnen en el Saloncito los asiduos a él; se reciben las últimas noticias de arte; sobre la mesa se encuentra la última producción nacional o extranjera, y el movimiento intelectual de Europa repercute inmediatamente en este sitio¹²²⁰.

Como explica López-Chavarri, el grupo más íntimo de intelectuales se reunía con frecuencia diaria en el salón, descrito por el crítico valenciano como de decoración sencilla, espacio limitado y con un busto de Beethoven situado entre los dos pianos. Como ejemplo, véase la Ilustración 23, siendo un dibujo del salón realizado por Antonio Noguera.

¹²¹⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chávarri. Carta del 20 de diciembre de 1897.

¹²¹⁸ Anon., 1898, Un nuevo salón, *La Almudaina*, 5 de enero de 1898,.

¹²¹⁹ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 390.

¹²²⁰ López-Chavarri, E., 1900, El Salón Beethoven, *La Última Hora*, 8 de mayo de 1900,.



Ilustración 23. Dibujo del Salón Beethoven enviado por Antonio Noguera a Eduardo López-Chavarri

Gabriel Alomar describió al círculo intelectual habitual al salón como incondicionales y afines a Antonio Noguera:

Por eso Noguera, aislado entre los que la opinión benévola condenaba músicos, sólo reunió a su entorno a un núcleo de incondicionales que aclamaban su obra con entusiasmo puramente estético, enamorados sobre todo de la bizarra actitud, del talento que chispeaba en cada frase, de la vibración de poesía comunicativa, del fuego purificador de cada anatema. Porque esos incondicionales eran espíritus dedicados a artes distintas de la música y no podían percibir todo el valor técnico de aquella esforzada reivindicación. Esa pléyade tuvo su centro en el Saloncito Beethoven, de grata recordación. Era el cenáculo de la intransigencia que halló en su aislamiento mismo, en su esquividad selvática, una fuerza de propaganda y de atracción que no alcanzan nunca las mixturas, los mil desfallecimientos, las transacciones y los depresivos pactos de que se forman todos los famosos sistemas bien entendidos. Noguera aparecía como un revelador y viviente ejemplo¹²²¹.

¹²²¹ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de noviembre de 1905,.

Al no existir un registro oficial de la sociedad no podemos consultar un inventario de las actividades musicales realizadas. Las veladas del Salón Beethoven se dividían en dos partes, una literaria y otra musical. Usualmente también se exponían obras pictóricas a modo de exposición temporal¹²²². Citaremos que durante la primera velada literaria-musical, el dos de enero de 1898, acudieron alrededor de cuarenta personas. En la sesión literaria intervinieron Miquel del Sants Oliver, Joan Alcover, Gabriel Alomar y Juan Luis Estelrich. La parte musical se centró en las interpretaciones al piano de Antonio Noguera y Juan Marqués, que tocaron piezas de Beethoven y Grieg¹²²³. El mismo Antonio Noguera escribió sobre la velada:

Beethoven vive una vida prospera y la vivirá mientras mientras no se ensanche el angosto callejón que hay que atravesar para penetrar en el reducido salón de sesiones. Beethoven prepara una sesión extraordinaria para celebrar la colocación del busto del maestro, modelado por el señor Frau, en el testero de la sala. Melchor Oliver ejecutará una Sonata de Beethoven, la sexta sinfonía de Beethoven, arreglada a ocho manos (dos pianos) y los poetas y literatos leerán algunos trabajos alusivos al maestro¹²²⁴.

Como vemos en la cita, durante los primeros años de su fundación, Noguera tuvo un especial interés que la Sociedad fuera de carácter privado siendo limitado el acceso.

5.2.1 Nuevos conciertos clásicos, los conciertos Nicolau y el Teatre Líric

Como el mismo Noguera explicó, desde el Salón Beethoven se organizaron y gestionaron los nuevos conciertos clásicos y los conciertos Nicolau¹²²⁵. En primer lugar, destacaremos que, tras el éxito de los Conciertos Clásicos de 1896, se intentó organizar nuevamente cinco conciertos del cuarteto en la tercera semana de cuaresma de 1897, aunque finalmente no se realizaron. El motivo fue que uno de los miembros del cuarteto, Gálvez, no obtuvo permiso dada la agenda de la orquesta Nicolau a la cual pertenecía¹²²⁶. Al año siguiente, en 1898 y ya inaugurado el Salón Beethoven, se invitó de nuevo al cuarteto Crickboom a realizar los *Conciertos clásicos*. En esta

¹²²² Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 287-303.

¹²²³ Anon., 1898, Un nuevo salón, *La Almudaina*, 5 de enero de 1898,.

¹²²⁴ Noguera, A., 1898, Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de enero de 1898,.

¹²²⁵ Noguera, A., 1903, Crónica musical, *La Última hora*, 26 de noviembre de 1903,.

¹²²⁶ Noguera, A., 1897, Crónica musical, *La Última Hora*, 20 de marzo de 1897,.

ocasión el cuarteto estuvo formado por Crickboom, violín, Rocabruna, violín, Ainaud, viola y Casals, violoncello, acompañados por Enrique Granados al piano. Se abrió un periodo de abono para aquel que quisiera asistir aunque siguieron calificando estos conciertos como privados, facilitando "billetes de señora" a aquellos abonados que lo solicitaran. Al haber más de cien familias abonadas, los conciertos se realizaron de nuevo en el Salón Ferrà ante la imposibilidad de realizarlos en el Salón Beethoven¹²²⁷.

La novedad ese año fue la inserción de repertorio de músicos modernistas en los programas propuestos inicialmente:

Referente a los programas de conciertos. Beethoven, Schumann, Bach, Mendelsshon, Mozart. Ya sabes como los gastamos en el Saloncito. Somos testarudos, no se nos apea con facilidad. Sin embargo, hemos introducido una novedad por vía de ensayos... Piezas D'Indy y Cesar Franck. En la lista de obras cuya ejecución podrán pedir los concurrentes, irán los nombres de los *modernistas*, mezclados con los de sus abuelos y... a las urnas. El que obtenga más votos, el que fuere, sonará¹²²⁸.

Como vemos en la cita, se propuso la ejecución de piezas de Vicente d'Indy y Cesar Frank, piezas que finalmente obtuvieron suficientes votos y fueron interpretadas. Pese al aplazamiento de la inauguración de los conciertos con motivo del retraso de los vapores y la incomunicación con Barcelona por motivo de un temporal, finalmente los integrantes de la formación llegaron a Mallorca el 17 de marzo de 1898 a bordo del vapor Bellver¹²²⁹. El repertorio que se interpretó fue la *Sonata para violoncello y piano* de Benedetto Marcello, dos *Sonatas para violín y piano* de Arcangelo Corelli, la *Sonata en sol menor para violín* y *Concierto para dos violines y piano* de J.S. Bach, *Cuartetos núm. 17 y 12* de Mozart, *Sonata a Kreuteer*, op. 47, tres *trios en do menor op. 9*, en si bemol y en re menor op. 70, tres *Cuartetos*, *el nº7 en fa*, en *fa menor op. 95* y *do sostenido menor op. 131*. *Primer cuarteto para cuerda* de Arriga, *Cuarteto en mi bemol op. 12* y *Trio en re menor* de Mendelsohn, *Sonata en re menor para violín y piano*, *Cuarteto en mi bemol op 47*, *cuarteto en la menor op 41*, *quinteto en mi bemol op 44* de Schumann, *Cuarteto en re menor póstumo* de Schubert, *Sonata en la menor op 36 para violocello y piano* de Grieg, *Cuarteto 2º para cuerda* de Borodine, *Cuarteto* de Vicent d'Indy y *Quinteto de cuerda y piano*

¹²²⁷ Noguera, A., 1898, Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 8 de marzo de 1898,.

¹²²⁸ Noguera, A., 1898, Crónica musical, *La Última Hora*, 13 de marzo de 1898,.

¹²²⁹ Anon., 1898, Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 17 de marzo de 1898,.

de Cesar Franck¹²³⁰. Aunque los conciertos clásicos de 1898 fueron un éxito, no tuvieron continuidad hasta 1903 desconociéndose los motivos por los que se interrumpió su celebración, ya que Noguera anunció la celebración de nuevos conciertos clásicos en mayo de 1899¹²³¹.

Entre las nuevas veladas del Salón Beethoven destacaremos, por su contenido musical, la que se llevó a cabo la noche de reyes de 1899¹²³². La sección literaria versó sobre música y se centró específicamente en los compositores Beethoven, Scarlatti, Bach, Haydn, Mozart y Wagner. Durante la sección musical participaron Antonio Noguera, Juan Marqués, Melchor Oliver y Antonio Marqués interpretando al piano una versión de la *Sexta Sinfonía* y el *Cuarteto núm. 1* de Beethoven. Para finalizar la velada Antonio Noguera interpretó su obra *Dansa trista*. Mencionaremos que fue habitual que Noguera participara activamente en las secciones musicales de las veladas interpretando piezas al piano¹²³³.

El 4 de febrero de 1900 se celebró, en el Salón Beethoven, una nueva velada musical con motivo del viaje a la isla del matrimonio formado por el pianista catalán Joan Gay y la cantante Maria Pichot. El día 2 de febrero el matrimonio había ofrecido un concierto en el Círculo Mallorquín, siendo inicialmente recibidos, según explicó Noguera en su crónica, de manera muy fría dado que el público asistente no aplaudió piezas emocionalmente intensas como *Les amours du poète* de Schumann, *Le Cygne* de Grieg, y *La Procession* de Cesar Frank¹²³⁴. En opinión de Noguera, la cantante tenía la voz clara, bien timbrada y muy agradable. Definió su estilo como muy clasicista y sin mezcla. En ambos conciertos, la segunda parte de su actuación estuvo formada por piezas populares catalanas.

En enero de 1901 el Saloncito acogió un concierto del compositor francés Émilie Trepard. Como el mismo Noguera explicó en prensa¹²³⁵, el compositor viajó a Mallorca para pasar unos días de descanso y fue invitado por socios del salón a realizar una audición de su música, que según la crónica de Noguera, entusiasmó a los asistentes.

¹²³⁰ Noguera, A., 1898, Crónica musical, *La Última Hora*, 28 de marzo de 1898,.

¹²³¹ Noguera, A., 1899, Crónica musical, *La Última hora*, 7 de abril de 1899,.

¹²³² Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pág. 290

¹²³³ idem.

¹²³⁴ Noguera, A., 1900, Concert Gay al Círculo Mallorquín, *La Veu de Mallorca*, 3 de febrer de 1900,.; Noguera, A., 1900, Concierto Pichot-Gay, *La Última Hora*, 5 de febrero de 1900,.

¹²³⁵ Noguera, A., 1901, Trepard, *La Última hora*, 25 de enero de 1901,.

En 1902, la actividad fue limitada dado que se realizaron reformas:

El Saloncito, de vacaciones y en descubierto de las cuentas de reforma. Pero hay socios de relativa responsabilidad: Marqués, pongo por ejemplo¹²³⁶.

Añadiremos que el propietario, José Tous, inauguró el Teatre Líric el 1 de febrero de 1902, con la representación de la ópera *La Bohème* de Puccini, dirigida por Joan Goula con la soprano Grassot interpretando el rol de Mimi¹²³⁷. Gracias a la prensa, conocemos detalladamente



Ilustración 24. Fachada del Teatre Líric. Archivo privado FAM

¹²³⁶ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarrí. Carta del 30 de mayo de 1902.

¹²³⁷ Anon., 1902, Teatre Líric, *La Última Hora*, 3 de febrero de 1902,.

las características del nuevo teatro propiedad de Tous. La revista *La Roqueta* dedicó un extenso artículo, ilustrado con fotografías, a la inauguración del nuevo teatro¹²³⁸. El Teatre Líric se construyó en la calle del Conquistador y las obras se empezaron el 11 de Octubre de 1900, bajo la dirección del arquitecto Jaime Aleñar. Su estilo fue, definido un articulista de *La Última Hora*¹²³⁹, como de estilo árabe con forma de polígono y orientado al N.O., ocupando un área de unos 1000 metros cuadrados. La bóveda del teatro, formada por armazón de hierro colado, remataba al exterior en una cúpula con tragaluces y estaba sostenida por 10 columnas, sirviendo estas de base al anfiteatro y a las gradas destinadas al público. Su capacidad total estaba entre las 2.600 y las 3.000 personas, estando las localidades distribuidas en cincuenta y siete palcos totales. En la decoración interior participaron el pintor Pere Caffaro y los decoradores Ferran Estada, Pere Llorenç y Miguel Sarmiento, autor del telón de boca. Adjuntamos una imagen de la fachada del teatro en la Ilustración 24.

En 1903, los miembros del Salón Beethoven impulsaron un ciclo de conciertos con la Orquesta Antoni Nicolau. Recordaremos que Noguera no había dejado de intentar, hasta en cuatro ocasiones y sin éxito, que una orquesta profesional viajara a la isla¹²⁴⁰. Finalmente, la Orquesta Nicolau, integrada por unos sesenta músicos, realizó cinco conciertos en el Teatre Líric durante el mes de mayo de 1903¹²⁴¹. Fundamentalmente su repertorio estuvo formado por las sinfonías *tercera*, *quinta* y *sexta* de Beethoven, el *Preludio* del tercer acto de *Lohengrin*, *Los murmullos de la selva* de Sigfrid, la *Obertura* de *Tanhäuser*, fragmentos de *La Walkiria* y *Los Maestros cantores*, todas ellas obras de Wagner. De Grieg se interpretó *La Danza de Anitra*, *Danse la Halle du Rois des Montagnes* de *Peer Gynt* y *La Última primavera*. Añadiremos el *Scherzo* de *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, *Revérie* de Schumann, el *Preludio del Diluvio* de Saint-Saëns y *L'Arlesieene* de Bizet¹²⁴².

¹²³⁸ Anon., 1902, Teatre Líric, *La Roqueta*, 31 de enero de 1902,.

¹²³⁹ *idem.*

¹²⁴⁰ Noguera, A., 1897, Crónica musical. Los grandes conciertos, *La Última Hora*, 10 de mayo de 1897,.

¹²⁴¹ Anon., 1903, Conciertos Nicolau, *La Almudaina*, 10 de mayo de 1903,.; Anon., 1903. Conciertos Nicolau, *La Almudaina*, 6 de junio de 1903,.

¹²⁴² Anon., 1903, Teatros. Lírico, *La Almudaina*, 25 de mayo de 1903,.; Anon., 1903. Conciertos Nicolau, *La Almudaina*, 6 de junio de 1903,.

La recepción en prensa fue buena y los conciertos fueron calificados como de éxito¹²⁴³. Cabe destacar que no hemos encontrado ninguna crítica firmada específicamente por Noguera, aunque mencionaremos que durante ese año, 1903, su enfermedad de había agravado considerablemente alejándolo de la vida pública e impidiéndole asistir a veladas en la Sociedad Beethoven y demás conciertos¹²⁴⁴.

Como consecuencia directa del éxito obtenido por el concierto orquestral, el Salón Beethoven se convirtió en la Sociedad de Conciertos Beethoven cambiando además de local de reunión, situándose en el primer piso del Café Líric, edificio situado junto al Teatre Líric, ambos propiedad del empresario José Tous. Noguera explicó en sus «Crónicas musicales»¹²⁴⁵, que el cambio a sociedad de conciertos surgió por la necesidad de llegar a mayor número de público tras los éxitos musicales alcanzados, aunque destacó que no por ello estas actividades habían tenido éxito económico, ya que más bien fueron definidas por Noguera como fracasos monetarios. El crítico destacó que la principal diferencia de esta sociedad con las otras sociedades recreativas mallorquinas del momento fue su objetivo principal. Esta nueva sociedad pretendió dotar a la ciudad de grandes conciertos instrumentales y vocales de música sinfónica, donde se valoraría la elección del repertorio y su posterior ejecución. Además, añadió que su gran finalidad fue la educativa. Dadas estas razones, Noguera subrayó la necesidad de que la nueva entidad tuviera un domicilio propio ya que, según su criterio, en Mallorca no había locales y auditorios acondicionados para la ejecución sinfónica así como remarcó la necesidad de realizar publicidad constante.

En octubre de 1903, la Sociedad de Conciertos Beethoven organizó de nuevo los *Conciertos Clásicos*, esta vez ofrecidos por el trío Crickboom (violín), Granados (piano), y Romagosa (violoncello), realizándose los conciertos en la sede de la entidad, con capacidad para doscientas personas¹²⁴⁶. De nuevo, los conciertos fueron un éxito de convocatoria dado que se

¹²⁴³ Bordó, A., 1903, Concerts Nicolau, *La Gaceta de Mallorca*, 23 de mayo de 1903,.

¹²⁴⁴ Anon., 1903, Un banquete, *La Almudaina*, 20 de junio de 1903,.; Anon., 1903, *La Tarde*, 9 de julio de 1903,.

¹²⁴⁵ Noguera, A., 1903, Crónica musical, *La Última hora*, 26 de noviembre de 1903,.

¹²⁴⁶ Noguera, A., 1904, La música en Palma en 1903, *La Última Hora*, 4 de enero de 1904,.

llenó la sala en cada actuación. El programa estuvo formado por obras de Haydn, Faure, Beethoven, Saint-Saëns, Mendelssohn, Schumann, Sarasate, Bruch y Chopin¹²⁴⁷.

Tras la muerte de Noguera en marzo de 1904, la Sociedad de Conciertos Beethoven se unió al Fomento de la Pintura y Escultura llamándose a partir de ese momento, Círculo de Bellas Artes de Palma. Inició su actividad en febrero de 1904¹²⁴⁸.

¹²⁴⁷ Anon., 1903, Conciertos Crickboom, La Almudaina, 25 y 26 de octubre de 1903,.

¹²⁴⁸ Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca, Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul·liana,.

5.3. La Capella de Manacor

Ya hemos aludido en el tercer capítulo a la creación de la formación coral más importante de entre siglos en Mallorca: la Capella de Manacor. Dada la importancia adquirida en la sociedad de la época por la formación, numerosos periodistas, escritores y literatos dedicaron artículos, textos literarios y poesías a la sociedad coral, documentos que nos ayudan a aproximarnos a la historia de la entidad, a la transcendencia posterior en la orientación del canto coral en Mallorca y principalmente, al papel de Antonio Noguera como asesor de la Capella manacorina. En torno a su fundación, encontramos fuentes primarias en prensa, especialmente en artículos firmados por Antonio Noguera¹²⁶⁶, Eduardo López-Chavarri¹²⁶⁷ o Félix Escalas¹²⁶⁸. Cabe mencionar que a finales del siglo XIX y especialmente a principios del siglo XX, fue común en España la aparición de sociedades corales independientes. Como afirma Xosé Aviñoa¹²⁶⁹, fue común que dichas formaciones incluyeran en su repertorio polifonía renacentista y fragmentos de canto gregoriano junto a piezas profanas o basadas en cantos populares. Como es bien sabido, tras la publicación del Reglamento sobre la Música Sagrada de la Sagrada Congregación de Ritos en 1894, se inició un movimiento coral que siguiendo las nuevas tendencias de reforma de la música sacra, colaboró activamente a la difusión de dicho repertorio¹²⁷⁰.

Como principales fuentes secundarias sobre la Capella de Manacor encontramos estudios de Rafel Massenet¹²⁷¹ y Damià Pons¹²⁷². En su publicación *Primera historia de la Capella de Manacor*¹²⁷³, editada en 1983, Rafel Massenet realiza un breve pero conciso recorrido por las diversas etapas de la formación coral desde 1897 hasta 1970. En referencia a la primera época de la Capella comprendida entre 1897 hasta 1915, aunque sin citar las fuentes utilizadas, creemos

¹²⁶⁶ Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, La Música ilustrada hispano-americana, 34, 15 de mayo de 1900,.

¹²⁶⁷ Eduardus, 1902, La música de la Capella de Manacor, *La Almudaina*, 8 de octubre de 1902,.

¹²⁶⁸ Escalas, F., 1903, A la Capella de Manacor, *Gazeta de Mallorca*, 27 de junio de 1903,.

¹²⁶⁹ Aviñoa, X., 1998, *Maestros, amigos, alcahuetes: los modos de educación musical doméstica en el XVII español*, Edicions Universitat Barcelona, pág. 354.

¹²⁷⁰ Véanse: Aviñoa, X., 2004, Los congresos del Motu Propio (1907-1928). Repercusión e influencias. *Revista de musicología*, pp. 381-399.; Nagore Ferrer, M., 2001, *La Revolución coral: Estudio sobre la sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, pp 120-122.; Fernández, M. L. La aplicación del " Motu Proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión Institucional y conflictos Identitarios, en (2014).

¹²⁷¹ Ferrer Massanet, R., *Primera historia de la Capella de Manacor*, ed. Panorama Balear, Mallorca.

¹²⁷² Pons i Pons, D., 1998, La Capella de Manacor en el període 1897-1903, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 804, pp. 25-8.; Pons i Pons, D., 1998, *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, pp. 119-126.

¹²⁷³ Ferrer Massanet, R., *Primera historia de la Capella de Manacor*, ed. Panorama Balear, Mallorca.

que el autor utilizó como referencia el artículo de *La música Ilustrada Hispano-Americana* de Barcelona¹²⁷⁴, firmado por Antonio Noguera en 1900 que versa sobre la fundación de la Capella de Manacor, ya que encontramos grandes similitudes de contenido, de forma e incluso de citas textuales de expresiones. Posteriormente, Massenet escribió sobre varios de los conciertos más representativos entre 1897 y 1899, de nuevo sin citar la fuente, y volviendo a encontrar similitudes de contenidos aparecidos en diversos artículos en prensa de la época¹²⁷⁵. Por otro lado, las fiestas de la Capella son mencionadas muy brevemente, hecho destacable ante la importancia de este acontecimiento para el círculo intelectual del momento y su transcendencia fuera de la isla.

Pons en su artículo *La Capella de Manacor en el periode 1897-1903*¹²⁷⁶, publicado con motivo del Centenario de creación de la Capella, se basa principalmente en los contenidos publicados en artículos de prensa de *La Almudaina*, *La Última Hora* y la revista *La Roqueta*. Este trabajo supone un interesante punto de partida para profundizar en la creación de la sociedad coral. Pese a ello, cabe mencionar que Pons describe la creación de la Capella de Manacor como una consecuencia directa del viaje realizado por Antonio Noguera y Josep Pont a Barcelona aunque situando erróneamente las conferencias de Felipe Pedrell en el Ateneo Barcelonés en 1894, cuando, como hemos descrito anteriormente, en realidad se realizaron en 1893. Dicho dato no es la única errata cronológica ya que Pons afirma que la Capella de Manacor se instauró formalmente como sociedad en 1897. Podemos afirmar que la formación tomó el nombre de Capella de Manacor en 1897 pero, como veremos, no fue hasta 1900 que se constituyó formalmente como sociedad¹²⁷⁷.

Como hemos mencionado en el epígrafe sobre la recuperación de la música sacra en Mallorca, Antonio Noguera asistió junto a Antoni José Pont a las conferencias de Pedrell en el Ateneo Barcelonés. A su regreso a Mallorca organizaron la interpretación de los motetes de Tomás Luis de Victoria junto a *Impropertis* de Palestrina en la iglesia de Manacor por parte de un grupo de doce coristas¹²⁷⁸, aumentando a dieciséis coristas en noviembre de 1894 interpretándose

¹²⁷⁴ Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 34, 15 de mayo de 1900,.

¹²⁷⁵ Ferrer Massanet, R., *Primera historia de la Capella de Manacor*, N°115 ed. Panorama Balear, Mallorca.

¹²⁷⁶ Pons i Pons, D., 1998, La Capella de Manacor en el període 1897-1903, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 804, pp. 25-8.

¹²⁷⁷ Anon., 1900, Junta directiva de la Capella, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*. 15 de mayo de 1900,.

¹²⁷⁸ Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 34, 15 de mayo de 1900,.

el *Oficio de difuntos* de Morales. Ya en enero de 1897, tras periodo sin actividad, la formación reapareció interpretando la Misa real de Dumont, armonizada por Mr. Guilmant.

En la Semana Santa del mismo año, los veintitrés cantores que conformaban la formación ejecutaron el motete *O vos omnes* de Tomás Luis de Victoria, el *Misere* de Allegri, el *Bone Jesu* y los *Impromperia* de Palestrina y *Exaudinos* de Nanini¹²⁷⁹.

Antes de realizar el concierto, Antonio Noguera fue invitado por Antoni Josep Pont a un ensayo en la propia iglesia de Manacor y este acudió acompañado del periodista de *La Última Hora*, Juan Torrendell¹²⁸⁰, asistiendo además, personalidades relevantes de la ciudad. Como el mismo Noguera explica, fue después de este ensayo cuando la formación tomó el nombre de Capella de Manacor:

Pocas horas bastaron para dejarla constituida en la forma que hoy tiene: Se titulara Capella de Manacor, estara bajo la protección del cura párroco, y, para su mejor desarrollo, los señores del pueblo prestaran su apoyo moral y material. Aun cuando la base de su repertorio habla de ser la música religiosa de los siglos XV y XVI, para mayor estímulo de los coristas, casi todos jóvenes, estudiaranse piezas profanas, inspiradas en motivos populares, a fin de poder tomar parte en fiestas distintas fuera del templo¹²⁸¹.

Referente a la utilización del nombre Capella de Manacor, encontramos el supósito de que Antonio Noguera y Antoni Pont recurrieran al nombre «Capella» por la gran impresión causada en la visita de la Capella Rusa en 1895¹²⁸². Aunque desconocemos los motivos reales por los que se eligió el nombre «Capella», añadiremos que la utilización de la denominación no fue un hecho aislado en el contexto de la recuperación de la música sacra finisecular en España. Como ya hemos mencionado en este trabajo, ese mismo año 1895, Felipe Pedrell junto al padre Eustaquio Uriarte, fundamentaron los estatutos de la Asociación Isidoriana por encargo del Obispo de Madrid, José María Cos y Macho, impulsados por la publicación del Reglamento sobre música

¹²⁷⁹ idem.

¹²⁸⁰ Joan Torrendell Escalas (Palma de Mallorca, Islas Baleares, 1869 - Buenos Aires, Argentina, 1937) fue un escritor, editorialista y periodista nacido en Palma de Mallorca, España el 31 de agosto de 1869 y falleció en Buenos Aires, Argentina el 12 de marzo de 1937. Fue director y fundador de varios periódicos y revistas en Mallorca, Barcelona y Argentina.

¹²⁸¹ Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900,.

¹²⁸² Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.

sagrada de 1894, naciendo la Capilla Isidoriana en 1899¹²⁸³. Posteriormente, en 1898, se creó la Capella de Sant Felip Neri dirigida por Lluís Millet¹²⁸⁴ formada por voces masculinas e infantiles, interpretando polifonía religiosa y fragmentos de canto gregoriano.

En la misma reunión tras el ensayo de la coral, se acordó que la Capella de Manacor participase en el Concurso de Orfeones organizado en el pueblo de Sóller, prueba que se celebró veinte días después y en el que profundizaremos más adelante. Tras el concierto, y durante la procesión del Viernes Santo, la ya Capella de Manacor ejecutó un fragmento del prólogo de *Els Pirineus*. Referente a este estreno absoluto, Pedrell escribió:

La Capella de Manacor, tan próximamente que á poco celebraba su aparición (sólo compuesto al principio de una pequeña legión de dos docenas de modestos cantores), cantando, por cierto, durante la procesión de Viernes Santo, el abordan del prólogo de Los Pirineos, viniendo con esto á ser los primeros que ejecutaron en público un fragmento de la expresa trilogía. Cómo se creció, después, andando los tiempos, la Capella, y cómo se aumentó el repertorio que empezara en el aludido fragmento, no hay necesidad de decirlo, pues bien presentes están en la memoria de todos las batallas pro ars ganadas por la simpática asociación coral de Manacor¹²⁸⁵.

Mencionaremos que el prólogo de la ópera de *Los Pirineos* de Pedrell se estrenó oficialmente en Venecia en marzo de 1897, no estrenándose la ópera completa hasta el año 1902 en el Gran Teatre Liceu de Barcelona¹²⁸⁶.

En los días siguientes, se constituyó la «Junta de Protección» en casa del notario Fausto Puerto Alvarez, cuñado de Noguera, en una reunión convocada por Juan Luis Estelrich, en ese momento director del periódico *La Última Hora*. El pintor Antonio Fuster se encargó de la realización del estandarte de la formación¹²⁸⁷.

Por otro lado, conocemos, gracias a la correspondencia conservada en el fondo Lluís Millet¹²⁸⁸, que Noguera escribió a Lluís Millet, director del Orfeó Català, el 10 de mayo de 1897 en respuesta a un telegrama enviado a Pedro Pagés anunciando que la mayoría de coristas del

¹²⁸³ Fernández ML. La aplicación del " motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios, en (2014).

¹²⁸⁴ Altés, J.V., 1998, *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*, L'Abadia de Montserrat,.

¹²⁸⁵ Pedrell, F., 1911, *Orientaciones Musicales: [conferencias, Artículos, Crónicas, Cartas, Etc., De Arte]:(1892-1902)*. París: P. Ollendorff, pág. 31.

¹²⁸⁶ Cortés i Mir F. El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de sus óperas: *Els Pirineus*, *La Celestina* y el Comte Arnau, en (1996).

¹²⁸⁷ Ferrer Massanet, R., *Primera historia de la Capella de Manacor*, 115, ed. Panorama Balear, Mallorca.

¹²⁸⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Fondo Lluís Millet dentro del Arxiu històric del Orfeó Català.

Orfeón Catalán no iba a poder viajar con tanta premura a Mallorca, ese mismo fin de semana, para realizar un concierto y participar en el concurso de Sóller. Noguera pidió a Millet que el Orfeó Català acudiera aunque fuera en formato reducido junto al «León de oro», es decir, la Capella de Manacor. Por otra parte, Noguera preguntó si habían recibido su obra coral *La Balanguera* y la opinión que le había causado. Pese a la insistencia de Noguera, el Orfeó Català no viajó a la isla en esa ocasión, pero mandó algunas piezas de su repertorio para la utilización de la formación de Manacor¹²⁸⁹. La Capella de Manacor, con cuarenta coristas como miembros, ganó el concurso de Sóller interpretando *Marina e Himno a Soller* de Gelabert, *Ploma de perdiu*, popular, y *La Balanguera* de Antonio Noguera, obra que como hemos mencionado anteriormente, fue compuesta por Noguera por encargo del director de la Capella Rusa, Slawiansky d'Agreneff. Mencionaremos que los dos artículos sobre la fundación de la Capella¹²⁹⁰ explican que el presidente del jurado del concurso de Sóller fue el compositor Miquel Marqués, quien fue alumno del padre de Noguera. Añadiremos gracias a la información obtenida en prensa, que el propio Antonio Noguera y Juan Marqués i Luigi, denominado por Alcover como «alter ego» e íntimo amigo de Noguera, también fue miembros del jurado¹²⁹¹.

Tras ganar el Concurso, la crónica del regreso de la Capella Manacor fue descrito en detalle por la prensa¹²⁹². La formación volvió a Manacor mediante el ferrocarril, en cuya estación aguardaban las principales personalidades del Ayuntamiento acompañados por la banda municipal así como un numeroso grupo de ciudadanos, gentío que recibió a la Capella con aplausos. Se formó una comitiva de bienvenida con destino la Casa Consistorial, obsequiando con una corona de laurel el estandarte de la formación y ramos de flores a los coristas. Al llegar al Ayuntamiento, la Capella interpretó varias piezas y se realizó una recepción. Al finalizar, la comitiva se dirigió a la Casa parroquial donde el párroco ofreció un refresco y posteriormente la Capella ofreció ofrendas en la iglesia parroquial. Sobre el hecho de la fundación de la Capella de Manacor y la participación en el concurso de Sóller, Noguera escribió a Pedrell:

Pont y yó hemos organizado con gran suerte la Capella de Manacor. La hemos presentado á concurso en Las fiestas de Sóller y ha vencido al Orfeón republicano que lleva 30 años

¹²⁸⁹ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Cartas del 10 de mayo de 1897 hasta 1904.

¹²⁹⁰ Ferrer Massanet, R., Primera historia de la Capella de Manacor, N°115 ed. Panorama Balear, Mallorca; Pons i Pons, D., 1998, La Capella de Manacor en el període 1897-1903, *Lluc: revista de cultura i d'idees* (804), pp. 25-8.

¹²⁹¹ Anon., 1897, *El Àncora*, 18 de mayo de 1897,.

¹²⁹² Anon., 1897, La Capella, *La Almudaina*, 20 de mayo de 1897,.

constituido. Es ya muy tarde y no puedo continuar dándole noticias todas satisfactorias á nuestra causa; pero todo marcha a pedir de boca¹²⁹³.

En la cita, Antonio Noguera menciona al Orfeón Republicano Balear, que fue una formación fundada por Joan Goula en 1867. Tuvo reconocimiento en la sociedad de la época ya que formó parte desde su fundación de la Asociación de los Coros de Clavé. En 1892 la Asociación de Coros Clavé ofreció junto al Orfeón Republicano tres conciertos en la plaza de Toros de Palma. Posteriormente la formación de Goula viajó junto a la entidad a Valencia, en 1893, y a Bilbao, en 1895. Su repertorio estaba principalmente formado por serenatas y obras de Clavé¹²⁹⁴.

Ese mismo mes, se celebró en Manacor la conmemoración de la Exposición Regional durante las fiestas de la localidad. Tras el éxito obtenido en el concurso de Sóller, la Capella participó en la función religiosa interpretando la misa de Dumont¹²⁹⁵, dirigida por Antonio Pont, y dos días más tarde se realizó un concierto con motivo de la conmemoración de la citada Exposición en el Claustro de los dominicos de Manacor, formando parte sesenta coristas y sección de niños, donde se interpretó la pieza *Himno de la Capella*, con letra de Miquel dels Sants Oliver y música de Antoni Noguera, *La pastoreta* de Vives, *Marina* de Gelabert, *Fadrinets de Sant Boi* de Millet, *La Balanguera* de Noguera, *Jesu dulcis memoria* de Palestrina, *L'emigrant* de Vives, *Lo cant dels ocells* de Millet, *Ploma de Perdiu* de Comella, *O vos omnes* de Victoria y para finalizar se repitió el *Himno*¹²⁹⁶.

El 25 de octubre de 1897, el periódico *La Última Hora* propiedad de José Tous y el apoyo de la redacción, organizaron un concierto en el Teatro Principal de Palma a beneficio de la Junta de Protección al Soldado¹²⁹⁷. Formaron parte del evento el pianista Enrique Granados, la Capella de Manacor, el Orfeón republicano, la Banda de Guitarras, Laudes y Bandurrias y los artistas que formaban de la compañía Giovaninni, recaudándose 3.030,75 pesetas. Conjuntamente se interpretó la obra *Los Heroes* de Miquel Marqués. El repertorio que interpretó la Capella fue

¹²⁹³ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 21 de mayo de 1897,.

¹²⁹⁴ Noguera, A., 1895, Goula. Su influencia en Mallorca, *La Última hora*, 17 de julio de 1895,.

¹²⁹⁵ Anon., 1897, Feria y fiestas en Manacor, *La Almudaina*, 19 de septiembre de 1897,.

¹²⁹⁶ Anon., 1897, Capella de Manacor, *Heraldo de Baleares*, 23 de septiembre 1897,.; Anon., 1897, Ferias y fiestas, *La Almudaina*, 23 de septiembre de 1897,.; Anon., 1897, Concierto Capella de Manacor, *La Unión Republicana*, 24 de septiembre de 1897,.

¹²⁹⁷ Anon., 1900, *Junta de Protección al Soldado: establecida en Palma de Mallorca desde el mes de julio del año 1866 hasta el mes de mayo del año 1900 : noticia de sus actos y de sus ingresos y gastos : impresa por acuerdo de la misma á expensas de sus individuos*, Tipolitografía de Amengual y Muntaner ed. Universitat Pompeu Fabra, Palma de Mallorca.

L'emigrant, Lo Cant dels Aucells, Ploma de Perdiu y La Pastoreta e insertó el *Credo* de la Misa de Victoria¹²⁹⁸. Enrique Granados interpretó el *Preludio* y la *Jota de Miel* de Alcarria. Cabe mencionar que, gracias a la prensa, sabemos que Granados se reunió el 22 de octubre para preparar el concierto en el local de la Sociedad de Escritores y Artistas de Palma, donde fue invitado a una comida¹²⁹⁹. Para amenizar la velada Granados interpretó la *Jota de Miel de Alcarria*, Antonio Noguera interpretó sus *Melodías populares*, José Balaguer interpretó una obra al piano y Valenzuela y Casanovas cantaron romanzas acompañados por Granados¹³⁰⁰.

Al día siguiente al concierto, La Capella visitó la Diputación Provincial de Palma, en cuyo salón de sesiones interpretó varias obras. A su regreso a Manacor, la Capella estuvo acompañada por Enrique Granados, Antonio Noguera, Juan Marqués i Luigi y Juan Luis Estelrich, visitando durante el día las Cuevas del Drach¹³⁰¹. Por la noche se interpretó un concierto privado en el salón particular de Fernando Puerto, casa donde se hospedaron, interpretando la Capella parte de su repertorio y tocando Enrique Granados el *Preludio* y la *Jota de Miel de Alcarria*. Finalmente, Enrique Granados regresó a Barcelona el 30 de octubre¹³⁰². Durante la Navidad de 1897, y para finalizar un año con bastantes conciertos, la Capella de Manacor interpretó la *Misa* de Victoria y el *Cant de la Sibil·la* en la parroquia de Manacor¹³⁰³.

Analizando los motivos del éxito de la formación, destacaremos que en la opinión de Antonio Noguera, fueron dos los que explicaban que la Capella de Manacor consiguió desarrollarse de manera satisfactoria al contrario de la agrupación coral surgida en Palma¹³⁰⁴. El primero motivo dado por Noguera fue que Manacor, al ser una población pequeña, no tenía entretenimientos ni tantos elementos que pudieran distraer a los coristas. Gabriel Alomar escribió sobre este motivo:

Noguera, huyendo del aire hostil de la ciudad, se dirigió a Manacor, villa oscura ciertamente, de menguada fisonomía, pero apta, por su misma virginidad o analfabetismo artístico, para recibir

¹²⁹⁸ Anon., 1897, El concierto de anoche, *La Almudaina*, 26 de octubre de 1897,.

¹²⁹⁹ Anon., 1897, *La Unión Republicana*, 22 de octubre 1897,.

¹³⁰⁰ Anon., 1897, *El bien público*, 27 de octubre de 1897,.

¹³⁰¹ Llabrés Bernal, J., 1971, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca V (1871-1880)*, Societat Arqueològica Lul·liana, Palma.

¹³⁰² Anon., 1897, *El isleño*, 30 de octubre de 1897,.

¹³⁰³ Ferrer Massanet, R., *Primera historia de la Capella de Manacor*, 115, ed. Panorama Balear, Mallorca.

¹³⁰⁴ Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900,.

todos los impulsos y propicia a todas las coloraciones, como una tela esperando el pincel. Allí fundó Noguera la *Capella*¹³⁰⁵.

Como vemos en la cita, en la opinión de Alomar, la urbe de Manacor no está influenciada por las diversas polémicas sobre la recuperación de la música sacra comparándola con Palma. Como hemos mencionado anteriormente, en numerosas poblaciones españolas hubo gran oposición de los maestros de Capilla a la reforma¹³⁰⁶, hecho que no sucedía en Manacor.

En segundo lugar, justificó el éxito gracias al nuevo método de enseñanza musical de Antonio José Pont: «es resultado de un procedimiento especial adoptado por el Sr. Pont»¹³⁰⁷. Profundizando en este procedimiento educativo no explicado detalladamente por Noguera, y aunque desconocemos el método exacto utilizado durante los primeros años tras la fundación de la Capella de Manacor, podemos afirmar que Antoni Josep Pont fue un innovador referente a pedagogía musical en las Baleares ya que, tal y como explica Francesca Comes Rubí en su artículo *La pedagogia musical a Mallorca. La introducció del mètode d'educació pel ritme d'Émile Jaques-Dalcroze (1909-1922)*, si hay constancia de que Antoni Josep Pont i Llodrà dirigió una demostración de gimnasia rítmica-armónica realizada por la Sección Gimnástica Parroquial de Lluçmajor, formada por cincuenta niños, mediante el método Dalcroze aplicado a la gimnasia rítmica en Mallorca (1913), siendo la primera vez que se documenta la utilización del Dalcroze en Mallorca.¹³⁰⁸ Tras la rápida expansión del movimiento gimnástico gracias al método utilizado por Pont, el periódico *La Almudaina* publicó en 1915 un artículo denominado «Gimnasia Rítmica» firmado bajo del pseudónimo de "El Ingenuo", donde se afirmó que:

Nuestro primero y más genial intérprete de Dalcroze es sin duda el fundador de la Capella de Manacor y organizador de nuestro Recreatorio Parroquial de Manacor... Rdo. Don Antonio Pont¹³⁰⁹.

Cabe mencionar que Émile Jaques-Dalcroze no empezó a dar conferencias públicas sobre su método hasta 1903 por lo que Antoni Pont no pudo conocer la teoría educativa de Dalcroze hasta

¹³⁰⁵ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de diciembre de 1905,

¹³⁰⁶ Nagore Ferrer, M., 1997, Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el " Congreso Internacional de Música Sacra" (Bilbao, 1896), *Revista de musicología*, 20 (1), pp. 605-16.

¹³⁰⁷ Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900.,

¹³⁰⁸ Rubí, F.C., 1997, La pedagogia musical a Mallorca. La introducció del mètode d'educació pel ritme d'Émile Jaques-Dalcroze 1909-1922, *Educació i Cultura*, pp 39-48.

¹³⁰⁹ Anon., 1915, Gimnasia Ritmica, *La Almudaina*, 24 de julio de 1915.

años posteriores a la fundación de la Capella de Manacor, aunque gracias a las palabras de Noguera, conocemos que Antoni Pont tuvo un interés en encontrar un método activo que pudiera facilitar el aprendizaje del repertorio coral frente al método tradicional. En palabras de Maria Cecilia Jorquera, fue común en los educadores musicales del siglo XIX el intento de focalización del aprendizaje musical en las habilidades lectoescritoras para facilitar el acceso a coros congregacionales entendiendo la música como un objeto y bajo el punto de vista tradicional:

El particular interés de sus autores por conseguir una lectoescritura ágil en tiempos relativamente breves no es otra cosa que inquietud por la eficacia del procedimiento de enseñanza-aprendizaje, es decir el logro de *resultados* a corto plazo, específicamente de este aspecto de la música¹³¹⁰.

En cuanto a experiencias innovadoras en el ámbito de la pedagogía musical mediante el método activo, surgidos en la época de la fundación de la Capella de Manacor y que pudo conocer Antoni Josep Pont, fue el movimiento de la Escuela Nueva quien desarrolló las primeras experiencias con anterioridad al método Dalcroze¹³¹¹. Entre los reformadores encontramos al británico John Curwen, el francés Guillaume Louis Bocquillon Wilhem o el francés Pierre Galin. El sistema de Curwen conocido como *Tonic Sol-Fa*, se caracterizó por el uso del do móvil siendo su primera edición de 1841. Guillaume Louis Bocquillon Wilhem publicó un *Manuel Musical* en 1836, en el que se utilizaban canciones y ejercicios ordenados cuidadosamente por grados y que tuvo amplia difusión en todo el país. En Francia, Pierre Galin elaboró un nuevo sistema basado en el *do fijo*. El método Galin-París-Chevé adquirió fama y fue utilizado a lo largo de unos cincuenta años en diferentes lugares de Europa. Suponemos que unos de los métodos fue ya aplicado por Antoni Josep Pont ya que según afirma Antonio Noguera, a mediados de 1898, la formación musical de los componentes de la coral había realizado grandes avances:

Casi todos los coristas saben solfear, y en lo sucesivo será requisito indispensable, para titularse corista, el conocimiento perfecto del solfeo, el cual será proporcionado gratis por la misma asociación¹³¹².

¹³¹⁰ Jorquera Jaramillo, M.C., 2017, Métodos históricos o activos en educación musical, *Revista electrónica de Leeme*, 14.

¹³¹¹ idem.

¹³¹² Noguera, A., 1900, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900.,

En la etapa mencionada en la cita, la Capella contaba con noventa coristas, cuarenta de los cuales eran niños. La mayor parte eran agricultores o payeses aunque también había miembros de familias pudientes, especialmente entre los coristas más pequeños¹³¹³. En opinión de Juan Luis Estelrich, Noguera fue el pilar indispensable para la continuidad y el éxito de la Capella: Él contribuyó más que nadie á la constitución de la Capella de Manacor, que encontró decidido é incansable campeón en el presbítero D. Antonio José Pont¹³¹⁴.

5.3.1. Polémica sobre música religiosa y las fiestas modernistas de la Capella de Manacor

En octubre de 1897, justo tras el ya mencionado concierto en beneficio de la Junta Protección al Soldado¹³¹⁵ en el Teatro Principal de Palma donde intervino La Capella de Manacor interpretando el Credo de la misa de Victoria¹³¹⁶ junto a piezas populares catalanas y mallorquinas armonizadas, el periódico *El Àncora* publicó un artículo firmado por Florindo titulado «Un Credo y una Jota en el Teatro» donde se afirmaba que la Iglesia había procurado, siempre con exquisito cuidado, que se conservara la pureza del canto religioso y criticando duramente la interpretación del *Credo de la misa de Victoria* por parte de la Capella de Manacor en un concierto fuera del templo, junto a repertorio popular o la jota de *Miel de la Alcarria*, de Granados.

En respuesta, Noguera publicó un artículo denominado «Crónica musical. A Florindo» iniciándose así una nueva polémica sobre música religiosa que perdurará hasta años posteriores a la muerte del mismo Noguera. En opinión del crítico, los *Florindos*, en clara referencia al clero, eran los culpables de no ponerlo en práctica, explicando interpretaciones de Gounod o Wagner durante los oficios en templos mallorquines:

¹³¹³ idem.

¹³¹⁴ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 392.

¹³¹⁵ Anon., 1900, *Junta de Protección al Soldado: establecida en Palma de Mallorca desde el mes de julio del año 1866 hasta el mes de mayo del año 1900 : noticia de sus actos y de sus ingresos y gastos : impresa por acuerdo de la misma á expensas de sus individuos*, Tipolitografía de Amengual y Muntaer ed. Universitat Pompeu Fabra, Palma de Mallorca.

¹³¹⁶ Anon., 1897, El concierto de anoche, *La Almudaina*, 26 de octubre de 1897,.

Conozco *florindos* de sotana, de los que cantan solos en las grandes misas a grande orquesta, a quienes aburren Victoria y Palestrina con sus Credos y Passios, y templan en su garganta en el ejercicio casero-**confidencial** de esas romanzas de medio pelo, de Tosti, Gastaldón, etc¹³¹⁷.

Además, Noguera explicó que Antonio José Pont había formado a la Capella de Manacor en menos de nueve meses y que fue fruto de la asistencia de ambos a las conferencias de Felipe Pedrell de 1893 en el Ateneo Barcelonés, de las cuales salieron convencidos.

En respuesta, en un nuevo artículo firmado por Florindo en el periódico *El Áncora*¹³¹⁸, el autor expresó que aunque Noguera y Florindo aspiraban a un mismo fin discrepaban en los procedimientos y que en su opinión, se necesitaba un control de la música religiosa en el templo aunque reprobó la mezcla de la música profana y sacra, en clara referencia a la Capella de Manacor. En un nuevo artículo titulado «Lo sagrado en lo profano. Política Música Religiosa» publicado en *El Áncora*¹³¹⁹, Florindo profundiza en contra de interpretar música litúrgica en el teatro, definiéndolo como la misma profanación que se produce al interpretar música clásica o popular dentro del templo.

Posteriormente, Noguera publicó una nueva crónica musical titulada «Crónica musical. A Florindo¹³²⁰» donde contestó cada una de las partes del extenso artículo de Florindo, sin utilizar nuevos argumentos en su introducción y centrándose en la visión compartida por ambos críticos sobre el mal estado de la música en los templos mallorquines. En referencia a la interpretación del *Credo de la misa de Victoria* en el Teatro Principal por parte de la Capella de Manacor, Noguera utilizó ironía y sarcasmo comparando el concierto con una relación extramatrimonial y lo justificó mediante el argumento de que fue un concierto benéfico donde se recaudaron unas tres mil pesetas para heridos y enfermos.

Para finalizar, se publicaron dos nuevas crónicas opinando sobre la polémica, una en *La Almudaina* y otra en *El Áncora*¹³²¹. La primera sustentó argumentos a favor de Noguera, basados en que *El Áncora* necesitaba sentirse un ente superior en la restauración de la música religiosa, tachándolos de granujas y bravucones, y la segunda, pidiendo a *La Almudaina* una rectificación por las palabras escritas y exigiendo la reparación del daño causado al publicarlas.

¹³¹⁷ Noguera, A., 1897, Crónica musical. A Florindo, *La Última Hora*, 27 de octubre de 1897,.

¹³¹⁸ Florindo., 1897, A una crónica musical, *La Última Hora*, 8 de noviembre de 1897,.

¹³¹⁹ Florindo, 1897, Lo sagrado en lo profano. Política música religiosa, *El Áncora*, 10 de noviembre de 1897,.

¹³²⁰ Noguera., A., 1897, Crónica musical. A Florindo, *La Última Hora*, 16 de noviembre de 1897,.

¹³²¹ H., 1897, Polémica musical, *El Áncora*, 20 de noviembre de 1897,.

A partir de diciembre de 1897, la polémica quedó interrumpida, iniciándose de nuevo tras las fiestas en honor de Santa Cecilia de la Capella de Manacor.

En 1898 empezaron a celebrarse estas fiestas, que perduraron durante cinco años (entre 1898 y 1903) convirtiéndose en el encuentro cultural y artístico más importante de finales de siglo en Mallorca y las cuales asistieron numerosos literatos y artistas mallorquines, catalanes y valencianos. Como antecedente, citaremos que durante el año 1898 la Capella realizó diversos conciertos, destacando el ofrecido a los expedicionarios del Club Alpino que visitaron Manacor el 12 de febrero de 1898¹³²² y el estreno en la iglesia del Sant Hospital de la misa *O quam gloriosum est regnum* de Tomás Luis de Victoria, en julio de 1898, y con motivo de las fiestas del Santo Cristo de la Sangre¹³²³. Tras el éxito del estreno Antonio Noguera quiso publicar, a modo de propaganda, un artículo en el Boletín *La Música Religiosa* dirigido por Felipe Pedrell:

Cuanto ocurre de verdadero interés artístico en esta región está limitado a la aparición y visible adelanto de la Capella de Manacor. Su director, D. Antoni José Pont, tiene una voluntad y una paciencia de benedictino y estas cualidades suplen en él alguno otra circunstancia de que carece á causa de no haber oído nada y visto muy poca cosa. El artículo, ó lo que fuere, que mandé lo hice en premio á los desvelos de Sr. Pont, no por lo que significa mi firma (que no tienen autoridad) sino por la circunstancia de aparecer en La Música Religiosa, que goza de prestigio, y esto ha de ser del agrado del Sr. Pont¹³²⁴.

Añadiremos que, unos meses más tarde, el 2 de setiembre de 1898, Noguera envió una fotografía de la formación a Felipe Pedrell aprovechando un viaje realizado por Antoni Font, e informó a su maestro del nombramiento de un nuevo obispo afín a la reforma:

Tenemos nuevo obispo. En una corta conferencia que tuve con él manifestose partidario de la música polifónica y entusiasta de nuestros coristas á los cuales regaló 100 pesetas después de haber después de haberle sido cantada la misa de Victoria y el motete del mismo autor *Ecce sacerdos magnus*¹³²⁵.

¹³²² Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul·liana,.

¹³²³ Anon., 1898, *La Última Hora*, 4 de Julio de 1898,.

¹³²⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 29 de Julio de 1898.

¹³²⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 2 de Septiembre de 1898.

Como vemos en la cita, en 1898 fue nombrado obispo de Mallorca Pere Joan Campins y Barceló¹³²⁶. Campins fue conocido por su espíritu reformista introduciendo las asignaturas de Lengua y Literatura mallorquinas, Historia de Mallorca y Sociología en el Seminario. Impulsó el Museo de Ciencias naturales, el Observatorio Astronómico y el Museu Bíblic. Además, fue el responsable de la reforma de Gaudí en la Catedral de Mallorca¹³²⁷.

Tras un año desde su primer concierto como formación, la Capella de Manacor se había afianzado en su propósito:

La obra de la restauración de la música religiosa va dando excelentes frutos en Mallorca. No se si lo hemos hecho otras veces, pero sentimos tanta satisfacción en ello que no vacilamos en repetir pretendemos haber sido los primeros y los casi los únicos en la propagación de la restauración¹³²⁸.

La primera fiesta de la Capella de Manacor en honor a su patrona Santa Cecilia se celebró en Manacor el 27 de noviembre de 1898¹³²⁹. Por la mañana se celebró una misa en la iglesia de los Dolores impartida por el vicario general Antonio Maria Alcover pronunciando la oratoria Miguel Costa y Llobera, quien realizó un manifiesto en torno a la recuperación de la música polifónica en los templos mallorquines¹³³⁰. La Capella interpretó de nuevo a Misa *O quam gloriosum est regnum* de Victoria y el *Santus* de Palestrina.

Por la tarde, se celebró una velada literaria-musical donde la Capella de Manacor interpretó *Himne de la Capella* de Noguera, *L'emigrant* de Vives, *Els segadors*, *La pastoreta* y *Lo cant dels ocells* de Millet, *Hivernenca*, *La sesta* y *La Balanguera* de Noguera y *Lo Comte Arnau* de Morera. Gabriel Alomar recitó una composición sobre el simbolismo de la Capella en la expresión del pueblo mallorquín, Miquel Costa y Llobera recitó la poesía *Adorem*, Felix Escalas leyó su composición *Als germans de la Capella*, Rafel Ballester leyó una nota alusiva a la historia de la fundación de la Capella, Andrés Perera recitó una poesía titulada *Tempestad* y

¹³²⁶ Pere Joan Campins y Barceló (Palma, 1859-1915). Fue obispo de Mallorca, de 1898 a 1915, y su legado estuvo caracterizado por el arraigo en la cultura y la lengua de la isla. Campins pasó toda su vida vinculado a la Iglesia. Con apenas 11 años entró en el Seminario y con sólo 25, fue consagrado sacerdote. Se había licenciado, además, en Teología y Derecho Canónico en la ciudad de Toledo. Durante su mandato como obispo, fue el promotor de la restauración de iglesias y conventos.

¹³²⁷ Puigserver, P.F., 2009, Pere Joan Campins i Barceló, bisbe de Mallorca (1859-1915): Seminari d'Estudis Històrics 2009, *Pere-Joan Campins, un home d'església, en un món en transformació*. pp. 5-20.

¹³²⁸ Noguera, A., 1898, Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de enero de 1898,.

¹³²⁹ Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul·liana,.

¹³³⁰ Anon., 1898, En Manacor, *La Última Hora*, 30 de noviembre de 1898,.

Bonanza. Para finalizar la velada, Antoni Maria Alcover se dirigió a los asistentes en encomio a la Capella y su director Pons agradeció públicamente los elogios de todos los participantes¹³³¹. Como consecuencia directa del éxito obtenido, en enero de 1899, llegó el apreciado reconocimiento institucional a la Capella, con la invitación del Ayuntamiento de Palma a repetir la misa de Tomás Luis de Victoria en el marco de las fiestas de Sant Sebastià en la Seu, Catedral de Palma, concierto celebrado el 20 de enero y que tuvo un éxito rotundo. Esa misma noche, la formación coral realizó un concierto en el Círculo Weylerista¹³³².

Sobre este concierto, Noguera publicó el artículo «La misa de Victoria en la Catedral»¹³³³ explicando el efecto sonoro y resonancias producidas por la interpretación de la misa *O quam gloriosum est regnum* en las bóvedas de la catedral. Argumentó, además, que estas obras estaban concebidas para su interpretación en grandes templos. En respuesta, el periódico *El Àncora* inició de nuevo la polémica sobre música religiosa publicando una serie de siete artículos titulada «Música Sagrada». En el primero, la dirección del periódico inició un debate bajo la pregunta de si se debía interpretar exclusivamente música sacra renacentista en el templo:

¿Ha de ser nuestro fin el introducir en las iglesias la música de Palestrina, Morales, Victoria, con exclusión de todo otro género de canto? ¿O será el adoptar con las debidas reservas aún el canto cromático acompañado de órgano u orquesta con todos los recursos con que el arte nacional ha sido enriquecido en el decurso de estos últimos siglos?¹³³⁴.

En el primer artículo, firmado por N., se manifestó que la misa de Victoria fue interpretada correctamente por la Capella de Manacor aunque en su opinión, la música coral no alcanzó la fuerza ni la sonoridad requeridas para el espacio de la Catedral, características que sí hubiera alcanzado a cumplir una orquesta. El segundo artículo, firmado por Florindo, estableció una jerarquía de preferencias en la ejecución de música sacra iniciada por el uso del canto gregoriano y seguido por la música polifónica, el órgano y en último término, siempre respetando las condiciones de la Sagrada Congregación de Ritos, el uso de la orquesta¹³³⁵. El tercer artículo publicado fue anónimo y estuvo dirigido a desmentir las afirmaciones realizadas por Noguera.

¹³³¹ idem.

¹³³² Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul·liana,.

¹³³³ Noguera, A., 1899, La misa de Victoria en la Catedral, *La Última Hora*, 21 de enero de 1899,.

¹³³⁴ N., 1899, La música sagrada, *El Àncora*, 23 de enero de 1899,.

¹³³⁵ Florindo., 1899, La música sagrada, *El Àncora*, 26 de enero de 1899,.

En él, se pusieron en duda, de modo irónico y sarcástico, las ideas expresadas por Noguera en su artículo «La misa de Victoria en la Catedral», negando con burla el efecto de las reflexiones sonoras y resonancias definidas por el crítico y dudando acerca de la intención del compositor de inspirarse en grandes catedrales¹³³⁶. Bartolomé Torres, al que ya conocemos por sus polémicas personales con Noguera, firmó el cuarto artículo manifestando que no creía que la música sacra renacentista fuera la más apropiada para expresar piedad en el templo y que no veía justificada la cruzada, que en su opinión, se seguía con la música religiosa «indígena», refiriéndose a autores locales. En ningún momento citó a Noguera ni a la Capella de Manacor¹³³⁷. Añadiremos que *El Áncora* publicó fragmentos de la crítica de Noguera en *La Última Hora*.

El sexto artículo lo envió el sacerdote José Cañellas, alumno de Bartolomé Torres. Fundamentalmente la crónica se basó en la afirmación de que en la música religiosa cabían todos los géneros y se equivocaban aquellos que pensaban que el género polifónico era propio de la música de la iglesia. Para justificar su opinión realizó una transcripción del *Tratado de Contrapunto* de Eslava¹³³⁸. La séptima intervención fue un autor bajo el seudónimo de N.N.N., quien realizó una larga crónica que se publicó en cinco partes, afirmando en su introducción que Noguera fue «partidario acérrimo de la exclusiva» a favor del al género polifónico¹³³⁹. En la primera parte de su intervención buscó fundamento en la Historia Universal, enunciando que el objeto de la música religiosa en los templos era dar esplendor y atractivo al culto sagrado, por lo que afirmó que un número más reducido de cantores con una buena orquesta adoptada en las prescripciones de la Sagrada Congregación hubiera superado la intervención de la Capella de Manacor.

Finalmente, ante la cantidad de crónicas publicadas contra la recuperación del género polifónico y especialmente contra las opiniones de Noguera, el crítico envió un comunicado al periódico *El Áncora* donde manifestó que sus opiniones sobre música sagrada ya estaban publicadas, remarcando que en ningún artículo suyo se desprendía que fuera partidario exclusivo de la música polifónica en la iglesia como afirmó la crónica de N.N.N. Añadió que sus opiniones coincidían, además, por el artículo de Florindo: «Admito en la Iglesia, por el mismo orden de

¹³³⁶ Anon., 1899, La música sagrada, *El Áncora*, 28 de enero de 1899,.

¹³³⁷ Anon., 1899, La música sagrada, *El Áncora*, 1 de febrero de 1899,.

¹³³⁸ Anon., 1899, La música sagrada, *El Áncora*, 7 de febrero de 1899,.

¹³³⁹ N.N.N., 1899, La música sagrada, *El Áncora*, 11 de febrero de 1899,.

prelación que Florindo, el canto litúrgico, la música polifónica, la de órgano y, en último término y con las salvedades y condiciones impuestas por la Sagrada Congregación de Ritos, la orquesta¹³⁴⁰».

Alomar describió así la gran polémica sobre música religiosa en la prensa mallorquina:

En sus anteriores campañas ya había chocado Noguera con otro *noli me tangere*: el pianismo de los profesores que expenden el arte al por menor y propagan entre el *servum pecus* la banalidad lacrimosa de las romanzas clasificadas por él donosa y gráficamente, de gondolerismo. La oposición de los músicos de capilla fue todavía más rencorosa y llegó hasta la agresión... ¡Aquel apostolado tocaba ya las fronteras del martirio, tomaba aureolas de vida épica!¹³⁴¹.

Sobre la oposición de los músicos de Capilla expresada por Alomar, diremos que no fue un hecho aislado ya que la investigadora María Nagore afirma que la recuperación de la música sacra y el canto gregoriano liderado por Felipe Pedrell y Eustaquio Uriarte fue muy difícil de comprender en los años noventa del siglo XIX, especialmente por la oposición de numerosos maestros de Capilla de toda España¹³⁴².

5.3.2. La visita del Orfeó Català a Mallorca

Como hemos mencionado en el capítulo tercero, gracias a la correspondencia de Antonio Noguera y Lluís Millet, sabemos que el 10 de mayo de 1897, Noguera intentó por primera vez que el Orfeó Català viajara a Mallorca para realizar una serie de conciertos. Empezó así una relación que derivó un intercambio de repertorio entre las sociedades corales de Millet y Noguera. El Orfeó Català envió a la Capella de Manacor sus partituras basadas en piezas populares catalanas y Noguera obsequio al Orfeó Català con sus obras corales. En noviembre de 1897, el Orfeó Català ya había estrenado en público *La Balanguera*¹³⁴³.

En septiembre de 1898, Antonio Noguera intentó de nuevo que el Orfeó Català ofreciera un recital en la isla por lo que solicitó a Millet las condiciones económicas necesarias¹³⁴⁴. Pese a que se aceptaron las condiciones, en esta ocasión el proyecto también fracasó al surgir un problema

¹³⁴⁰ Noguera, A., 1899, La música sagrada, *El Àncora*, 14 de febrero de 1899,.

¹³⁴¹ Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de diciembre de 1905,.

¹³⁴² Nagore, M., 2004, Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio, *Revista de Musicología*, 27, num.1, pp. 211-36.

¹³⁴³ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Carta del 30 de noviembre de 1897. Fondo Lluís Millet. Archivo del Orfeó Català.

¹³⁴⁴ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Carta del 27 de septiembre de 1897.

con el transporte marítimo. La compañía de vapores Isleña Marítima comunico a la redacción del periódico *La Última hora* que no disponían de localidades suficientes para trasladar al conjunto coral a Mallorca en las fechas solicitadas¹³⁴⁵.

A principios de 1899, un grupo reducido de mallorquines presididos por el mismo Noguera y Juan Alcover viajaron a Barcelona para asistir a la presentación de *La Walkiria* de Wagner en el Liceo y visitaron la sede del Orfeó Català junto a Eduardo López-Chavarri, Enrique Granados, Joseph Martens y Mathieu Crickboom. El Orfeó Català los recibió con un concierto privado donde, entre otras obras, se interpretaron las composiciones de Noguera participando él mismo en la velada tocando el piano¹³⁴⁶. Referente a esta visita, Noguera escribió a Felipe Pedrell:

Vi el Orfeó de Millet y es colosal. No se el Bilbaino si será tan magno, pero aun cuando así no fuera es indudable que en el ramo de sociedades corales hemos ganado mucho en diez años¹³⁴⁷.

A su regreso a Mallorca, Noguera intentó por tercera vez la organización de los conciertos del Orfeó Català en Mallorca¹³⁴⁸. A pesar de los problemas iniciales, llegando a escribir a Millet anulando de nuevo la visita, en mayo de 1899, el Orfeó Català visitó Mallorca dando dos conciertos en Palma y siendo recibido en el puerto por la Capella de Manacor y por el Orfeón Republicano¹³⁴⁹. Seguidamente, los componentes de la formación asistieron a una celebración religiosa en San Cayetano y fueron recibidos con obsequios en la Diputación Provincial y en el Ayuntamiento de Palma. Por la noche dieron su primer concierto en el Teatro Principal de la ciudad con todas las entradas vendidas. Noguera quiso asegurarse un lleno absoluto de la sala y por ello, anunció que el beneficio económico derivado de los conciertos del Orfeó Català en el Teatre Principal irían destinados a la beneficencia, una vez cubiertos los gastos de desplazamiento y manutención adelantados por la comisión organizadora¹³⁵⁰. Por lo tanto, la formación coral no cobro ninguna minuta por sus actuaciones. Noguera informó a Millet de este hecho cuando los conciertos ya estaban anunciados, justificando su decisión, sin previa consulta, en un ofrecimiento realizado cuando visitó la sede de la formación coral catalana.

¹³⁴⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Carta del 16 de octubre de 1897.

¹³⁴⁶ López-Chavarri, E., 1899, Excursión artística a Barcelona, *Las provincias*, 10 de febrero de 1899,.

¹³⁴⁷ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 6 de marzo de 1899.

¹³⁴⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de abril de 1899.

¹³⁴⁹ Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul·liana,.

¹³⁵⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Carta del 12 de mayo de 1899.

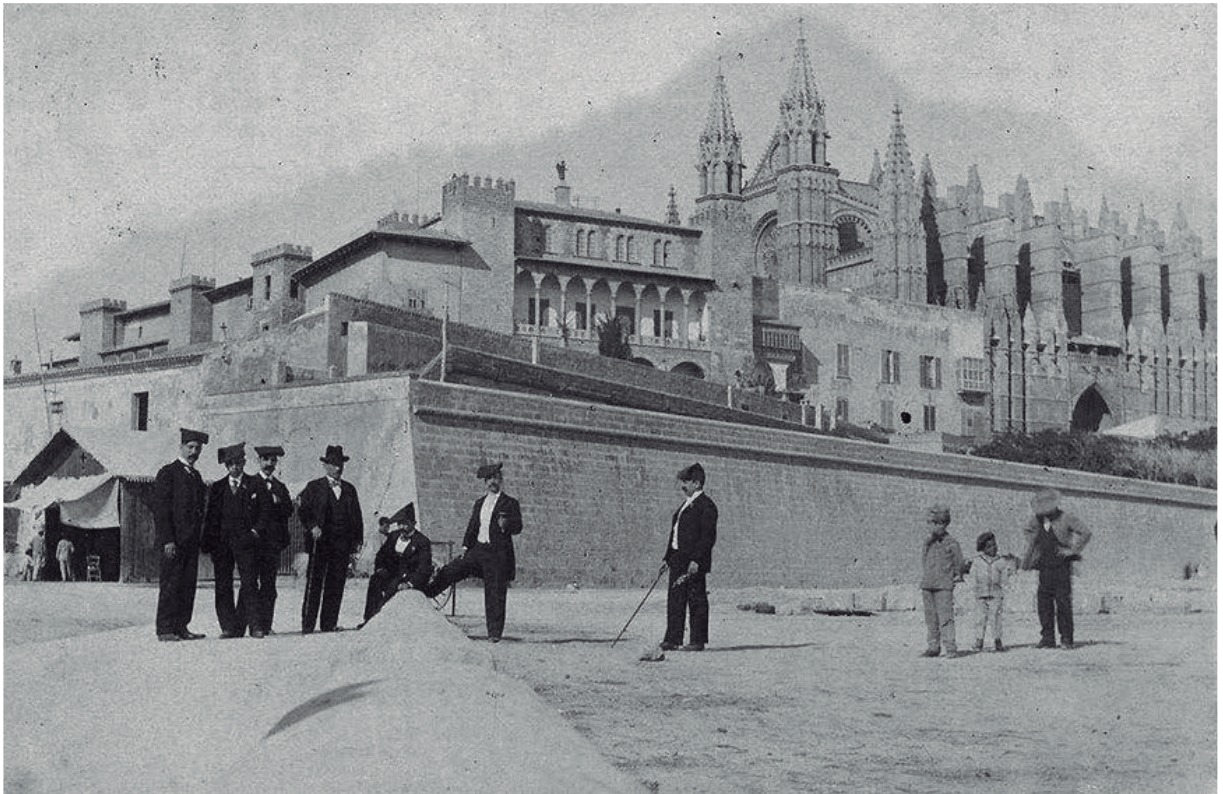


Ilustración 25. Fotografía de la visita del Orfeó Català a la Catedral de Palma. 20 de mayo de 1899. Archivo FAM

Gracias al semanario *La Roqueta*, que dedicó un extenso artículo al viaje del Orfeó Català a la isla, conocemos detalles de la visita¹³⁵¹. En la portada de la revista encontramos un retrato de su director Lluís Millet. Seguidamente, se publicó un texto dedicatorio enviado por el Orfeó Català donde se explicó los principales valores de la formación así como el repertorio a realizar en Mallorca:

Los dos programas de concierto que os interpretaremos, encontraréis, mallorquines, un homenaje a vuestra canción popular, con *La Balanguera*, al lado de los cantos populares de *Lo Rossinyol*, *La Ploma de Perdiu* y *El Cant dels aucells*. Encontrareis una obra de vuestro Noguera, *L'Hivernenca*, al lado de otras de Clavé, Nicolau, Vives, Mas y Millet... encontrareis en lugar preferente, recuerdos de lo que fue aquella gran música religiosa del siglo XVI, con obras escogidas de Palestrina y Victoria¹³⁵².

¹³⁵¹ Orfeó Català, 1899, L'orfeó català a Mallorca, *La Roqueta*, 20 de mayo de 1899,.

¹³⁵² ídem. pág 2.

Como vemos en la cita, el Orfeó Català insertó en su repertorio las composiciones corales de Antonio Noguera. Recordaremos que, según la correspondencia entre Noguera y Lluís Millet, el crítico mallorquín envió su obra *La Balanguera* en 1897 tras ser compuesta por petición del director de la Capella Rusa, Slawiansky d'Agrenéff¹³⁵³.

Antonio Noguera firmó un artículo en *La Roqueta* titulado «Els programes dels concerts de l'Orfeó Català»¹³⁵⁴ junto a escritos de Gabriel Alomar, Juan Alcover y Jaume Pomar que también dedicaron textos y poesías a la formación coral catalana. Destacaremos que es uno de los pocos textos publicados de Noguera escrito en mallorquín. En él, Noguera afirmó que los programas de conciertos del Orfeó Català eran diferentes a los interpretados por la Sociedad Clavé dado el refinamiento de su director. Por esta razón, valoró los conciertos del Orfeó Català como de primer nivel en el mundo del arte y afirmó que no se había valorado el nivel medio de la cultura musical en Mallorca a la hora de confeccionar el listado de obras a interpretar. Noguera justificó como pura cortesía la inserción de sus obras en los recitales.

El 21 de mayo el Orfeó Català interpretó, en el Teatro Principal de Palma, las obras *Lo cant de la Senyera* de Millet, *Lo Rossinyol* de Mas y Serracant, *La Ploma de perdiu* de Comellà, *Los Xiquets de Valls* de Clavé e *Hivernenca* de Noguera en la primera parte, *O magnum misterium* de Victoria, *Tenebrae factae sunt* y *Credo de la Misa del Papa Marcello* de Palestrina en la segunda parte y *Marxa dels moliners* de Züllner, *Cançó de nois* de Grieg, *La Verge breçant* de Frank, *Aucellada* de Jannequin y *Los Segadors* de Millet en la tercera parte¹³⁵⁵.

En el concierto del día siguiente, día 22 de mayo, interpretaron en la primera parte *Lo cant de la Senyera* de Millet, *Si a Deu plau* de Mendelssohn, *Ey auchnem* y *Les ballades de Lormont* de Frank, *Oh quin bon Eco* de Rolland de Lassus y *Al·leluya* de Haendel. En la segunda parte se pudo escuchar el *Stabat Mater* de Palestrina, *Caligaverunt oculi mei* de Victoria y *Sanctus de la Misa del Papa Marcello* de Palestrina. Ya en la tercera parte del concierto se interpretó *Los Pescadors* de Clavé, *Cant dels aucells* de Millet, *L'emigrant* de Vives, *L'Himne del Poeta* de Nicolau, *La Balanguera* de Noguera y *Los Segadors* de Millet. La relación entre Noguera y Millet, una vez finalizada la visita, perduró hasta la muerte de Noguera¹³⁵⁶.

¹³⁵³ Correspondencia Antonio Noguera - Lluís Millet. Disponible en el Arxiu del Orfeó Català.

¹³⁵⁴ Orfeó Català, 1899, L'orfeó català a Mallorca, *La Roqueta*, 20 de mayo de 1899, pág. 6.

¹³⁵⁵ ídem. pág 7.

¹³⁵⁶ La última carta enviada por Antonio Noguera a Lluís Millet tiene por fecha el 29 de enero de 1904.

En opinión de Joan Company, la influencia de las formaciones corales Capella de Manacor y Orfeó Català en la sociedad mallorquina creó un verdadero efecto precursor de la música coral de las islas, surgiendo en breve tiempo numerosas formaciones corales destacando el Orfeó Mallorquí (1899), Orfeó La protectora (1899) y la reavivación del Orfeón republicano¹³⁵⁷. Destacaremos que el Orfeó Mallorquí se fundó el 31 de mayo de 1899, cuando sólo habían transcurrido diez días de la visita del Orfeó Català bajo el auspicio de la Sociedad La protectora y dirigidos por Andreu Gelabert¹³⁵⁸. Su repertorio se basó en las obras interpretadas por la Capella de Manacor y el Orfeó Català, insertando en sus primeros programas las obras *O vos omnes* de Victoria, *Pleni sunt celi* de Palestrina, coros de Grieg, canciones populares de Millet y Morera e *Hivernenca* y *Fill d'anima* de Antonio Noguera¹³⁵⁹.

5.3.3. La conferencia Música Religiosa.

Noguera escribió a su maestro Pedrell sobre la polémica de la música sagrada en la prensa mallorquina. Le anunció además su intención de realizar una conferencia sobre música religiosa:

Me cogió mi ataque cuando había principiado un trabajo de alguna importancia para Mallorca: una serie de conferencias (tres) sobre música religiosa; porque la Capella en un reciente viaje á Palma en cuya catedral cantó la misa O quan gloriórum, ha despertado mucho interés y naturalmente, los celos no se han hecho aguantar. Un periódico que se llama el Católico ha abierto entre los inteligentes una especie de información acerca del carácter que deber tener la música religiosa y de las condiciones de la música polifónica del Siglo XVI; resultando que la mayor parte de los que han declarado hasta la fecha (torres, cañellas & cia.) que la tal música es una lata soberbia, que el arte del siglo XVI era rudimentario y casi bárbaro y otras mil barbaridades que prueban que la información se abrió para que pudieran berrear esos estúpidos. ¡Qué aislados se vive en una isla!¹³⁶⁰.

En lugar de tres conferencias como dice en la cita, a finales de ese mismo mes, marzo de 1899, Noguera realizó una sola conferencia dedicada a la música religiosa siendo leída en el local de la Capella de Manacor. Previamente, a modo de preparatorio, Noguera publicó dos artículos sobre

¹³⁵⁷ Company, J., 1983, El cant coral a Mallorca: Personatges i institucions. Antoni Noguera, *Revista de la Federació de Corals de Mallorca*, 1, pp. 18-9.

¹³⁵⁸ Bordo, A., 1903, Orfeó mallorquí, *La Gaceta de Mallorca*, 6 de junio de 1903,.

¹³⁵⁹ Anon., 1902, L'orfeó mallorquí, *La Roqueta*, 15 de diciembre de 1902,.

¹³⁶⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 6 de Marzo de 1899.

la recuperación de la música sacra. El primero, titulado «Música polifónica» y editado en *La Última Hora*¹³⁶¹, versó sobre las dificultades de la instauración de la música sacra en poblaciones semejantes a Palma de Mallorca dado que en su opinión, fueron ciertos sacerdotes y personas relacionadas con el arte muy vinculadas a la iglesia quienes dificultaban la restauración de la música sacra. En el segundo artículo, Noguera realizó una transcripción de un folleto de la Asociación Isidoriana donde se alaba y justificaba la restauración de la polifonía¹³⁶².

El 24 de marzo de 1899, Antonio Noguera leyó la conferencia *Música Religiosa*¹³⁶³ en el nuevo local de la Capella de Manacor. Según explicó el cronista de *La Almudaina*¹³⁶⁴, la sala estaba completamente llena y sólo asistieron hombres. Definió a Noguera como víctima de una guerra sorda generada por personas que actuaban por despecho y en su opinión, defender a la música religiosa era defender a la Capella de Manacor ya que nació para interpretarla.

La conferencia de Noguera se basó en una descripción de la música religiosa de obras dramáticas y teatrales, analizando los recursos compositivos utilizados por sus autores¹³⁶⁵. En opinión de Noguera, el compositor dramático prácticamente sólo utilizaba el canto sin acompañamiento en escenas de carácter religioso, citando el tratado *Cours methodique d'orchestrati* de Gevaert. Mencionó, además, la utilización del órgano en obras de compositores románticos, empleado como recurso para evidenciar el contraste entre música profana y música sacra, y para justificarlo citó el tratado *Musique sacrée et musique profane* de Albert Soubies. Al finalizar, Noguera recibió numerosos aplausos de los asistentes. Para concluir la velada la Capella de Manacor realizó una interpretación del *Misere* de Allegri i los *Impromperius* de Palestrina¹³⁶⁶. Tras la conferencia, los socios protectores de la Capella de Manacor acordaron que se publicara inmediatamente para mayor divulgación de la materia¹³⁶⁷.

¹³⁶¹ Noguera, A., 1899, Música polifónica, *La Última Hora*, 10 de marzo de 1899,.

¹³⁶² Noguera, A., 1899, La música aceptada por la Iglesia, *La Almudaina*, 16 de marzo de 1899,.

¹³⁶³ Noguera, A., 1899, *Música religiosa. Conferencia leída a la Capella de Manacor*, Tipografía Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca,.

¹³⁶⁴ Anon., 1899, En la Capella de Manacor. Conferencia del señor Noguera, *La Almudaina*, 27 de marzo de 1899,.

¹³⁶⁵ Noguera, A., 1899, *Música religiosa. Conferencia leída a la Capella de Manacor*, Tipografía Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca,.

¹³⁶⁶ Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul.liana,.

¹³⁶⁷ Anon., 1899, En la Capella de Manacor. Conferencia del señor Noguera, *La Almudaina*, 27 de marzo de 1899,.

A la semana de realizarse la conferencia, se publicó el folleto *Música religiosa* de Antonio Noguera, imprimida en la Tipografía Amengual y Muntaner, enviando Noguera un ejemplar a Felipe Pedrell¹³⁶⁸:

La conferencia no tiene más mérito que el ser un trabajo de propaganda que yo no esperaba publicar y solamente en vista del exitazo y de la proposición de los socios protectores de la Capella, se ha editado. Léala y si le parece digno de divulgarse indíqueme á que personas de la Corte es conveniente mandar ejemplares.

Verdaderamente la guerra que estoy aquí sosteniendo en defensa de la polifonía es piramidal, y casi superior a mis fuerzas, pues estoy casi solo porque si bien los hay que opinan como yo, son gentes pacíficas que no quieren inmiscuirse en nada ni salir de su pasiva actitud. Sin embargo, vamos imponiéndonos y no será difícil que este año vuelva la sociedad coral de Manacor á Palma para cantar por cuenta de la Diputación la fiesta de la Sangre.

Se han escrito muchas atrocidades, verdaderas herejías, respecto á la música palestriniana. Procurare recoger algo de lo escrito en periódicos católicos por cierto, y se lo mandaré a Ud¹³⁶⁹.

Tras su recepción, Felipe Pedrell reprodujo la conferencia de Noguera en el Boletín *La Música religiosa en España*¹³⁷⁰. A su vez Noguera le envió cinco ejemplares dedicados para que Pedrell los entregara al Arzobispo-Obispo, al Obispo de Lion, al Marqués de Vidal, a Gabriel Rodríguez y a Juan Luis Estelrich, añadiendo seis ejemplares sin dedicar para la libre disposición de su maestro.

Noguera le contó a Pedrell que se había «cerrado la boca» al enemigo, al tiempo que le remitía las crónicas publicadas en contra de la recuperación de la música sacra:

Su paquete aparte va una colección de números de *El Ancora*, en la cual encontrará V. materia sobrada para reírse o aburrirse, que es lo más probable. Cuando me escriba dígame que tal le parecen las profundas investigaciones histórico-artístico-musicales de Torres, quien al parecer descubre que San Gregorio inventó las cavatinas y los duos¹³⁷¹.

Años más tarde, Pedrell publicó, en su obra autobiográfica, un resumen de la evolución de la recuperación de la música sacra y la importancia que tuvo para él los esfuerzos realizados por Noguera:

¹³⁶⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 4 de Abril de 1899.

¹³⁶⁹ idem.

¹³⁷⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 11 de Abril de 1899.

¹³⁷¹ idem.

La buena nueva predicada en las conferencias del Ateneo de Barcelona, en los volúmenes de *Hispanice Schola Música Sacra*, en las mismas algaradas promovidas por la reforma de la música religiosa en Madrid, y en la acción educativa, lenta pero de cierta eficacia, predicada en el Boletín, cundía por provincias, gracias á «las uñas y á las alas» del buen Antonio Noguera, «que más tarde habían de emular la fiereza y el vuelo de los gavilanes», secundado por la Capilla de Manacor, que dirigía mi buen amigo don Antonio José Pont; por el Orfeó Cátala, al frente del cual se hallaba mi discípulo Luis Millet, y por la capilla de Corpus Christi de Valencia, que tanto esplendor iba adquiriendo merced á mi buen amigo don Vicente Ripollés... Puede suponer el lector el efecto que me producían los alientos que el buen Noguera me comunicaba desde los periódicos de Palma de Mallorca, y cómo los agradecía yo colocado en medio de aquella brega de Madrid.

5.3.4 Las fiestas de Santa Cecilia entre 1899 y 1903

El 17 de diciembre de 1899 se realizó la segunda fiesta de la Capella de Manacor¹³⁷². Gracias al cronista de *La Almudaina* conocemos con detalle los acontecimientos que ocurrieron. Igual que en la primera ocasión, la fiesta se dividió en dos eventos, una ceremonia religiosa y una velada artística.

Los invitados palmesanos llegaron a la ciudad de Manacor en un tren directo especial, esa misma mañana, y se trasladaron a la ceremonia religiosa que se realizó en el convento de Santo Domingo, oficiando la ceremonia Antonio María Alcover¹³⁷³, vicario general de la diócesis. Frances Tortell, párroco de San Nicolás, realizó el panegírico de Santa Cecilia, enalteciendo el espíritu cristiano de la música polifónica del templo. La Capella de Manacor interpretó la Misa de Tomás Luis de Victoria *O quam gloriosus*. Después, ya por la tarde, se realizó una velada artística, con gran asistencia de público, en el nuevo local de la Capella, edificio construido por Francisco Riera y Juan Boch y que estaba decorado por retratos de Palestrina y Rolando de Lassus. Podemos ver una imagen del local en la Ilustración 26, pudiéndose leer los nombres de Palestrina y Victoria en rótulos situados a los laterales de la sala. Entre los intelectuales palmesanos que acudieron al evento destacaremos a Antonio María Alcover, Miguel Costa i Llobera, el padre Eustaquio Uriarte, Juan Alcover, Rafael Álvarez Sereix y Felix Escalas.

¹³⁷² Anon., 1899, El festival de la Capella, *La Almudaina*, 19 de diciembre de 1899,.

¹³⁷³ Antoni Maria Alcover Sureda (Santa Cirga, Manacor, 1862 - Palma de Mallorca, 1932) fue un religioso, escritor modernista, profesor, lingüista, folclorista y publicista español.

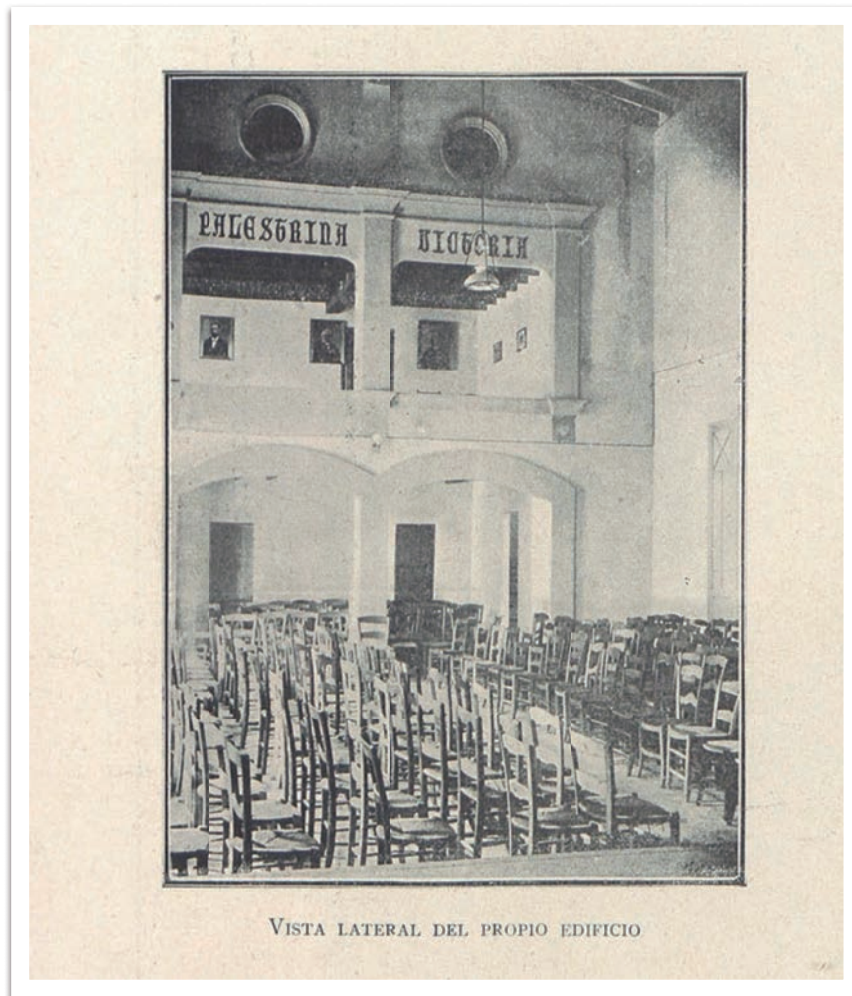


Ilustración 26. Local de ensayo de la Capella de Manacor

Se inauguró la velada interpretando el *Himno a la Capella* compuesto por Antonio Noguera y Miguel Amer, autor de obras de filosofía y médico de profesión, realizó un discurso «en mallorquín del siglo XVI» dando la bienvenida y ensalzando la misión de la Capella de Manacor y la música polifónica sacra, utilizando numerosas citas a Santo Tomás. Costa Llobera leyó una poesía inédita dedicada a la Capilla de Manacor. El padre Eustaquio Uriarte realizó un discurso sobre música polifónica del siglo XVI y Miquel del Sants Oliver leyó una poesía alusiva a la obra realizada por la Capella. Felix Escalas pronunció un discurso tildado de original, dada su juventud, recordando la visita a las cuevas del Drach, Gabriel Alomar leyó la poesía *Resorgiment*, Juan Alcover leyó la poesía *Llengua patria*, Jaime Sansó de Manacor leyó una poesía titulada *A la Capella*, Rafael Ballester leyó un telegrama de felicitación del Orfeó Català y Antonio María Alcover realizó un un discurso de gracias. Para finalizar, la Capella de Manacor

interpretó *L'emigrant* de Vives, *El Cant dels aucells* (popular), *Els segadors* (popular), *Muntanyes del Canigó* (popular), *La Sesta* (Alomar-Noguera) y *Fill d'ànima* (Alcover-Noguera). A día siguiente, numerosos textos leídos durante la velada se publicaron en prensa. Destacaremos que *La Última Hora* publicó el discurso de Miquel Amer, *La Almudaina* el discurso de Eustaquio Uriarte y *La Roqueta* publicó los poemas y demás escritos.

Antonio Noguera escribió a Felipe Pedrell para anunciarle el éxito de la convocatoria:

La fiesta de la Capella dió con motivo de la inauguración del local y dedicada á Sta Cecilia, el 17 de este mes, fué una hermosura. Acudieron todos los poetas de valía de Mallorca. Pronunciaron discursos Uriarte, Álvarez Sereix, Amer y Escalas y finalmente se cantó a las mil maravillas la misa de Victoria y a la tarde se cantaban hermosos coros. Uriarte quedó sorprendido, casi maravillado. Maravilla es que en Mallorca se haya podido formar una masa coral que si no es perfecta por lo menos para si la quisieran muchas poblaciones importantes de la península¹³⁷⁵.

Tras las publicaciones en prensa de las presentaciones realizadas en la velada, el periódico *El Àncora* ofreció de nuevo sus páginas para la discusión sobre música sagrada, apareciendo cuatro artículos publicados por Florindo¹³⁷⁶. En su opinión, después del canto gregoriano, la música polifónica era la más adecuada para el oficio aunque ello no significaba «desterrar del templo» el resto de estilos musicales. Florindo expresó, además, su desacuerdo con las citas de Santo Tomás realizadas por Miquel Amer en su *Salutació* y publicadas en el periódico *La Última Hora*:

Aún concediendo que Santo Tomás excluyera en absoluto los instrumentos, su autoridad no es superior a la de la Iglesia¹³⁷⁷.

Tras su publicación, Miquel Amer, cuyo nombre ha salido con anterioridad, contestó, con un artículo titulado «Música Religiosa¹³⁷⁸» publicado en *La Almudaina*. Según Amer, Florindo más que querer dar su opinión sobre la música, quiso ir en contra de la Capella de Manacor. Además, Amer retomó su opinión sobre la necesidad de la expulsión de la orquesta del templo justificándose en citas de Tomás de Aquino, iniciándose así una nueva etapa de la polémica sobre música sacra. Amer, que tomó partido a favor de la posición de Noguera aunque defendió una

¹³⁷⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedell. Carta del 30 de Diciembre de 1899.

¹³⁷⁶ Florindo, 1899, Música sagrada, *El Àncora*, 30 de diciembre de 1899,.; Florindo, 1900, Música sagrada, *El Àncora*, 2 de enero de 1900,.; Florindo, 1900, Música sagrada, *El Àncora*, 3 de enero de 1900,.; Florindo, 1900, Música sagrada, *El Àncora*, 5 de enero de 1900,.

¹³⁷⁷ Florindo, 1899, Música sagrada, *El Àncora*, 30 de diciembre de 1899,.

¹³⁷⁸ Amer, M., 1900, Música religiosa I, *La Almudaina*, 24 de enero de 1900,.

postura más radical ya que no en su opinión las orquestas no debían pisar el templo bajo ningún concepto, publicó diecisiete artículos dentro de la polémica en las páginas de *La Almudaina*, agrupándolos posteriormente en una publicación titulada *La reforma de la música religiosa*¹³⁷⁹. En cuanto a Noguera, aunque eludió entrar específicamente en esta fase de la polémica, siguió publicando artículos vinculados a la recuperación de la música polifónica.

El 12 marzo de 1900 apareció en prensa que la Capella de Manacor se había constituido formalmente en asamblea como sociedad¹³⁸⁰. Gracias a una comunicación y un cuaderno de registro encontrado sin catalogar en el Archivo del Ayuntamiento de Manacor, conocemos que el ya mencionado gobernador provincial Rafael Álvarez Sereix envió una comunicación urgente, con fecha del 10 de marzo de 1900, dirigida al alcalde del Ayuntamiento de Manacor instando a investigar a las sociedades de la población y a esclarecer si estaban bien constituidas según la Ley de Asociaciones de 30 de junio de 1887. En el margen izquierdo, apuntado a mano, encontramos una lista de sociedades entre las que se encuentra la Capella con una cruz a modo de recepción de la noticia.

En el cuaderno donde se listaron y registraron estas sociedades, encontramos que la Capella de Manacor fue inscrita oficialmente en el Ayuntamiento día 17 de marzo de 1900 por el presidente de la junta de protección de la formación, Fausto Puerto. Añadiremos que el número de socios registrados fue de setenta y dos y que la junta directiva nombrada en su constitución fue: Presidente honorario: el canónigo Antonio Maria Alcover, presidente: Fausto Puerto, vicepresidente: José Escalera, director artístico: Antonio José Pont, tesorero: Mateo Bonet, bibliotecario: Juan Amer, archivero: Juan Ginard, vocales: Juan Riera, Antonio Billoch, Juan Bisellach y José Corteza. Socios honorarios: Miquel Costa y Llobera, Miquel Amer, Antonio José Pont y Antonio Noguera¹³⁸¹.

Entre marzo y diciembre de 1900, la Capella de Manacor realizó varios conciertos interpretando el *Credo* de la *Misa del papa Marcelo* de Palestrina y la misa *O quan gloriosum* de Tomás Luis de Victoria, destacando los realizados en la iglesia de Montesión de Palma, el 22 de

¹³⁷⁹ Amer, M., 1900, *Reforma de la música religiosa*, Tipografía Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.

¹³⁸⁰ Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul·liana,.

¹³⁸¹ Anon., 1900, Junta de la Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900,.

junio de 1900, y en la iglesia de Santa María la Mayor de Inca con motivo del Dijous Bo, el 11 de noviembre de 1900¹³⁸².

Cabe mencionar, además, que en mayo de 1900 la Capella de Manacor participó en los actos del del nombramiento como hijo ilustre de Palma a Jerónimo Rosselló¹³⁸³, a los que también asistió, como ya hemos mencionado, Eduardo López-Chavarri. Al retornar a Valencia, López-Chavarri escribió el artículo «La Capella de Manacor»¹³⁸⁴, donde comparó las ejecuciones de la Capella con los paisajes de la isla destacando, además, el origen campesino de los coristas. Tras esta visita, Antonio Noguera y Eduardo López-Chavarri empezaron a gestionar una visita de la Capella de Manacor a Valencia¹³⁸⁵ que finalmente no fue posible hasta 1902.

La tercera fiesta de Santa Cecilia de La Capella de Manacor se celebró el 23 de diciembre de 1900, asistiendo como invitados de honor, Enrique Granados y el compositor francés Lean Moreau. El periódico *La Última Hora* dedicó varias páginas de su publicación a la celebración. Además de la publicación de una detallada crónica, se transcribieron los discursos en mallorquín dados por Félix Escalas y Miquel del Sants Oliver, felicitando públicamente a Noguera por la organización de esta fiesta¹³⁸⁶.

Según nos explica el redactor, la mayoría de los invitados llegó a Manacor mediante el ferrocarril de las siete y cuarenta minutos de la mañana, siendo recibidos por el director, la junta directiva y parte de los coristas. Posteriormente la comitiva se dirigió a la iglesia de San Vicente Ferrer para asistir a una función religiosa dedicada a Santa Cecilia, patrona de la Capella de Manacor. Según el periodista, la asistencia a la ceremonia fue tan numerosa que el público tuvo que permanecer en pie por falta de asientos. Durante la celebración, la Capella interpretó el *Credo* de Palestrina y el canónigo Garau realizó un sermón que se basó en la misión social encomendada a la institución coral y la fuerza de la restauración de la música polifónica en los templos. A las seis de la tarde, en el local de ensayo de la Capella, empezó la fiesta intelectual.

¹³⁸² Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul.liana,.

¹³⁸³ Jerónimo Rosselló Ribera (Palma, 1827 - 1902) fue poeta, escritor, editor y político español. Estudió en el Instituto Balear y posteriormente en la Universidad de Barcelona, donde se licenció en Derecho. Como político, fue uno de los dirigentes del Partido Liberal, concejal en el Ayuntamiento de Palma y consejero provincial. Participó frecuentemente en los Juegos Florales de Barcelona, y fue nombrado mantenedor y presidente del mismo. En 1862 el concedieron el título de Mestre en Gai Saber. Asimismo, fue colaborador de las publicaciones *Museo Balear*, *La Roqueta*, *Calendari Català* y *Lo Gay Saber*.

¹³⁸⁴ López-Chavarri, E., 1900, La Capella de Manacor, *La Última Hora*, 18 de mayo de 1900,.

¹³⁸⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 30 de mayo de 1900.

¹³⁸⁶ Anon., 1900, La fiesta de la Capella, *La Última Hora*, 24 de diciembre de 1900,.

Los poetas y literatos presentes leyeron trabajos dedicados a la formación. Alcover, Alomar, Oliver y Costa y Llobera leyeron poemas dignificando la labor musical de la formación coral a favor de la patria, siendo vista por los literatos como un claro instrumento de identidad y realizando apología entorno al uso de la lengua catalana en la cultura y la recuperación de las canciones tradicionales. Seguidamente, Granados interpretó las obras *Valses poéticos*, *Jota Valencia*, *Preludio* y *Danzas españolas*, León Moreau ejecutó su obra *Esquisse*, *Nocturno* de Faure, *Rapsodia* de Lizt y *Tristesse* de Chopin. Juntos interpretaron a cuatro manos, y en dos pianos, *Inspiración* de Fischon y un *Scherzo* de Saint Saëns, así como los *Valses Románticos* de Chabrier. Finalmente, la Capella ofreció una selección de su repertorio habitual. El concierto terminó sobre las diez de la noche y a las diez y media salió un tren extraordinario con más de cien ocupantes destino Palma.

En octubre de 1901, Noguera escribió de nuevo a Pedrell invitándolo a asistir a la fiesta de Santa Cecilia de ese año. Citamos gran parte de la carta, ya que consideramos muy relevante la explicación dada por Noguera sobre lo representaban las fiestas de la Capella para la intelectualidad mallorquina:

Ya sabrá V. por noticias de años anteriores que anualmente celebra la "Capella de Manacor" una fiesta, que resulta solemne é interesante, en obsequio de su patrona Santa Cecilia. Cada año tratamos de darle mayor interés y Sereix es buen testigo de la esplendidez desplegada lo dos últimos años. Durante dos horas en la sala de La Capella se congregan todos los elementos artísticos mas escogidos de Mallorca y los que por casualidad ó por previa invitación se encuentran en la isla. En el templo se canta música polifónica, predica un orador notable y desde el púlpito se siembra la semilla de la restauración gregoriana y de la polifónica. Allí, en el salón, han hecho notables discursos Uriarte, Amer, Escalas, Sereix y otros; nuestros poetas acuden con nuevas composiciones todos los años, y las últimas poesías de Oliver, de Costa, de Alcover y de Alomar, muy bien proclaman la importancia de la reunión puesto que todos se escribieron para la fiesta anual.

Granados y Moreau en distintas ocasiones, y el último año juntos, vinieran exprofeso del continente para tomar parte en la fiesta. Todo Palma intelectual se traslada á Manacor para cuya estación se ponen trenes especiales con motivo de la fiesta. Ahora bien: ¿Puede Ud. fijarnos fecha para incluir á leer el discurso ó á dar una conferencia?

Nosotros todos hace tiempo que deseamos un concurso como cosa extraordinarísima. Oliver ó Alcover harán el discurso de presentación; V. á su vez, leerá ó pronunciará una conferencia larga o breve, sobre el tema que más le convenga; si es posible nos mandará un coro de su composición que se ejecutara en la fiesta y ¡gran éxito!

Combínelo con un viaje á Barcelona. Excuso decirle que todos los gastos de viaje desde la ciudad condal á Palma y Manacor y regreso, hospedaje, instalación, serenatas y demás corre por cuenta de Sta Cecilia¹³⁸⁸.

Las citaciones de Noguera a Sereix están referidas al Gobernador Civil de Baleares (1899 - 1900), Álvarez Sereix¹³⁸⁹, también empresario propietario de la publicación madrileña *Revista Contemporánea* donde colaboró activamente Juan Luis Estelrich. Ya en el año anterior, Antonio Noguera había conseguido que el gobernador Álvarez Sereix¹³⁹⁰ cubriera los gastos de viaje de Felipe Pedrell en caso de asistir a la fiesta de Santa Cecilia.

El viaje de Pedrell dependió de la marcha de los trabajos de la puesta en escena de la trilogía, confiada la dirección al maestro Goula, por lo que se celebró la ansiada fiesta según la agenda del maestro¹³⁹¹, que decidió que se realizara antes del estreno de *Los Pirineos*.¹³⁹² Tras las constantes insistencias de Antonio Noguera, Felipe Pedrell asistió, finalmente, a la cuarta fiesta de la Capella de Manacor invitado formalmente por la junta directiva de la Capella¹³⁹³. Sobre este acontecimiento, Pedrell explicará en su publicación autobiográfica *Jornadas de arte*:

Á mi regreso á Madrid, Noguera y don Antonio José Pont me escribieron diciéndome: «que la Capella de Manacor iba á celebrar su fiesta anual, cuando yo dispusiese; que sin excusa de ninguna índole debía presidirla yo, sin falta, trayéndome embotellado un discurso»; y como esto todavía les sabía á poco, reclamaban la composición de un coro á voces mixtas, cuya composición debía serles enviada con anticipación para estudiarla é interpretarla bien como convenía, etcétera. Como texto de la composición, elegí el romans de *Don Joan y Don Ramón* porque, además de su mérito poético, extraordinario tenía una significación folklórica, muy señalada como documento, pues el movimiento posterior folklórico catalán proviene del hecho de haber recogido la letra del romance Quadrado, haberla traducido al castellano Piferrer, y sugerido á don Marià Aguiló su pasión de rebuscador folklorista. Para localizar musicalmente la composición en la misma región de Mallorca, donde apareció el trágico romance, me asimilé dos

¹³⁸⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Palma, 7 de octubre de 1901.

¹³⁸⁹ Rafael Álvarez Sereix, (Madrid 1856-1935). Director Superior de Administración Civil, Ingeniero de montes, geodestas del Instituto Geográfico, miembro de la Real Academia Española, Presidente honorario de la Real Sociedad Geográfica de Madrid y Gobernador civil de Baleares durante 1899 y 1900. Fue un fiel defensor de los servicios de Correos y trabajó como consultor y organizador de rutas y servicios postales.

¹³⁹⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 7 de agosto de 1900.

¹³⁹¹ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 18 de octubre de 1901.

¹³⁹² Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 25 de octubre y del 10 de diciembre de 1901.

¹³⁹³ Correspondencia Capella de Manacor - Felipe Pedrell. Carta del 20 de noviembre de 1901: «La junta de la "Capella de Manacor" respoungent als desitjos de sos protectors y coristes, té l'honra de convidar á U. para la festa de Sta. Cecilia que tendra lloch dia 29 d'el vinent més de Desembre. Espera aquista Junta, que l'acceptar la invitació afegirá la complacencia de pronunciar ó lletgir el treball, que mes apropósito li sembli para contribuir á empella y adreçá l'esperit de nostra benvolguía institució. Manacor, 20 de Novembre de 1901. El president J. P».

temas populares recogidos por Noguera en la illa daurada, y á no tardar mucho envié la composición á la valiente y celebrada Capella manacorense, dirigida por mossen Pont¹³⁹⁴.

Tras esta confirmación oficial de la asistencia, el periódico *La Última Hora* dedicó un extenso artículo anónimo dedicado a promover la expectación por la visita del maestro catalán. En el escrito, se realizó un recorrido biográfico de Felipe Pedrell, se explicaron sus composiciones musicales y se citaron sus publicaciones sobre historia de la música¹³⁹⁵. Otros dos invitados de honor fueron el pintor Santiago Rusiñol y el escritor Joaquin Mir.

Ante la expectación surgida tras el anuncio de la asistencia de invitados ilustres, se abrió una inscripción anticipada para regular la asistencia a la fiesta en el mismo Salón Beethoven¹³⁹⁶.

Finalmente, Pedrell llegó a Palma, a bordo del vapor Miramar, el 17 de diciembre de 1901, acompañado de su hija y su hijastra. Noguera, Estelrich y Antonio Maria Alcover los acompañaron en el viaje en tren hasta Manacor donde pasaron la noche¹³⁹⁷. Al día siguiente, llegaron a Manacor el resto de invitados, destacando a Santiago Rusiñol con su mujer e hija, Juan Alcover y Miquel Marqués, siendo recibidos por el mismo Felipe Pedrell y el resto de la comitiva. Como ya era costumbre, el festival tuvo dos partes, la celebración religiosa y la celebración artística¹³⁹⁸.

La celebración religiosa se realizó en el Convento de los Dominicos, donde la Capella de Manacor interpretó el *Credo* de Palestrina y la *Missa quarti ioni* de Tomás Luis de Victoria. El oficio fue celebrado por el vicario general Antonio Maria Alcover, recayendo el panegírico en Bartolomé Cortés quien habló de la historia de la polifonía cristiana. La velada artística se llevó a cabo en el local de la Capella de Manacor, quien interpretó Himne a la Capella para iniciar el acto. El primer discurso lo pronunció Juan Alcover, quien habló sobre la función de la Capella de Manacor y presentó a Santiago Rusiñol y Felipe Pedrell. Santiago Rusiñol leyó sus fragmentos de *Amant p'el mon*, *Cançons del poble* y *Lo cavall den Peret*, Felipe Pedrell pronunció un discurso sobre nacionalidades musicales siendo ovacionado por el público y finalmente Felix Escalas leyó un comunicado sobre la obra de recuperación musical realizada por la Capella de Manacor. Para finalizar la velada la Capella de Manacor interpretó una selección de su

¹³⁹⁴ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff, pág 171.

¹³⁹⁵ Anon., 1901, Felipe Pedrell, *La Última Hora*, 18 de diciembre de 1901,.

¹³⁹⁶ Anon., 1901, Manacor. La fiesta de la Capella, *La Almudaina*, 14 de diciembre de 1901,.

¹³⁹⁷ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff, pág 172.

¹³⁹⁸ B., En Manacor. La fiesta de Santa Cecilia, *La Almudaina*, 20 de diciembre de 1901,.

repertorio, destacando las obras *La Sesta* de Noguera y *Don Juan y Don Ramón*, pieza enviada por Pedrell:

Prodújome hondo efecto conmovedor la interpretación dramáticamente sentida que, gracias á la inteligencia de su director, dio la masa coral al romans de Don Joan y Don Ramón, probando lo bien que se la habían asimilado los coristas y el público, que reclamó la repetición. Paréceme oír, todavía, la voz de aquel infante, que se me clavaba en el corazón, cada vez que lanzaba los lastimeros quejidos del personaje del romance... Ma mare saynat me son... Ma mare no flastomeu... Aquella noche misma regresamos á la capital para reembarcarnos al día siguiente y llegar cuanto antes á Barcelona, donde reclamaban mi presencia los estudios de la trilogía, ya muy avanzados¹³⁹⁹.

Como vemos en la cita, Felipe Pedrell regresó a Palma aquella misma noche ya que el estreno inminente de su ópera le apremiaba.

En 1902, sin conocerse un motivo concreto, no se celebró la fiesta de Santa Cecilia. Destacaremos que la enfermedad de Noguera avanzaba rápidamente y a principios de 1902, Noguera ya no pudo asistir al estreno de la ópera *Pirineus* dados sus fuertes episodios de dolor¹⁴⁰⁰. Otro motivo que pudo incidir fue el viaje realizado por la Capella de Manacor a Valencia, gracias a las gestiones mencionadas de Eduardo López-Chavarri y Antonio Noguera. Ya en junio de 1900, ambos músicos realizaron gestiones valorando, además, los gastos del desplazamiento de la formación coral de Manacor, aproximándose estos a 1.400 pesetas sin contar manutención ni alojamiento, dado que la Capella no cobraría honorario alguno pero si tendría todos los gastos cubiertos¹⁴⁰¹.

Finalmente, el viaje se realizó en octubre de de 1902, aunque sin Antonio Noguera, ya que de nuevo no pudo acompañarles por su dolencia¹⁴⁰². Los ochenta coristas de la Capella de Manacor llegaron a Valencia a bordo del vapor Isleño para participar en las fiestas de la Universidad de Valencia, siendo recibidos por la agrupación de cantores, los concejales de los ayuntamientos de Avalos y Olmos y el presidente del Círculo de Bellas Artes, José Montesinos. La comisión organizadora del concierto estuvo formada por los señores Zaonero, Cuñat, Benavent, Bent y Conejero, junto a las comisiones de las asociaciones Lo Rat-penat, Unión

¹³⁹⁹ Pedrell, F., 1911, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff, pág 172.

¹⁴⁰⁰ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 3 de enero de 1902.

¹⁴⁰¹ Correspondencia Antonio Noguera - Eduardo López-Chavarri. Carta del 1 de junio de 1900.

¹⁴⁰² Anon., 1902, *Las provincias*, 24 de octubre de 1902,.

Musical y los orfeones El Micalet y La Vega. La compañía de tranvías eléctricos trasladó a la formación al centro de la capital en tren especial. Los representantes de la Junta Protectora de la Capella que viajaron a Valencia fueron su presidente Fausto Puerto, Juan Amer y Mateo Bonet.

El primer concierto se realizó en el Teatro Apolo y el segundo en el Teatro Principal. En ambos conciertos de interpretó, en la primera parte, *Serenata* de Otto, *Balada Gallega* de Montes, *Lo compte Arnau* de Morera, *Cançó de Nadal* de Comellà, *Don Juan* y *Don Ramón* de Pedrell, *Xiula el fuet* de Grieg y *La Pastoreta* de Vives. En la segunda parte se interpretaron las obras *Jesu dulces memoria* de Tomás Luis de Victoria, *Ave verum corpus* de J.S. Bach, *Credo* a seis voces de la misa del Papa Marcelino de Palestrina y finalmente, en la tercera parte, entornaron *La fiesta del pobre* de Giner, *La sesta* de Noguera, *Cançó dels aucells* de Millet, *Ivernenca* de Noguera, *Canción de niños* de Grieg, *La Balanguera* de Noguera¹⁴⁰³.

Tras los conciertos, Eduardo López-Chavarri publicó una crónica que fue reproducida en la prensa mallorquina:

Al escuchar a la Capella, no hemos de fijarnos exclusivamente en la música, sinó que hemos de notar el sentimiento de la letra de las canciones que indica, y que la música realza con su poder expresivo: tan solo así apreciaremos en su totalidad la impresión poética de que estos cantos se desprende... En cuanto a las palabras de estas canciones, están escritas en lengua natal. De este modo saben los ejecutantes lo que dicen y sienten lo que cantan. He aquí el secreto de su notable sinceridad, y que aquí también, en último término, el secreto de toda labor artística¹⁴⁰⁴.

Como vemos en la cita, fue común en los críticos musicales destacar la expresión y emoción que desprendían los cantantes de la formación al interpretar su repertorio, rasgos interpretativos ya mencionados por Felipe Pedrell tras su visita.

Como era habitual tras un triunfo de la formación coral, Noguera escribió a Pedrell, mencionando además sus agravados problemas de salud:

Efectivamente me estoy portando con V. como un gruñón; y es porque mi salud y mis ocupaciones me impiden llevar a efecto todos mis propósitos. Trabajo y luego descanso, porque me encuentro mal. Estoy casi por completo retirado. Ya sabrá V. que los éxitos que el Sr. Pont tuvo con sus coristas en Valencia fueron formidables. Yo francamente me veía al recibir las

¹⁴⁰³ idem.

¹⁴⁰⁴ López-Chavarri, E., 1902, La Capella en Valencia, *Las provincias*, 24 de octubre de 1902,.

noticias de los triunfos. Ha regresado D. Antonio colmado de satisfacciones y cargado de gozos, medallas, diplomas, etc. etc. Yo no les acompañé¹⁴⁰⁵.

Pese a ver cumplidos sus objetivos, la enfermedad privó a Noguera de la participación, en primera persona, de los acontecimientos por los que había trabajado durante años.

En junio de 1903 se celebró la última fiesta modernista de la Capella de Manacor. En primer lugar, destacaremos que no hemos encontrado ninguna mención, ni en prensa ni en correspondencia privada, que corrobore la asistencia de Antonio Noguera a la velada. Otro hecho remarcable es que entre los invitados de honor no hubo ningún músico, hecho habitual en las celebraciones de años anteriores, por lo que posiblemente en esta ocasión, dado el avanzado estado de la enfermedad del músico, Noguera no se encargara de la organización del evento.

En esta ocasión, los principales invitados fueron los literatos barceloneses Antoni Rubio i Lluçh y Jaume Massó Torrents. Durante la celebración religiosa, oficiada por Antonio Maria Alcover, la Capella de Manacor interpretó la *Missa del papa Marcelo* y el *Credo* de Palestrina.

Durante la velada literaria, Antoni Rubio leyó un discurso donde, iniciando la narrativa, denominó a la fiesta de la Capella como la «fiesta mayor de la música popular en Mallorca». Rubio i Lluçh se definió como miembro de «la familia» ya que a su parecer, en las fiestas mayores de la vida regional mallorquina no faltaba el espíritu de Cataluña. Seguidamente realizó un breve recorrido a través de la historia de las dos comunidades, a partir de la conquista de Mallorca por Jaime I, y por la evolución de la lengua catalana, mencionando la labor realizada por Joan Cortada y Marià Aguiló a favor de la recuperación de la lengua. En referencia a Capella de Manacor, expresó:

Os admiraba y quería antes de florecer vuestras armoniosas canciones, como apóstoles y propagadores de un ideal purísimo y ennoblecer de los pueblos. Con vuestros cantos encantadores propagáis los sentimientos más suaves y delicados de la tierra mallorquina. Sois los constantes sirvientes de la música popular; los que conserváis el fuego de la esperanza, los que mantenéis encendida la llama de la tradición, la luz pobre y temblorosa, que por todos lados se apaga con el viento del helado escepticismo y la moda enborronada... Sois los guardianes celosos de dos tesoros celestiales de armonías; la música sagrada y la popular, los dos polos, según Goethe, de la música de Dios... Vuestra misión es muy alta y trascendental. Le devolvéis al pueblo la

¹⁴⁰⁵ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 17 de noviembre de 1902.

conciencia de si mismo, porque es en la voz de un pueblo donde late siempre un alma nacional¹⁴⁰⁶.

Tras el discurso de Rubio, Massó y Torrens recitó una poesía de temática pirenaica. Seguidamente, Costa i Llobera recitó la poesía *Anant pe'l bosch*, Miquel del Sants Oliver leyó *Hereua de Provença*, Juan Alcover recitó su poesía *La Balanguera* y Juan Rosselló leyó *La Tafona*¹⁴⁰⁷. Tras estas intervenciones, la Capella de Manacor interpretó su repertorio habitual insertando, como novedad, *La presó de Lleyda*.

Unos meses más tarde, coincidiendo con el Motu propio del Papa Pio X y los primeros efectos del impulso dado por el obispo Pere Joan Campins, nombrado en 1898 y que inició un proceso de renovación y mallorquinización del plan de estudios regionalistas en el Seminario Diocesano, se decretaron nuevos documentos destinados a la consolidación de la restauración de la música sagrada en los templos. Por lo tanto, y como culminación de un largo proceso, en octubre de 1903, Antonio José Pont, hasta el momento director de la Capella de Manacor, fue nombrado director de la Capella de la Seu, catedral de Mallorca, con el encargo de introducir la música polifónica en los templos de la isla.

Tras conocer la noticia, Noguera escribió una breve carta a Pedrell informándole que Estelrich y Pont le escribirían porque su salud ya no le permitía ni realizar ese esfuerzo:

Estoy hecho una ruina. Esto encargué que le dijeran los amigos Pont y Estelrich cuando le escribieran. No tiene V. más remedio que perdonarme mis largos silencios. Soy un prisionero de la dolencia¹⁴⁰⁸.

Poco tiempo pudo disfrutar Noguera de la satisfacción de ver culminada su reivindicación ya que murió a los pocos meses.

¹⁴⁰⁶ Rubio i Lluch, A., 1903, Discurs llegit a la Capella de Manacor, *Catalunya*, 12 de junio de 1903,.

¹⁴⁰⁷ Anon., 1903, Festa de sa Capella de Manacor, *Gazeta de Mallorca*, 27 de juny de 1903,.

¹⁴⁰⁸ Correspondencia Antonio Noguera - Felipe Pedrell. Carta del 24 de octubre de 1903.

5.4. Colaboraciones periodísticas de Noguera entre 1898 y 1904

Los artículos de Noguera en este periodo sobre la música en Palma se centraron principalmente en la restauración de la música polifónica y en la temporada de ópera de Teatro Principal. Añadiremos las crónicas sobre el saloncito Beethoven¹⁴⁰⁹, la necesidad de una orquesta estable y la regeneración artística en la isla. En relación a la restauración de la música sacra, destacaremos «La Capella de Manacor y la misa de Victoria» publicado en el periódico *La Última hora* en 1898¹⁴¹⁰ y dedicado al estreno de la misa *O quam gloriosum est regnum* de Tomás Luis de Victoria en la Catedral de Palma, «La música polifónica»¹⁴¹¹, artículo que versa de las dificultades de la recuperación de la música sacra por la falta de apoyo de un sector del clero, «Cotidianas. El P. Eustaquio Uriarte»¹⁴¹², crónica dedicada a las aportaciones del padre Eustaquio de Uriarte a la recuperación del canto gregoriano realizado con motivo de su traslado al colegio de los Agustinos de Palma, o «El abate Perosi»¹⁴¹³, donde Noguera dedicó un artículo a la biografía del compositor Lorenzo de Perosi y explicar las dificultades surgidas para la recuperación de su música en Italia.

En referencia a los artículos sobre el Teatro Principal de Palma, destacaremos la preocupación de Noguera por la falta de orquesta y coros propios del teatro¹⁴¹⁴. El crítico veía posible, gracias a la labor iniciada por la Capella de Manacor y la influencia del Orfeo Català, poder reunir en pocos años un coro formado por gente educada musicalmente dado que se habían fundado nuevas asociaciones corales que incluían voces femeninas:

Como en todas esas sociedades se ha sentado el principio de que el conocimiento y la práctica del solfeo son indispensables en los coristas, estableciéndose para ello clases gratuitas de dichas materias, de ahí la posibilidad de que dentro de algunos años no se tenga que recurrir a Barcelona ni Valencia para formar una base coral en el teatro. Pero, ¿ocurrirá lo mismo con la orquesta? Imposible, por ahora¹⁴¹⁵.

¹⁴⁰⁹ Noguera, A., Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de enero de 1898,.

¹⁴¹⁰ Noguera, A., 1898, La Capella de Manacor y la misa de Victoria, *La Última Hora*, 4 de julio de 1898,.

¹⁴¹¹ Noguera, A., 1899, La música polifónica, *La Última Hora*, 10 de marzo de 1899,.

¹⁴¹² Noguera, A., 1899, Cotidianas. El P. Eustaquio Uriarte, *La Última Hora*, 7 de octubre de 1899,.

¹⁴¹³ Noguera, A., 1900, El abate Perosi, *La Almudaina*, 31 de marzo de 1900,.

¹⁴¹⁴ Noguera, A., 1899, Cotidianas. Coros y Orquesta, *La Última Hora*, 7 de noviembre de 1899,.; Noguera, A., Crónica musical. Orquesta, *La Última Hora*, 12 de diciembre de 1903,.

¹⁴¹⁵ idem.

Como vemos en la cita, Noguera consideró muy difícil la formación de una orquesta de calidad en un tiempo breve por falta de recursos económicos, argumentando que la Diputación Provincial había dado subvenciones individuales, pero no se había invertido en contratar a un violinista durante cuatro años con la finalidad de impartir clases a jóvenes con talento y formar a una orquesta, como si se había hecho en Barcelona con el violinista Crickboom.

También fueron objeto de críticas musicales las representaciones de óperas y los «fracasos» que, en opinión de Noguera, realizaba la compañía de zarzuela¹⁴¹⁶. En su opinión, el mismo fue muy impopular entre los músicos y cantantes de ópera ya estos eran muy susceptibles a sus críticas¹⁴¹⁷ y, como ya hemos mencionado, la falta de orquesta y coro estable encarecían el presupuesto básico dejando muy poco margen a seleccionar buenos intérpretes solistas.

Con motivo de la representación de *La Bohème*, Noguera publicó una crónica titulada «La Bohème»¹⁴¹⁸ en la que explicó que el interés de la ópera versaba en el conjunto de personajes, alejándose de la individualidad, argumentando que en su opinión, Puccini mostró todo su talento en los cuadros descriptivos, siendo el final «de una realidad que deja al público aplastado».

Tras la representación de *Manon Lescaut*, Noguera realizó un recorrido por el argumento de la ópera y afirmó que no encontraba personalidad compositiva en la citada ópera de Massenet, pese a haber asistido a más de cuatro representaciones¹⁴¹⁹. En cambio, Noguera quedó sorprendido por *Hänsel und Gretel* de Humperdinck tras su representación en el Teatre Líric. El crítico calificó al compositor como exquisito y artista de suprema distinción:

Hänsel und Gretel resulta ser un delicioso lied, amplificado, y Humperdinck un músico-poeta, alemán por todos costados. Su cariño á la leyenda popular y á lo que del pueblo dimana rebosa por toda la partitura; y el respeto á la tradición artística germana y á las grandes figuras de la historia musical en aquel país, también se echa de ver en Hänsel¹⁴²⁰.

En opinión de Noguera, Humperdinck fue digno discípulo de Richard Wagner.

En 1904, dos meses antes de fallecer, Antonio Noguera publicó su artículo «La música en Palma en 1903»¹⁴²¹ donde analizó la evolución de los intereses del público. En su opinión,

¹⁴¹⁶ Noguera, A., 1899, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de abril de 1899,.

¹⁴¹⁷ Noguera, A., 1900, A propósito de una representación de Freischütz, *La Última Hora*, 3 de enero de 1900,.

¹⁴¹⁸ Noguera, A., 1900, La Bohème, *La Almudaina*, 13 de noviembre de 1900,.

¹⁴¹⁹ Noguera, A., 1900, Manon Lescaut, *La Almudaina*, 30 de noviembre de 1900,.

¹⁴²⁰ Noguera, A., 1902, Hänsel und Gretel, *La Almudaina*, 13 de febrero de 1902,.

¹⁴²¹ Noguera, A., 1903, La música en Palma en 1903, *La Última Hora*, 4 de enero de 1904,.

empezaban a dar sus frutos los esfuerzos realizados por los *insensatos*, a excepción del teatro, donde en su opinión, el movimiento era regresivo. En referencia al género chico, Noguera afirmó que:

Lamentamos que en los teatros de muchos pueblos de Mallorca y de muchas sociedades modestas, formadas por gente del pueblo, sana, artísticamente, y libre de todo prejuicio, se eche mano, para solazar á los socios, de ese repertorio ruin que lejos de educar, envilece, y que anula en el oyente toda aptitud para llegar con el tiempo á gozar de las delicias del arte puro¹⁴²².

En su opinión, las sociedades obreras debían encaminar a sus asociados, cultivando la música mediante la enseñanza, la formación de orfeones o celebración de conferencias. Para finalizar el artículo, Noguera realizó un breve repaso a los principales acontecimientos musicales ocurridos en 1903, destacando la inauguración del Teatre Líric, el concierto de la orquesta Nicolau y el nombramiento de Antonio José Pont maestro de Capilla en la Catedral de Palma.

Durante este periodo, fueron relevantes las críticas realizadas por Noguera con motivo de la visita del Orfeo Catala y por la realización de los Conciertos Clásicos, ambas aportaciones ya comentadas en este capítulo. Citaremos el artículo que, a modo de carta abierta a su amigo Guillermo Cifre, Noguera escribió sobre el éxito del abono de los *Conciertos Clásicos* de 1898¹⁴²³. Tras los conciertos, Noguera escribió en su «Crónica musical» sobre su triunfo, y en opinión de Noguera, no justificado en haber conseguido realizar el concierto, sino en haber conseguido su arraigo en la sociedad palmesana¹⁴²⁴. Posteriormente publicitó los *Conciertos Clásicos* de 1899, conciertos finalmente anulados¹⁴²⁵.

Noguera continuó desarrollando igualmente crónicas sobre nuevas publicaciones de compositores y escritores afines. A raíz de la publicación del libro *El anillo del Nibelungo* del escritor Eduardo López-Chavarri¹⁴²⁶, Noguera destacó la importancia de la obra escénica del compositor alemán realizando una comparación de su recepción en Madrid y Barcelona. En opinión de Noguera, el interés por la música wagneriana se encontraba, en estas ciudades, en un periodo progresivo de transición frente a otras capitales europeas. Por ello, calificó la publicación de López-Chavarri como de un valor inapreciable para las personas aficionadas a la

¹⁴²² *idem.*

¹⁴²³ Noguera, A., 1898, Crónica musical. Carta abierta a Guillermo Cifre, *La Última Hora*, 13 de marzo de 1898,.

¹⁴²⁴ Noguera, A., 1898, Crónica musical, *La Última Hora*, 28 de marzo de 1898,.

¹⁴²⁵ Noguera, A., 1899, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de abril de 1898,.

¹⁴²⁶ Noguera, A., 1903, El anillo del Nibelungo, *La Última hora*, 10 de febrero de 1903,.

literatura musical justificándolo en la erudición de su autor. Además, destacó la utilidad de la aclaración y simplificación de la concepción wagneriana para el oyente. A favor de la música wagneriana encontramos su «Crónica musical»¹⁴²⁷ del 7 de abril de 1899 anunciando la Tetralogía de Wagner en Madrid, y su artículo «La Walkyria en el Liceo»¹⁴²⁸ que versó sobre el estreno de la ópera en el Teatro Liceo de Barcelona al cual acudió. Entre los compositores a fines, Enrique Granados siguió siendo un personaje relevante para el crítico mallorquín, dedicándole un artículo a la ópera *Maria del Carmen*, obra que ya había mencionado con anterioridad en sus crónicas¹⁴²⁹. Finalmente, con motivo de la muerte de Verdi, el 27 de enero de 1901, Noguera escribió un breve artículo en homenaje al compositor italiano¹⁴³⁰. En él, Noguera repasó las principales óperas compuestas por Verdi y destacó su papel en la historia de la música y especialmente la evolución de sus composiciones.

¹⁴²⁷ Noguera, A., 1899, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de abril de 1899,.

¹⁴²⁸ Noguera, A., 1899, La Walkyria en el Liceo, *La Última Hora*, 30 de enero de 1899,.

¹⁴²⁹ Noguera, A., 1898, Maria del carmen. Granados, *La Última Hora*, 15 de noviembre de 1899,.

¹⁴³⁰ Noguera, A., 1901, Verdi, *La Última Hora*, 25 de enero de 1901,.

6. Legado y homenajes

Antonio Noguera murió el 28 de marzo de 1904 fruto de su enfermedad de estómago. En la primera noticia del periódico *La Última Hora* tras el fallecimiento de Noguera, firmada por M. Sarmiento, se explicó que la noticia había coincidido con el cierre de la edición del día sobrecogiendo a la redacción, por lo que exclusivamente se pretendía comunicar su fallecimiento. El autor destacó el temperamento, la tendencia a la sátira de Noguera, así como su intransigencia en cuestiones de arte¹⁴⁴³.

El periódico *La Tarde* publicó una necrológica donde se informó del fallecimiento de Antonio Noguera el 28 de marzo de 1904, a las cinco y media de la tarde con motivo de la enfermedad de estómago que Noguera sufría desde los 17 años. Mencionaremos que en primer lugar, el autor analizó el carácter de Noguera definiéndolo como fuerte, noble y franco. Seguidamente, el periodista mostró el pesar de la pérdida, especialmente en el mundo musical, añadiendo que sus aportaciones serán vigentes en los próximos años, dado que el autor considera que, a Noguera, se le debe el honor de la restauración del criterio musical¹⁴⁴⁴.

El periódico *El liberal* destacó en su breve necrológica la gran actividad musical desarrollada por Noguera destacando su faceta de crítico musical, folclorista y su gran renombre como profesor de piano¹⁴⁴⁵.

Tras las primeras necrológicas, se publicaron artículos homenaje firmados por intelectuales y amigos del crítico. El periódico *La Última Hora* publicó un extenso artículo firmado por Eduardo López-Chavarri titulado «Antonio Noguera, ya no vive el ilustre músico mallorquín»¹⁴⁴⁶. En primer lugar, el autor destacó la sensibilidad extrema de Noguera calificándolo como el alma musical del núcleo de artistas mallorquines. Su obra compositiva es descrita como breve, de originalidad peculiar y genuinamente mallorquina. López-Chavarri afirma que Noguera podría figurar en primer término entre la gente «moderna» en España, justificándolo en su transcendencia al conseguir traer el género sinfónico a Mallorca, la creación de la Capella de Manacor y la difusión de sus ideas incluso en el extranjero.

¹⁴⁴³ Sarmiento, M., 1904, Antonio Noguera, *La Última Hora*, 29 de marzo de 1904,.

¹⁴⁴⁴ V., 1904, Necrológica Antonio Noguera, *La Tarde*, 29 de marzo de 1904,.

¹⁴⁴⁵ Anon., 1904, Antonio Noguera, *El liberal*, 29 de marzo de 1904,..

¹⁴⁴⁶ López-Chávarri, E., 1904, Antonio Noguera, ya no vive el ilustre músico mallorquin, *La Última Hora*, 5 de abril de 1904,.

La Almudaina publicó un artículo firmado por su director Miquel del Sants Oliver titulado «Una vida oscura»¹⁴⁴⁷. Posteriormente esta crónica fue insertada en el libro *Hojas de Sábado* y en la revista catalana *Il·lustració catalana*¹⁴⁴⁸. Miquel del Sants Oliver describió a Noguera como uno de los espíritus más intensos que jamás conoció. Realizó una descripción de las obras publicadas por Noguera mencionando, además, las conferencias *Nuevas nacionalidades musicales* y *Música religiosa*, definidas como el fundamento de la nacionalismo musical mallorquín. El estilo crítico de Noguera es descrito por Oliver como romántico, destacando su interés por la lucha contra lo que es definido como «ambiente terrible»: la decadencia italiana, el belcantismo y la mediocridad, por un lado, y la música «fría» de las tertulias por otro. Para finalizar la crónica, Oliver destacó el carácter descontento de Noguera detallado como la distancia entre su mundo ideal y la realidad mezquina de su época.

El escritor y sacerdote Antoni Maria Alcover firmó el artículo «N'Antoni Noguera y Balaguer» publicado en *Bolletí del Diccionari de la llengua catalana*¹⁴⁴⁹. Alcover lo definió como apóstol de la buena música profana y religiosa, iniciador de la polifonía en Mallorca y padre de La Capella de Manacor.

Gabriel Alomar publicó el 5 de diciembre de 1905 en el periódico *La Ciudad* un extenso artículo titulado «La obra de Antonio Noguera» realizando un recorrido por las diversas facetas artísticas del músico mallorquín desde el prisma de la alabanza de un admirador y compañero que comparte ideas artísticas y regionalistas.

Otro artículo importante sobre Noguera tras su muerte fue el firmado por Lluís Millet, director del Orfeó Català, publicado en la *Revista Musical Catalana*¹⁴⁵⁰, donde realiza un recorrido sobre la relación profesional de Noguera con la formación catalana, enunció sus composiciones, su trabajo como folklorista y destacó el papel del crítico mallorquín como gestor de conciertos en Mallorca, consiguiendo que los mejores intérpretes que visitaban Barcelona viajaran a la isla.

Años más tarde, Juan Lluís Estelrich escribió el ya citado artículo «Tres artistas malogrados» en *Páginas Mallorquinas* editado por la editorial Tous en 1912, artículo desarrollado desde la

¹⁴⁴⁷ Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed., Barcelona.

¹⁴⁴⁸ Sants Oliver, M., 1904, Antoni Noguera, *Il·lustració catalana*, 24 de abril de 1904.

¹⁴⁴⁹ Alcover, A.M., 1904, N'Antoni Noguera y Balaguer, *Bolletí del Diccionari de la llengua catalana*, 2(4), abril de 1904,

¹⁴⁵⁰ Millet, Ll., 1904, Antonio Noguera, *Revista musical catalana*, año 1, abril de 1900.

visión de compañero el cual ha compartido vivencias personales desde la adolescencia, su etapa de estudios en la capital y posteriormente trabajando juntos en el periódico *La Última Hora*¹⁴⁵¹. Estelrich, además de realizar un recorrido por sus composiciones y su trabajo como folklorista y recuperador de la música sacra renacentista, destacó sus rasgos de carácter, su fuerte per temperamento y marcada personalidad.

6.1 Publicación de *Ensayos de crítica musical* de Antonio Noguera (1908)

En 1908, desde el estudio tipográfico de J. Tous, se editó el libro *Ensayos de crítica musical de Antonio Noguera*¹⁴⁵² en homenaje a la figura del crítico. En esta publicación encontramos una selección de treinta críticas de Noguera aparecidas en diversos medios periódicos de la isla. Estos artículos vienen precedidos de un prólogo escrito por el literato Juan Alcover. Según este prólogo, la iniciativa de su publicación fue propuesta en el mismo día de su fallecimiento por Juan Marqués i Luigi siendo secundada por los demás *insensatos*. Alcover se presenta como un recopilador de todo aquello expresado anteriormente por Miquel del Sants Oliver y Gabriel Alomar en sus escritos, citando los trabajos de ambos. Añadiremos que Alcover define a Noguera como figura que instaaura un apostolado en pro del nacionalismo artístico, de la divulgación de los grandes autores y obras, de la educación, del buen gusto y la de la discreción. La selección de las críticas que aparecen, a falta de instrucciones del autor, está argumentada como «linaje de conveniencias» sin seguir un criterio crítico. Gracias a la correspondencia entre Juan Alcover y Juan Luis Estelrich¹⁴⁵³, conocemos que Estelrich, durante su residencia en Cádiz, escribió de manera reiterada a Alcover interesándose activamente por el estado de publicación del libro. Añadiremos que ambos decidieron en no insertar en la publicación ninguna crítica de Noguera realizada a Albéniz ni a Granados:

Mi querido Juan: desde tu tarjeta de mediados de octubre no he vuelto á saber de ti, ni del tomo de Noguera. Me parece bien no vayan los artículos de Albéniz y Granados, pues ya sabes que tenía más reparos en meterlos por las mismas razones que tu dices...

¹⁴⁵¹ Estelrich, J.L., 1912, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca, pág. 390.

¹⁴⁵² Noguera, Antonio, 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera ; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma.

¹⁴⁵³ Correspondencia entre Juan Alcover y Juan Luis Estelrich. Carta del 20 de noviembre de 1907. Disponible en el fondo Alcover del Arxiu del Regne de Mallorca.

No hemos podido conocer las razones exactas de la decisión de no insertar estas críticas dado que no hemos encontrado la carta enviada por Alcover a Estelrich, ni en el fondo Estelrich de la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la Biblioteca Lluís Alemany de Palma, donde aunque no existe un fondo Estelrich, se encuentra la correspondencia entre Estelrich y demás literatos mallorquines sin inventariar.

Tras la edición de *Ensayos*, diversas versiones revisadas del prólogo de Alcover se publicaron en periódicos y boletines, destacando el publicado en la Revista *La Cataluña*, en Barcelona el 7 de noviembre de 1908 o el artículo «Antonio Noguera» en el *Boletín de la Societat Arqueològica Lul.liana* en 1916¹⁴⁵⁴. Además, cabe mencionar que Joan Alcover le dedicó el poema *Fill d'ànima* inserto en su conocido ciclo de poemas *Cap al tard*¹⁴⁵⁵, editado en Barcelona en 1909.

6.2 Conciertos en homenaje a Antonio Noguera

El Orfeó Català realizó un concierto en homenaje de Antonio Noguera, en el Teatro Novedades de Barcelona, el día 3 de mayo de 1904¹⁴⁵⁶. En la primera parte, la formación catalan interpretó *Lo cant de la Senyera* de Millet, *Lo Rossinyol* de Mas y Serracant, *La Gala y en Belitre* de Pujol, *Don Joan* y *Don Ramón* de Pedrell, *Lo noy de la mare* de Nicolau y *La Mare de Deu* de Nicolau. Durante la segunda parte, Enrique Granados interpretó al piano las *Melodías populares* de Noguera y en la tercera parte, la formación coral interpretó *De bon matí* de Clavé, *Teresa* de Nicolau, *Hivernenca* de Noguera, *La Sesta* de Noguera, *Plegaria* de García Robles, *Càntic d'Esperansa* de García Robles y *Los segadors* de Millet¹⁴⁵⁷. Al finalinar el concierto, la formación coral tuvo que repetir la pieza *Hivernenca*. Enrique Granados interpretó de nuevo al piano la pieza *La Balanguera*.

Eduardo López-Chavarri incluyó el repertorio de Antonio Noguera en el programa de los conciertos organizados por él en el Salón Sánchez-Ferrís de Valencia, junto a piezas armonizadas por Grieg y piezas del mismo López-Chavarri. De Antonio Noguera se interpretaron *las Melodías Baleares y la Balaguera*.

¹⁴⁵⁴ Alcover i Maspons, J., 1916, Antoni Noguera, Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana, 16, pp. 120 – 123.

¹⁴⁵⁵ Alcover, J., 1981, *Cap al tard: Poemes bíblics*, Edicions 62.

¹⁴⁵⁶ Anon., 1904, Orfeó Català, *La Il·lustració catalana*, 8 de mayo de 1904,.

¹⁴⁵⁷ Anon., 1904, *Boletín de la Unión musical de Barcelona*, 15 de mayo de 1904,.

Estos conciertos se realizaban después de impartir una conferencia, siendo la primera sobre las *Formas musicales*. Destacaremos que tras el éxito obtenido, se hizo repetir la pieza *La Balaguera* de Noguera junto a la pieza *La Estival* de López-Chavarri¹⁴⁵⁸.

Finalmente, Enrique Granados realizó, en abril de 1905, una serie de cuatro conciertos con orquesta en el Teatro Principal de Palma. El motivo de su contratación fue la interpretación y estreno de la pieza *La Cova del Drach* de Miquel Marqués. El último de los conciertos dados, el 27 de abril de 1905, se convirtió en un pequeño homenaje a Antonio Noguera. El programa estuvo formado por las *Danzas españolas* de Granados, las *Danzas populares mallorquinas* de Noguera orquestadas por Enrique Granados, la *Marcha Húngara* de Berlioz, *La Última lágrima* y la *Polonesa* de Miquel Marqués, *Eleonora* de Beethoven, *Reverie* de Beethoven y *La Cabalgata* de la Walkiria de Wagner¹⁴⁵⁹. El autor de la crónica destacó el temperamento de Noguera y su rebelión contra la situación de la decadencia musical. Se repitió *La Balanguera* tras los numerosos aplausos.

¹⁴⁵⁸ Anon., 1904, Salón Sanchez-Fernís. Segundo concierto, *Las provincias* de Valencia, 12 de Junio de 1904,.

¹⁴⁵⁹ Anon., 1905, *La tarde*, 28 de abril de 1905,.

7. Conclusión

A lo largo de esta investigación, se ha mostrado hasta qué punto Antonio Noguera contribuyó a la revitalización musical ocurrida en la Mallorca finisecular. A través de su figura, gracias a la información aquí aportada, se ha establecido una cronología y un panorama detallado de la vida musical en la isla durante la Restauración. En lo que se refiere específicamente a Noguera, se ha completado lo que hasta ahora se conocía sobre su vida y su actividad musical. Además de reconstruir su biografía, hasta en detalles como la confirmación de la fecha de su nacimiento o de su boda, se ha profundizado en sus cualidades musicales innatas para la improvisación pianística y en la lectura a vista, así como en las dificultades sociales y personales que impidieron que se dedicara profesionalmente a la interpretación pianística. Se ha prestado atención a las influencias musicales familiares, destacando la relación con su padre Honorato Noguera así como la admiración por su tío Juan Aulí. En lo que se refiere a la estancia de Noguera en Madrid, durante esta investigación se ha constatado la importancia de la capital para la formación completa de los jóvenes ilustrados de la época, centrándonos, mediante una descripción de las principales actividades de los centros musicales madrileños, en los conciertos a los que Noguera acudió y mediante los cuales definió su gusto musical, siendo un claro ejemplo su afición por Wagner así como por los conciertos sinfónicos de compositores de vanguardia. Añadiremos, además, el nuevo concepto y uso de las publicaciones periódicas de la capital, propiciándose durante su estancia la primera crítica musical de Noguera. Tras su retorno de Madrid, se han destacado las implicaciones de su matrimonio con Trinidad Reus y la importancia de la fundación de la Escuela Clásica de Piano.

Mediante una descripción de la política, la sociedad y cultura de la época, hemos constatado la trascendencia de los cambios producidos por la industrialización y el avance de nuevos medios de comunicación en la isla a finales del siglo XIX, destacando entre dichas novedades la construcción del ferrocarril, así como la importancia del surgimiento de nuevas sociedades recreativas para la sociedad del momento. Mediante la descripción del entorno social y cultural de la primera etapa de la vida de Noguera, se han evidenciado las dificultades para estudiar música de forma oficial en Mallorca durante la Restauración. Se trataba de una sociedad con altos niveles de ruralización y controlada por el caciquismo. De igual forma, se ha reflexionado sobre la importancia del surgimiento de sociedades, focos de difusión cultural en la

época, destacando la labor musical realizada desde los salones del Círculo Mallorquín. Añadiremos que en este trabajo se ha mostrado la envergadura y repercusión del grupo de intelectuales denominados *Los insensatos*, que mediante la utilización de la prensa como herramienta mediática, intentaron la modernización de la sociedad mallorquina, siguiendo como patrón los modelos centroeuropeos de finales del siglo XIX. Noguera utilizó la expresión en el ámbito musical y aplicado a aquellos intelectuales modernistas que formaron parte de su círculo más cercano, utilizando el término como antítesis al conformismo del estatismo musical, social, cultural y económico del momento en la isla, abogando, a su vez, por la reflexión intelectual y por la necesidad de cambio urgente utilizando para ello la crítica en la prensa. Cabe mencionar, además, que hemos mostrado que Noguera se definió como regionalista, término utilizado como sinónimo de modernista y basado, en este caso, en las ideas plasmadas por Miquel Sants Oliver en *La Cuestión regional*, resultando el concepto de región muy vinculado al concepto de modernidad y construcción de una nueva identidad española, siendo el provincialismo (o espíritu de campanario) su negación.

Durante la investigación, además, se ha puesto de manifiesto la importancia de la crítica musical en la época, la profesionalización de los críticos musicales en la España finisecular, así como la utilización de la crítica como medio propagandístico, ejerciendo desde la prensa una gran influencia en los lectores, en las programaciones de los teatros o definiendo el apoyo institucional. Añadiremos que hemos evidenciado que las noticias musicales aparecidas en Mallorca, y especialmente las firmadas por Antonio Noguera, tuvieron una repercusión directa en los círculos intelectuales y culturales, centros de reunión de la intelectualidad mallorquina. Añadiremos que Noguera utilizó la polémica en prensa como medio propagandístico para apoyar sus iniciativas musicales, tanto en la recolección de cantos populares como en la recuperación de la música sacra renacentista. Más específicamente, hemos constatado que Noguera publicó críticas tanto en revistas especializadas como en publicaciones periódicas, siendo en los periódicos *La Almudaina* y *La Última Hora* donde tuvo una participación más activa. Mayoritariamente utilizó un estilo basado en escritos de amplio contenido, abordando variedad de temáticas musicales, utilizando un lenguaje fuerte, directo y con un amplio uso de la ironía.

Sobre la temática de sus publicaciones, en primer lugar hemos señalado aquellas críticas que se basaron en la música en Palma y compositores locales, escritos donde Noguera mostró una necesidad urgente de cambio musical en la isla. Por otro lado, encontramos críticas que

alabaron la obra de los músicos que, según su opinión personal, estaban consolidados. Desde 1888 encontramos críticas de Noguera que abogaban por un cambio en la música sacra y manifiestaban una opinión opuesta a la utilización de la orquesta en el templo. En segundo lugar, destacaremos aquellos escritos que versaban sobre las novedades musicales de vanguardia, destacando sus críticas sobre obras de Wagner, de Bizet y Pedrell. En tercer lugar, destacaremos las críticas sobre concertistas relevantes que visitaron la isla. Entre ellos destacaremos a Isaac Albéniz, Brindis de Salas, Enrique Granados o Mario Calando. Este punto contribuye a la investigación centrada en el estilo crítico durante la Restauración y en sus temas más recurrentes, así como a su relación con la recepción del repertorio internacional.

La relación de Antonio Noguera con Felipe Pedrell es uno de los elementos más determinantes de la trayectoria profesional en el ámbito de la música del primero. Se ha puesto de manifiesto la gran influencia del maestro Pedrell, no solo sobre Noguera, sino también en la vida musical mallorquina, ya que mantuvo correspondencia con numerosos intelectuales de la isla. Uno de los aspectos a destacar es la importancia del papel de Antonio Noguera incentivando estas relaciones. Para ello, ha sido necesario un amplio análisis de las diversas correspondencias personales tanto de Felipe Pedrell como de los demás literatos mencionados en este trabajo. De este modo, a través del uso de un corpus de fuentes primarias epistolares, en muchos casos inédito, ha quedado clara la forma como Pedrell fue construyendo relaciones personales y también profesionales con los literatos y músicos de la época y estableciendo una densa y amplia red que se extendió por bastantes puntos de la geografía española. Si bien esto ya era conocido, el cruce de correspondencia mantenida por varios de los personajes implicados en ella ha proporcionado una idea más certera de su densidad y su eficacia, estableciendo una línea de trabajo que sería deseable que continuara en el futuro. Como se ha visto en esta investigación, Pedrell fue el modelo de Noguera en numerosas facetas, siendo una influencia activa en su vertiente como compositor, intérprete, investigador y crítico musical, aunque para ello no recibió ninguna clase presencial al uso. Le permitió, además, la adquisición de obras musicales novedosas, facilitó las relaciones con otros intelectuales y músicos modernistas, apoyó a Noguera en las polémicas en las que participó e intercedió por él, incluso, en cuestiones personales.

Es de subrayar, además, que la dimensión historiográfica de las ideas de Pedrell se vio plasmada en las obras de Noguera, impulsando al mallorquín hacia lo que él y su entorno

consideró un nacionalismo musical. La relación con Pedrell incidió en el inicio de su labor musicológica, en la recolección del cancionero popular de la isla, en el uso de elementos y temáticas populares en sus nuevas composiciones y en la redacción de artículos musicales donde se refleja la finalidad de culturizar a la sociedad de la época. Igualmente destacaremos la importancia de la relación Pedrell-Noguera en el seguimiento de los nuevos repertorios interpretados en Europa, así como en el uso de un discurso basado en la necesidad de un cambio musical en la sociedad del momento, mediante la creación de nuevos centros de formación musical, en la recuperación del repertorio de música sacra del renacimiento español y en la creación y gestión de entidades culturales donde se realizaban conciertos y eventos artísticos.

Más específicamente, Noguera siguió con atención todas las recomendaciones historiográficas publicadas por Pedrell en las páginas de la *Ilustración Musical Hispano-America*, ampliándose las recomendaciones mediante correspondencia a medida que su relación profundizaba. Noguera escribió sistemáticamente artículos y noticias breves sobre composiciones y obras firmadas por Pedrell, así como de alumnos e intelectuales a fines al maestro, publicándolos en los medios en cuales colaboraba.

De igual modo, durante este trabajo se ha testimoniado la importancia de las relaciones sociales impulsadas directamente por Noguera y Pedrell para conseguir que músicos modernistas acudieran a realizar conciertos a la isla de Mallorca. Gracias a sus aportaciones, se organizaron con éxitos los llamados Conciertos clásicos, con la intervención, entre otros, del Quinteto Albéniz, el Cuarteto Crickboom o la participación de Enrique Granados. En este trabajo, se ha indagado en el repertorio interpretado por estas formaciones, así como en los condicionantes que incidieron en la realización de los conciertos.

En referencia a las relaciones de Noguera con otros intelectuales afines a las ideas de Pedrell, destacaremos la intervención activa del maestro para fomentarlas e incentivarlas. Añadiremos que entre las cuales sobresaldrá la relación iniciada por Noguera con el crítico valenciano Eduardo López-Chávarri y con el compositor Enrique Granados. Gracias a la correspondencia privada mantenida con ambos, ampliamente analizada en esta investigación, hemos podido dislucir sus opiniones sobre cuestiones musicales de la época destacando su visión sobre música nacional. Son particularmente relevantes las diferencias establecidas entre lo considerado «a la moda», como por ejemplo una pieza música de salón de nueva creación, «a la moderna», en referencia a la utilización de armonía más alejada de la tonalidad, y lo considerado

«modernista», dado que en la visión de Noguera, las obras denominadas como modernistas, además de la utilización de una armonía expansiva donde se apreciaba un mayor abandono de la tonalidad que en épocas anteriores, tenían implícitas las características que definían a la verdadera música nacional, precisada por el uso de la canción popular como el eje central de la composición musical así como una estructura libre y sin ataduras. Dentro de esta visión, no es de extrañar que los referentes compositivos de Antonio Noguera fueran los compositores Enrique Granados y Edvard Grieg.

Se ha constatado igualmente que las aportaciones de Antonio Noguera a Felipe Pedrell fueron amplias. Citaremos que Noguera buscó activamente en archivos y bibliotecas mallorquinas obras sugeridas por Pedrell. Del mismo modo, inició la recopilación de cantos populares con la finalidad de enviarlas a su maestro para su posterior publicación en el *Cancionero popular español*. Añadiremos que Noguera difundió y publicitó las obras compuestas por Felipe Pedrell en la isla así como las publicaciones y revistas en las que tuvo alguna intervención, especialmente en los círculos intelectuales del momento. Para ello promovió conciertos, charlas, conferencias y coloquios llegando a incentivar el contacto directo de *los insensatos* con Pedrell. Sobre el papel de Noguera en las polémicas nacionales de Felipe Pedrell, destacaremos su intervención en la polémica sobre música nacional mantenida entre Antonio Peña y Goñi y en la polémica iniciada por Valera Silvari en el *Boletín musical* de Madrid. A nivel local, destacaremos las numerosas polémicas mantenidas con el compositor Bartolomé Torres, en las cuales también intervino Pedrell.

La faceta de compositor de Noguera, también ha sido estudiada, dando un especial énfasis al giro hacia la creación de una música de tintes nacionalistas, evidente a partir de 1893, tras la composición de la obra *La Balanguera*, que utiliza una melodía popular como eje de la composición en una pieza para piano de estructura libre. Un componente importante de esta faceta son las correcciones realizadas por Pedrell a la obra de Noguera. Ha sido posible conocer algo más del trabajo como pedagogo del primero tanto mediante el análisis de la correspondencia privada, como en las anotaciones y correcciones firmadas por Pedrell en un manuscrito de Noguera.

El interés de Noguera por los cantos populares se cimentó en una predisposición positiva hacia la cultura popular, dada la influencia de su padre Honorato Noguera. Del mismo modo, fueron fundamentales las raíces ideológicas argumentadas en un nacionalismo musical, apoyadas

por el maestro Felipe Pedrell. Es destacable que el trabajo de Noguera presentara una clara tendencia hacia la restricción del objeto de estudio hacia al ámbito rural, aunque, gracias al análisis del manuscrito de *Colección de cantos populares*, se ha probado que la mayoría de los cantos populares ahí incluidos fueron recogidos directamente en la ciudad de Palma, aunque fueran luego anotados como provenientes de ámbitos rurales, dado que fueron interpretados por personal de servicio, empleados, familia y amigos de Noguera. Cabe destacar que estas anotaciones convierten a este manuscrito en una pieza única dada la ausencia de datos en manuscritos españoles similares. Gracias a los escritos de Noguera, se conoce que adoptó una postura endofloklorista, común en los recolectores afines a la música nacional de finales del siglo XIX. Noguera buscó la reafirmación de su adscripción étnica justificándose en sus propios criterios de selección del repertorio, valorados en su opinión personal como genuinos, término definido como objeto de valor. Ha sido posible explicar el proceso de verificación y simplificación de los cantos populares llevado a término por Noguera durante el proceso de recolección. Cabe destacar, además, que tras la publicación de *Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca (1893)*, la popularidad y trascendencia social de Noguera en Mallorca aumento considerablemente, especialmente en el círculo intelectual.

Durante la elaboración de este trabajo, hemos considerado necesario el análisis de los cantos populares recogidos por Noguera copiados por Baltasar Samper para la Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Gracias a ello, se han descubierto los cantos que Noguera desechó por no considerarlos verídicos o genuinos, así como ha sido posible profundizar en su proceso de verificación y revelar las diversas variantes anotadas en bruto de una misma melodía. A partir de este punto, hay numerosas posibilidades para iniciar futuras investigaciones sobre el repertorio recogido por Noguera, siendo de interés, tanto un análisis más detallado de los mismos cantos anotados por Noguera, como el proceso de recuperación y copiado realizado por Baltasar Samper, dado que este añadió nuevas posibles metrificaciones. Otra posible investigación derivada de este punto del trabajo nos llevaría a un análisis detallado de toda la bibliografía perteneciente a la biblioteca de Noguera, también copiada por Baltasar Samper.

Otro punto que hemos intentado esclarecer es la labor de Noguera como productor musical, a través, por ejemplo, de las veladas musicales realizadas en el Salón Beethoven, sociedad privada formada por Noguera junto a Juan Marqués y propiedad de José Tous. De nuevo la correspondencia privada, especialmente la mantenida con Eduardo López-Chávarri, ha

sido determinante, dado que al ser una sociedad privada sin carácter oficial, careció de junta directiva y no se elaboraron registros de actas que nos permitan analizar las actividades que se llevaron a cabo. Posteriormente, la Sociedad Beethoven se convirtió en la Sociedad de Conciertos Beethoven, con el fin de realizar conciertos orquestrales en Mallorca.

Para finalizar, destacaremos que durante esta investigación hemos aclarado el proceso de recuperación de la música sacra renacentista en Mallorca por parte de Antonio Noguera. Como se ha visto, la asistencia de Noguera a la tercera conferencia realizada por Felipe Pedrell en el Ateneo Barcelonés en 1893, junto al presbítero Antonio José Pont, fue determinante para el inicio de esta recuperación. Añadiremos que a partir de ese momento, Noguera la impulsará activamente desde la prensa y motivará la creación de la Capella de Manacor. En este trabajo se ha descrito la evolución del conjunto coral hasta convertirse en la formación coral más importante de entre siglos. Mencionaremos, además, que hemos descrito el proceso mediante el cual Noguera consiguió que el Orfeó Català viajara a Mallorca en 1897. A partir de 1898, Antonio Noguera empezó a organizar las fiestas modernistas organizadas por la Capella de Manacor, realizadas una vez al año en homenaje a su patrona Santa Cecilia, perdurando cinco años. Este evento se convirtió en el encuentro cultural y artístico más importante de final de siglo en Mallorca, al cual asistieron numerosos personajes ilustrados, tanto mallorquines, como catalanes o valencianos. El papel de Noguera como organizador cobra importancia si tenemos en cuenta que tras su muerte, en 1904, la siguiente fiesta de Santa Cecilia no se celebró, coincidiendo además con el nombramiento de Antonio José Pont, director de la Capella, como director de la Capella de la Seu, catedral de Palma. Complementando este punto de la investigación, se podrían iniciar nuevos estudios sobre la reforma de la música sacra renacentista en las diversas provincias españolas, estableciendo paralelismos comunes a esta recuperación pedrelliana.

En conclusión, y gracias a todo lo aportado en esta investigación, podemos afirmar que el papel de Antonio Noguera, asumidamente rector desde el punto de vista intelectual, fue determinante en la revitalización y reorientación musical ocurrida en Mallorca durante la Restauración.

8. Listado de Apéndices y Anexos

8.1 Apéndices

8.1.1 Tablas

Tabla 1. Cronología de los principales acontecimientos de la biografía de Antonio Noguera.....	36
Tabla 2. Lista de personas con las que Antonio Noguera contactó gracias a Felipe Pedrell.....	121
Tabla 3. Listado y cronología de las obras de Pedrell enviadas a Noguera según su correspondencia	133
Tabla 4. <i>Piezas periodísticas aparecidas en La Ilustración Musical Hispano-Americana donde se cita a Noguera</i>	165
Tabla 5. Clasificación de la <i>Colección de cantos populares</i> de Noguera. Elaboración propia. .	239
Tabla 6. Clasificación por categorías de la Colección de cantos populares de Noguera.....	248
Tabla 7. Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca - 1893. 41 piezas. Elaboración propia.	257
Tabla 8. Clasificación por categorías de cantos. Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca.....	259
Tabla 9. Comparación de las melodías populares de Noguera según localización. Elaboración propia.	262
Tabla 10. Clasificación por categorías de cantos. <i>Cancionero musical español</i> de Pedrell.....	264
Tabla 11. Comparación de las melodías populares de Noguera. L'Obra del Cançoner. Elaboración propia.	268
Tabla 12. Materiales de L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya	275
Tabla 13. Clasificación por categorías de cantos. Materiales N.	276

8.1.2 Ilustraciones

Ilustración 1. Retrato de Antonio Noguera.	66
Ilustración 2. Redacción del periódico La Almudaina.....	82
Ilustración 3. Grabado del retrato de Brindis de Salas «Paganini Negro».....	116
Ilustración 4. Dibujo de Antonio Noguera.	156

Ilustración 5. Retrato de Juan Aulí	167
Ilustración 6. Principales incorrecciones señaladas por B. Torres en la Primera Mazurka de A. Noguera.....	174
Ilustración 8. Caricatura de A. Noguera.	180
Ilustración 9. Manuscrito de la Marcha solemne de Antonio Noguera.	196
Ilustración 10. Manuscrito de la Marcha solemne de Antonio Noguera. Segundo piano.	196
Ilustración 11. Manuscrito de Danza. Flor de Murta de Aires populares de Mallorca.....	202
Ilustración 12. Carta del editor Juan Pujol. Fondo Felipe Pedrell.	203
Ilustración 13. Portada Melodías populares españolas	204
Ilustración 14. Manuscrito de La Sesta de Antonio Noguera	208
Ilustración 15. Manuscrito Dansa de Sant Joan. A. Noguera	210
Ilustración 16. Fragmento analizado de Dansa de Sant Joan. A. Noguera	211
Ilustración 17. Caricatura de Antonio Noguera	228
Ilustración 18. Gráfica de comparativa del repertorio recogido en la Colección según origen..	245
Ilustración 19. Mapa de la isla de Mallorca.....	245
Ilustración 21. Mat N. n°32. Cançó des Segar recogida por A. Noguera y versión metrificada por B. Samper.....	277
Ilustración 22. Mat. N. Segar «do menor». Variación de Canço des segar.	277
Ilustración 23. Dibujo del Salón Beethoven enviado por Antonio Noguera a Eduardo López-Chavarri.....	294
Ilustración 24. Fachada del Teatre Líric. Archivo privado FAM	298
Ilustración 25. Fotografía de la visita del Orfeó Català a la Catedral de Palma. 20 de mayo de 1899. Archivo FAM.....	319
Ilustración 26. Local de ensayo de la Capella de Manacor.....	325

8.2 Anexos. Volumen II

Anexo I. Principales acontecimientos socio-culturales ocurridos en Mallorca entre dos siglos (1874-1914)

Anexo II. Relación de la correspondencia analizada y no editada en la actualidad

Anexo III. Catálogo de obras de Antonio Noguera

Anexo IV. Citaciones sobre Antonio Noguera en prensa histórica

Anexo V. Transcripción de los artículos citados del crítico musical Antonio Noguera y Balaguer (1858-1904)

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Anexo VII. Fotografías e ilustraciones

Anexo VIII. Partituras transcritas de las piezas *Primera Mazurka*, *Dansa de Sant Joan* y *Dansa* de Antonio Noguera

9. Bibliografía

- A.S., 1900, Antonio Noguera, *La música ilustrada hispano-americana*, 15 May 1900, .
- Albert, S.B., 1987, 1892, *el IV centenario del descubrimiento de América en España: coyuntura y conmemoraciones*, Editorial CSIC-CSIC Press,.
- Alcover, J., 1892, Poesía, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de junio de 1892, .
- Alcover, J., 1981, *Cap al tard: Poemes bíblics*, Edicions 62,.
- Alcover i Maspons, J., 1916, Antoni Noguera, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, 16, pp. 120 - 123.
- Allegra, G., 1984, Aspectos de la cuestión Wagner-Nietzsche en la Cataluña modernista, *Castilla: Estudios de literatura*, n8, pp. 9-24.
- Almanzor, 1889, Nuestro grabado. Brindis de Salas, *La Almudaina*, 2 de febrero 1889, .
- Almanzor, 1890a, El club de los insensatos, *El Isleño*, 25 de septiembre de 1890, .
- Almanzor, 1890b, El club de los insensatos, *El Isleño*, 1 de octubre de 1890, .
- Almanzor, 1890c, Por Mallorca, *El Isleño*, 20 de diciembre de 1890, .
- Almanzor, 1891, Pyrineus (carta a Antonio Noguera), *El isleño*, 14 de abril de 1891, .
- Alomar, G., 1905, La obra de Antonio Noguera, *La Ciudad*, 2 de noviembre de 1905, .
- Alonso, C. 2000, Nacionalismo, in E Casares (ed), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Fundación Autor, pp. 924-44.
- Alonso, J.M., 1959, *El Madrid de Jacinto Benavente*, Institutos de Estudios Madrileños,.
- Alonso González, C., 2010, Los salones: un espacio musical para la España del XIX, *Anuario musical*, 48, pp. 165-206.
- Alonso González, C., 1991, Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto, *Recerca musicològica*, 11, pp. 305-28.
- Alonso González, C., 1998, La música española y el espíritu del 98, *Cuadernos de música iberoamericana*, 5, pp. 79-108.
- Altamirano, C., 2013, Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre, *Nueva Sociedad*, 245, pp. 38-53.

- Altés, J.V., 1998, *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*, L'Abadia de Montserrat,.
- Alzina Seguí, P., 2010, L'Obrerisme educatiu a les Illes Balears, *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, 16, pp. 104-37.
- Amengual, B., 1989, Desde Barcelona, *La Almudaina*, 9 de agosto de 1989, pp. 1-2.
- Amengual, F., 1905, *La música religiosa en Mallorca*, Tipográfico de Soler Prats, Palma de Mallorca.
- Amengual Abraham, F., 1895, *El arte del canto en Mallorca: apuntes para un libro. Primera parte. Edad de Oro*, Tipo-litografía de Bartolomé Rotger, Palma de Mallorca.
- Amer, M., 1900a, Música religiosa, *La Almudaina*, 24 de enero de 1900, .
- Amer, M., 1900b, *Reforma de la música religiosa*, Tipografía Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.
- Anon., 1852, *Bases acordadas para la unión. Liceo Mallorquin y Casino Balear, cuyas sociedades forman actualmente la del Círculo Mallorquín*, Imp. de Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca.
- Anon., 1880, Conciertos Saint-Saëns, *Crónica de la música*, 7 de octubre de 1880, .
- Anon., 1881, *El Isleño*, 1 de marzo de 1881, .
- Anon., 1884a, *La opinión*, 25 de noviembre de 1884, .
- Anon., 1884b, *Las noticias*, 24 de noviembre de 1884, .
- Anon., 1884c, Velada musical. Dijous bo, *El Àncora*, 17 de noviembre de 1884, .
- Anon., 1884d, ¡¡Música, música!!, *Las noticias*, 13 de noviembre de 1884, .
- Anon. 1885a, *Ecos y Brisas*, 26 de abril de 1885, .
- Anon., 1885b, *El Balear*, 17 de diciembre de 1885, .
- Anon., 1886a, *El Àncora*, 6 de febrero de 1886, .
- Anon., 1886b, *El Àncora*, 5 de abril de 1886, .
- Anon., 1886c, Polka nº1, *El isleño*, 27 de febrero de 1886, .
- Anon., 1886d, Velada en Juventud Católica, *El Àncora*, 5 de abril de 1886, .
- Anon., 1887a, *El Àncora*, 24 septiembre de 1887, .
- Anon., 1887b, *El Àncora*, 12 de marzo de 1887, .

- Anon., 1887c, *El Áncora*, 24 de septiembre de 1887, .
- Anon., 1887d, *El Isleño*, 10 septiembre de 1887, .
- Anon., 1888a, *La Almudaina*, 30 de diciembre de 1888, .
- Anon., 1888b, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de septiembre de 1888, .
- Anon., 1888c, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 10 de febrero de 1888, .
- Anon., 1888d, *Los libros*, Sociedad bibliográfica de las Baleares, 1, 1888, .
- Anon., 1889a, Concierto en los Salones del Casino La Verdad, *El Isleño*, 21 de febrero de 1889, .
- Anon., 1889b, *El Isleño*, 17 de enero de 1889, .
- Anon., 1889c, *El Isleño*, 28 de diciembre de 1889, .
- Anon., 1889d, *El Isleño*, 1 de febrero de 1889, .
- Anon., 1889e, *El Isleño*, 28 de enero de 1889, .
- Anon., 1889f, *El Isleño*, 17 de enero de 1889, .
- Anon., 1889g, *El Isleño*, 12 de enero de 1889, .
- Anon., 1889h, *El Isleño*, 30 de enero de 1889, .
- Anon., 1889i, *El Isleño*, 3 de enero de 1889, .
- Anon., 1889j, *El magisterio balear*, 12 de enero de 1889, .
- Anon., 1889k, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 10 de febrero de 1889, .
- Anon. 1889l, Nuestros músicos. Antonio Noguera, *Puntos y Comas*, 10 de agosto de 1889, .
- Anon., 1889m, Programa de Brindis de Salas en el Círculo tocando una obra de A. Noguera, *El isleño*, 30 de enero de 1889, .
- Anon., 1889n, Sobre “Ratificación” del Sr. Torres, *El isleño*, 28 de junio de 1889, .
- Anon., 1890a, *Boletín de la Sociedad bibliográfica de las Baleares*, 1 de febrero de 1890, .
- Anon., 1890b, Gran concierto, *El Isleño*, 14 de mayo de 1890, .
- Anon., 1890c, *La Almudaina*, 13 de abril de 1890, .
- Anon., 1890d, *La Almudaina*, 11 de noviembre de 1890, .
- Anon., 1890e, *La Almudaina*, 18 de enero de 1890, .
- Anon., 1890f, *La Almudaina*, 10 julio de 1890, .

- Anon., 1890g, *La Almudaina*, 23 de diciembre de 1890, .
- Anon., 1890h, *La Almudaina*, 11 de enero de 1890, .
- Anon., 1890i, *La Almudaina*, 8 de febrero de 1890, .
- Anon., 1890j, Retrato de Juan Aulí, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de julio de 1890, .
- Anon., 1890k, Segundo concierto de Albéniz, *El Isleño*, 17 de mayo de 1890, .
- Anon., 1891a, Concierto Teatro Principal. Junta, *El noticiero balear*, 1 de octubre de 1891, .
- Anon., 1891b, *El Isleño*, 15 de octubre de 1891, .
- Anon., 1891c, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de junio de 1891, .
- Anon., 1891d, *Las Islas*, 12 de marzo de 1891, .
- Anon., 1891e, *Las Islas*, 2 de marzo de 1891, .
- Anon., 1892a, *El isleño*, 13 julio de 1892, .
- Anon., 1892b, *El isleño*, 3 de febrero de 1892, .
- Anon., 1892c, Primer premio en el certamen de la Ilustración Musical, *El noticiero balear*, 7 de diciembre de 1892, .
- Anon., 1892d, El ganador del Concurso de la infanta Doña Isabel, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de diciembre de 1892, .
- Anon., 1893a, Ilustración musical - Memorias sobre los cantos, *El isleño*, 19 de abril de 1893, .
- Anon., 1893b, *L'Avenç*, 15 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893c, *Boletín de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, abril de 1893, .
- Anon., 1893d, *El independiente*, 14 de abril de 1893, .
- Anon., 1893e, *La dinastía*, 9 marzo de 1893, .
- Anon., 1893f, *La dinastía*, 8 marzo de 1893, .
- Anon., 1893g, *La Esquella de la Torratxa*, 24 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893h, *La Ilustración Artística*, 20 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893i, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de abril de 1893, .
- Anon., 1893j, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1893, .
- Anon., 1893k, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de septiembre de 1893, .

- Anon., 1893l, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de enero de 1893, .
- Anon., 1893m, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1893, .
- Anon., 1893n, *La Publicidad*, 24 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893o, *La Publicidad*, 28 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893p, *La Publicidad*, 16 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893q, *La Publicidad*, 8 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893r, *Las Baleares*, 27 de julio de 1893, .
- Anon., 1893s, *La Tomasa*, 31 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893t, *La Unión católica*, 10 de abril de 1893, .
- Anon., 1893u, *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893v, *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893w, *La Vanguardia*, 26 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893x, *La Vanguardia*, 16 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893y, *La Vanguardia*, 9 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893z, *La Vanguardia*, 19 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893aa, *La Vanguardia*, 26 de febrero de 1893, .
- Anon., 1893ab, *La Vanguardia*, 24 de febrero de 1893, .
- Anon., 1893ac, *La Veu de Catalunya*, 25 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893ab, *El isleño*, 11 de noviembre de 1893, .
- Anon., 1893ac, *El isleño*, 24 de octubre de 1893, .
- Anon., 1893ad, *El isleño*, 8 marzo de 1893, .
- Anon., 1893ae, *La dinastía*, 9 de febrero 1893, .
- Anon., 1893af, *La dinastía*, 8 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893ag, *La dinastía*, 15 de marzo de 1893, .
- Anon., 1893ah, *La dinastía*, 17 de marzo de 1893, .
- Anon., 1894a, *Boletín de la Sociedad bibliográfica de las Baleares*, 1 octubre de 1894, .
- Anon., 1894b, De la capital, *La Almudaina*, 6 de noviembre de 1894, .

- Anon., 1894c, *El Isleño*, 16 de abril de 1894, .
- Anon., 1894d, *El noticiero balear*, 16 de abril de 1894, .
- Anon., 1894e, En el Círculo mallorquín, *Heraldo de Baleares*, 20 de noviembre de 1894, .
- Anon., 1894f, En la Diputación, *El isleño*, 17 de noviembre de 1894, .
- Anon., 1894g, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de noviembre de 1894, .
- Anon., 1894h, *Las Baleares*, 16 de abril de 1894, .
- Anon., 1894i, Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca, *Las Baleares*, 1 de mayo de 1894, .
- Anon., 1894j, Publicación de Memorias de Danzas y Bailes de Noguera, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana*, 1 de marzo de 1894, .
- Anon., 1894k, Teatro Principal, *El isleño*, 17 de diciembre de 1894, .
- Anon., 1894l, *El isleño*, 17 de octubre de 1894, .
- Anon., 1895a, Anécdotas Olvidadas. Ole Bull en Mallorca, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de abril de 1895, .
- Anon., 1895b, *El isleño*, 1 de marzo de 1895, .
- Anon., 1895c, *Heraldo de Baleares*, 7 de abril de 1895, .
- Anon., 1895d, La conferencia del Círculo, *El isleño*, 4 de marzo de 1895, .
- Anon., 1895e, *Las Baleares*, 5 de marzo de 1895, .
- Anon., 1895f, *Heraldo de Baleares*, 7 de abril de 1895, .
- Anon., 1896a, Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 5 de abril de 1896, .
- Anon., 1896b, *Las Baleares*, 23 de enero de 1896, .
- Anon., 1896c, *Las Baleares*, 7 de mayo de 1896, .
- Anon., 1896d, *La Unión Republicana*, 25 de septiembre de 1896, .
- Anon., 1896e, *La Unión Republicana*, 29 de septiembre de 1896, .
- Anon., 1896f, Melodías populares, *La Última Hora*, 30 de diciembre de 1896, .
- Anon., 1896g, Un motete en la parroquia de Santa Eulalia, *La Última Hora*, 21 de marzo de 1896, .
- Anon., 1896h, El museo de Bruselas, *La Última Hora*, 9 de enero de 1896, .

- Anon., 1897a, Capella de Manacor, *Heraldo de Baleares*, 23 de septiembre de 1897, .
- Anon., 1897b, Concierto Capella, *La Unión Republicana*, 24 de septiembre de 1897, .
- Anon., 1897c, Concurso de Sóller, *El Áncora*, 18 de mayo de 1897, .
- Anon., 1897d, *El Áncora*, 4 de mayo de 1897, .
- Anon., 1897e, *El Áncora*, 18 de mayo de 1897, .
- Anon., 1897f, El concierto de anoche, *La Almudaina*, 26 de octubre de 1897, .
- Anon., 1897g, *El isleño*, 30 de abril de 1897, .
- Anon., 1897h, *El Isleño*, 30 de octubre de 1897, .
- Anon., 1897i, *El isleño*, 29 de marzo de 1897, .
- Anon., 1897j, *El isleño*, 4 de mayo de 1897, .
- Anon., 1897k, *El isleño*, 10 de abril de 1897, .
- Anon., 1897l, Ferias y fiestas en Manacor, *La Almudaina*, 23 septiembre de 1897, .
- Anon., 1897m, Ferias y fiestas en Manacor, *La Almudaina*, 19 septiembre de 1897, .
- Anon., 1897n, *La Unión Republicana*, 26 de octubre de 1897, .
- Anon., 1897o, *La Unión republicana*, 28 de abril de 1897, .
- Anon., 1897p, Melodías populares, *La Última Hora*, 4 de enero de 1897, .
- Anon., 1897q, Melodías populares, *La Última Hora*, 16 de febrero de 1897, .
- Anon., 1897r, Opiniones musicales, *El Isleño*, 4 de mayo de 1897, .
- Anon., 1897s, La Capella, *La Almudaina*, 20 de mayo de 1897, .
- Anon., 1897t, *El bien público*, 27 de octubre de 1897, .
- Anon., 1898a, Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 17 de marzo de 1898, .
- Anon., 1898b, *La Última Hora*, 4 de julio de 1898, .
- Anon., 1898c, Un nuevo salón, *La Almudaina*, 5 de enero de 1898, .
- Anon., 1899a, El festival de la Capella, *La Almudaina*, 19 de diciembre de 1899, .
- Anon., 1899b, En la Capella de Manacor. Conferencia del señor Noguera, *La Almudaina*, 27 de marzo de 1899, .
- Anon., 1899c, La música sagrada, *El Áncora*, 28 de enero de 1899, .

- Anon., 1899d, La música sagrada, *El Áncora*, 7 de febrero de 1899, .
- Anon., 1899e, La música sagrada, *El Áncora*, 1 de febrero de 1899, .
- Anon., 1900a, Junta de la Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900, .
- Anon., 1900b, La fiesta de la Capella, *La Última Hora*, 24 de diciembre de 1900, .
- Anon., 1901a, Felipe Pedrell, *La Última Hora*, 18 de diciembre de 1901, .
- Anon., 1901b, Manacor. La fiesta de la Capella, *La Almudaina*, 14 de diciembre de 1901, .
- Anon., 1902a, Teatre Líric, *La Roqueta*, 31 de enero de 1902, .
- Anon., 1902b, Teatro Lírico, *La Última Hora*, 3 de febrero de 1902, .
- Anon., 1902c, *Las Provincias*, 24 de octubre de 1902, .
- Anon., 1902d, L'Orfeó mallorquí, *La Roqueta*, 15 de diciembre de 1902, .
- Anon., 1903a, Conciertos Crickboom, *La Almudaina*, 26 de octubre de 1903, .
- Anon., 1903b, Conciertos Crickboom, *La Almudaina*, 25 de octubre de 1903, .
- Anon., 1903c, Conciertos Nicolau, *La Almudaina*, 6 de junio de 1903, .
- Anon., 1903d, Conciertos Nicolau, *La Almudaina*, 10 de mayo de 1903, .
- Anon., 1903e, Festa de sa Capella de Manacor, *Gazeta de Mallorca*, 27 de junio de 1903, .
- Anon., 1903f, *La Tarde*, 9 de julio de 1903, .
- Anon., 1903g, Teatros. Lírico, *La Almudaina*, 25 de mayo de 1903, .
- Anon., 1903h, Un banquete, *La Almudaina*, 20 de junio de 1903, .
- Anon., 1904a, Orfeó Català, *Boletín de la Unión musical de Barcelona*, 15 de mayo de 1904, .
- Anon., 1904b, Orfeó Català, *La Il·lustració catalana*, 8 de mayo de 1904, .
- Anon., 1904c, Salón Sanchez-Fernís. Segundo concierto, *Las provincias*, 12 de junio de 1904, .
- Anon., 1904d, Antonio Noguera, necrológica, *La almudaina*, 29 de marzo de 1904, .
- Anon., 1905, *La tarde*, 28 de abril de 1905, .
- Anon., 1915, Gimnasia rítmica, *La Almudaina*, 24 de julio de 1915, .
- Anthony, G., 1993, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Editorial, Madrid.
- Archilés Cardona, F.A., 2006, Hacer región es hacer patria. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración, *Ayer*, 64, pp. 121-47.

- Artís, P., 1986, L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, *Revista Musical de Catalunya*, gener de 1896,.
- Aviñoa, X., 1991, Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrería del segle XX, *Recerca musicològica*, 11, pp. 27-46.
- Aviñoa, X., 1998, *Maestros, amigos, alcahuetes: los modos de educación musical doméstica en el XVII español*, Edicions Universitat Barcelona,.
- Aviñoa, X., 2001, Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, pp. 277-86.
- Aviñoa, X., 2002, El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària, *Anales de literatura española*, 15, pp. 223-9.
- Aviñoa, X., 2004, Los congresos del "Motu propio (1907-1928). Repercusión e influencias , *Revista de musicología*, pp. 381-99.
- Aviñoa, X., 2005, Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys, *Recerca musicològica*, 14-15, pp. 107-22.
- Ayats, J., 1996, On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al Cancionero musical popular español, de Pedrell), *Recerca musicològica*, 11, pp. 419-27.
- Ayats, J., 2005, Breu panorama de l'etnomusicologia a Catalunya entre 1875 i 1936, *Recerca musicològica*, 14-15, pp. 123-38.
- B., 1901, En Manacor. La fiesta de Santa Cecilia, *La Almudaina*, 20 de diciembre de 1901, .
- Bagüés i Erriondo, J., El coralismo en España en el siglo XIX, *España en la Música de Occidente: Actas del Congreso Internacional*, 2, pp. 173-98.
- Bahamonde Magro, A., 2005, Los límites de la modernización en España a principios del siglo XX, *Estudios turístico*, 163-164, pp. 7-16.
- Baños, F.V., 1980, *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*, Siglo veintiuno ,.
- Baños, F.V. 1989, Instituciones culturales, sociedad civil e intelectuales en el Madrid de la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 79-100.
- Barceló Pons, B., 1964, El segle XIX a Mallorca, *Obra*, 2(5).
- Barros Presas N. La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903), en (2015).

- Bendix, R., 2009, *In search of authenticity: The formation of folklore studies*, Univ of Wisconsin Press,.
- Benedicto, J.A. 1989, La nobleza creada por Alfonso XII (1875-1885), in *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 637-46.
- Bergada, M., 1991, Pedrell i els pianistes catalans a Paris, *Actes del Congrés internacional Felip Pedrell i el nacionalisme musical.*, pp. 243-57.
- Blanes, J.S. 1966, Petites histories, in *Episodis de la Història*, Rafael Dalmau ed., pp. 120-40.
- Bonastre, F., 1972, Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903, *Anuario Musical*, 27, p. 103.
- Bonastre, F., 2002, L'arpa i la cítara: la relació entre Verdaguer i Pedrell, *Anuario musical*, 57, pp. 229-40.
- Bonastre i Bertran, F., 1985, Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell, *Recerca musicològica*,5, pp. 131-77.
- Bonastre i Bertran, F., 1991, El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l'entorn de Por nuestra música, *Recerca musicològica*,11, pp. 17-26.
- Bonastre i Bertran, F., 2004, Els Pirineus en el panorama de la música hispànica i europea del seu temps, *Recerca musicològica*,14, pp. 255-68.
- Bonastre i Bertran, F., 2007, Els orígens del concepte de barroc musical hispànic, a l'entorn del centenari de l' Institut d' Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol, *Recerca musicològica*,17, pp. 41-65.
- Bordonada, A.E. 1989, La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 163-80.
- Bordó, A., 1903a, Concerts Nicolau, *La Gaceta de Mallorca*,23 de mayo de 1903, .
- Bordó, A., 1903b, Orfeo mallorquí, *La Gaceta de Mallorca*,6 de junio de 1903, .
- Brosa i Roger, J., 1893, *L'Avenç*,31 de marzo de 1893, .
- Burgos, M.E., 1990, *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Editorial CSIC-CSIC Press,.
- Caballero, M.G., 2008, *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Alvarellos Editora,.
- Cacho Viu, V., 1997, *Repensar el noventa y ocho*, Biblioteca nueva, Madrid.
- Calvet, B., 1891, Las murallas deben derribarse, *La Almudaina*,4 de febrero de 1891, .

- Campaner, A., 1893, Influencia árabe en la música popular mallorquina, *La Almudaina*, 27 de julio de 1893, .
- Candi, C. & y Viciano, J.S., 1866, *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, E. Ferrando Roca, .
- Canut Rebull R. La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX (1856-1894), en (2016).
- Carazo, C.O., 2013, Massot i Muntaner, Josep. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993-2011, *Estudis Romànics*, pp. 579-85.
- Carbonell i Guberna J. Josep Anselm Clavé i les societats corals a Catalunya (1850-1874), in (1995).
- Carilla, J.L.C., 1998, *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Cátedra, Madrid.
- Carmona Pidal L, J. & Fernandez Delgado, J., 1989, La tradición moderna: la política matrimonial de los grandes de España (1800-1923), *La sociedad madrileña durante la Restauración. 1876-1931*, pp. 595-604.
- Carreira, X.M., 1988, Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña, *Musiker: cuadernos de música*, pp. 193-229.
- Casares Rodicio, E., 1991, Pedrell, Barbieri y la restauración musical española, *Recerca musicològica*, 11, pp. 259-71.
- Casares Rodicio, E., 1994, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, ICCMU, Madrid.
- Casares Rodicio, E. & Alonso González, C., 1995, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, .
- Cascudo García-Villaraco, T., 2012, ¿Un ejemplo de modernismo silenciado? María del Carmen (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña, *Acta musicologica*, 8, (2), pp. 225-51.
- Champasaur, 1891, Por Mallorca. La canalización de aguas y el alcantarillado, *La Almudaina*, 11 de octubre de 1891, .

- Charle, C., 2000, *Los intelectuales en el siglo XIX: precursores del pensamiento moderno*, Siglo Veintiuno de España Editores ed. .
- Charle, C. 2010, La historia comparada de los intelectuales en Europa: algunas cuestiones de método y propuestas de investigación, in *J. Schrierwer y H. Kaelble (comps.), La comparación en las ciencias sociales e históricas. Un debate interdisciplinar*, Octaedro, Barcelona,.
- Chavarri, E., 1904, Antonio Noguera, ya no vive el ilustre músico mallorquín, *La Última Hora*, 5 de abril de 1904,.
- Clares Clares ME. La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX, in (2012).
- Cobo, J.P. 1989, Implantación del clero en el Ensanche Norte durante La Restauración (1875-1931), in *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 251-66.
- Codina i Bonet, R., 2005, Antoni Noguera, nacionalisme i wagnerisme, *Estudis Musicals (EM)*, pp. 41-64.
- Codina i Giol, D., 1991, Felip Pedrell i la música religiosa: la seva relació amb el monestir de Montserrat, *Recerca musicològica*, 11, pp. 357-61.
- Colom, A., 1978, Antoni Noguera, artista completo, *Diari de Mallorca*, 12 de marzo de 1978,.
- Company, J., 1983, El cant coral a Mallorca: Personatges i institucions. Antoni Noguera, *Reviasta de la Federació de Corals de Mallorca*, 1, pp. 18-9.
- Cortés i Mir, F., 2004, El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936, *Recerca Musicològica*, 14-15, 2004-2005 pp. 27-45.
- Cortés i Mir, F., 1991a, El nacionalisme musical de F. Pedrell: Por nuestra música i les seves poèmiques, *Sessió d'Estudis Mataronis*, 8.
- Cortés i Mir, F., 1991b, La Música escènica de Felip Pedrell:" Els Pirineus. La Celestina. El Comte Arnau", *Recerca musicològica*, 11, pp. 63-97.
- Cortés i Mir, F., 1998, El projecte d'estrena al Teatro Real de Madrid de l'òpera Els Pirineus, a través de la correspondència de Víctor Balaguer a Felip Pedrell: estratègies i malvolences, *Recerca musicològica*, 13, pp. 231-67.
- Cortés i Mir, F., 2004a, Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936, *Recerca musicològica*, 14, pp. 77-85.

Cortés i Mir, F., 2004b, Los Pirineus, l'estrena del 1902, *Recerca musicològica*, 14, pp. 269-87.

Cortés i Mir F. El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de sus óperas: Els Pirineus, La Celestina y el Comte Arnau, in (1996).

Costa i Llobera, M., Rubio y Lluch, A., Torres Gost, B. & Estelrich, J.L., 1985, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, Editorial Moll, Palma de Mallorca.

Crespo, F.C. & Ríos, J. 1989, Localización espacial de la industria madrileña en 1900, in *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 199-214.

Cristóbal, G.N. 1986, Madrid en la crisis finisecular, in *Madrid en la sociedad del siglo XIX:[I Coloquio de Historia Madrileña]*, Consejería de Cultura de Madrid, pp. 263-83.

Crivillé i Bargalló, J., 1994, El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon, *Anuario Musical*, 49, p. 211.

Cui, C., 1881, *La musique en Russie*, Fischbacher,.

Dahlhaus, C. 1980, Nationalism and music, in *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press,, pp. 79-101.

Di Filippo, J., 2012, *La sociedad como representación: paradigmas intelectuales del siglo XIX*, Universidad de Belgrano, Siglo Veintiuno,.

Dirección, 1889, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 23 de abril de 1889, .

Díaz, S.J., 2002, Del periódico a la Sociedad de la Información, *Intelectuales y prensa en el siglo XX*. pp. 197-218.

Díaz Gómez, R. & Galbis López, V., 1996, *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana,.

Dubert, P. 1989, Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo, in *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 101-38.

Dubinsky, 1996, Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 242-315.

- Duran Bordoy, B., Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després, *IV Jornades d'estudis locals de Manacor*, pp. 91-105.
- Durutte, C., 1855, *Esthétique musicale: technie ou lois générales du système harmonique*, Mallet-Bachelier,.
- E., 1900, *Revista contemporánea*, abril de 1900, .
- 1995, La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales, in E Casares & C Alonso (eds), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 13-122.
- Eduardus, 1902, La música de la Capella de Manacor, *La Almudaina*, 18 de octubre de 1902, .
- Encabo Fernández E. Las músicas del 98:(re) construyendo la identidad nacional, in (2007).
- Escalas, F., 1903, A la Capella de Manacor, *Gazeta de Mallorca*, 27 de junio de 1903, .
- Escartín Gual, M., 2004, El Modernismo catalán frente al hispánico, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 10, pp. 43-54.
- Eslava, H., 2014, *Escuela de composición. Tratado primero*, De la armonía por Hilarión Eslava,.
- Estelrich, J., 1918, Biografía de Enrique Alzamora, *La Almudaina*, 15 de mayo de 1918, .
- Estelrich, J.L., 1912a, *El maestro Marqués*, Imprenta de J. Tous, Palma.
- Estelrich, J.L., 1912b, *Páginas mallorquinas*, Tip. de J. Tous, Palma de Mallorca.
- Esteve, J., 2007, *La música a les balears en el segle XIX*, Edicions Documenta Balear ed. Palma de Mallorca.
- Falla, M., 1950, *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe Argentina, Madrid.
- Falla, M. 1988, Felipe Pedrell. "Revue Musicale. París". Febrero de 1923; "Declaraciones publicadas en la revista Excelsior", in *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe Argentina, Madrid,.
- Fernández-Cid, A., 1975, *Cien años de teatro musical en España,(1875-1975)*, Real musical,.
- Fernández ML. La aplicación del " motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios, en (2014).
- Ferrer, M.N., 2001, *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, .
- Ferrer Massanet, R., *Primera historia de la Capella de Manacor*, 115, Panorama Balear, Mallorca,.

- Fétis, F.-J., 1853, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Brandus et Cía.,.
- Florindo, 1897a, Lo sagrado en lo profano. Política música religiosa, *El Áncora*,10 de noviembre de 1897, .
- Florindo, 1897b, A una crónica musical, *El Áncora*,6 de noviembre de 1897, .
- Florindo, 1899a, La música sagrada, *El Áncora*,26 de enero de 1899, .
- Florindo, 1899b, Música Sagrada, *El Áncora*,30 de diciembre de 1899, .
- Florindo, 1900a, Música Sagrada, *El Áncora*,2 de enero de 1900, .
- Florindo, 1900b, Música Sagrada, *El Áncora*,5 de enero de 1900, .
- Florindo, 1900c, Música Sagrada, *El Áncora*,3 de enero de 1900, .
- Florit, A.R., 2012, Panorama de la música a Mallorca des del final del segle XIX fins al XXI, en *Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*, 3, (2), pp. 77-107.
- Fradera, J.M., 2000, *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*, Universitat de València.,
- Fullana, P. & Marimon, A., 1994, *Història del" Montepío" de Previsió de l'Arraval de Santa Catalina*, Centenari 1894-1994, Palma.
- Fullana Puigserver, P., 1994, *El moviment catòlic a Mallorca*, L'Abadia de Montserrat.,
- Fullana Puigserver, P., Peñarrubia, I., i Marquès, I.P. & i Torres, A.J.Q., 1996, *Els historiadors i l'esdevenir polític d'un segle a Mallorca (1839-1939)*, L'Abadia de Montserrat.,
- Galán Hernández S. El movimiento cecilianista y su influencia en la recuperación y edición de la música de Tomás Luis de Victoria, en (2012).
- Gallego Gallego, A., 1991, Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX, *Revista de Musicología*, 14, núm 1-2, pp. 13-31.
- Gallego Gallego, A., 1992, El sinfonismo en la época de la Restauración, *Scherzo*, 66, pp. 130-2.
- García Laborda, J.M., 1991, Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en la trilogía Los Pirineos de F. Pedrell, *Recerca musicològica*,11, pp. 399-418.
- Gelman, J., 2006, *Miradas: de poetas, escritores y artistas*, Ediciones Era.,
- Gevaert, M., 1873, *Tratado general de instrumentación*, B. Eslava, Madrid.

- Giddens, A., 2013, *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*, John Wiley & Sons,.
- Gili, A., 1997, El músic mallorquí Antoni Lliteres, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 801, pp. 12-6.
- Gimeno Arlanzón B. Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales, en (2010).
- Ginard i Féron, D. & Casasnovas i Camps, M.A., 2007, *Illes Balears. Història*, Ediciones Vicens Vives, Barcelona.
- Gomila i Llobera A. L'home badoc: la representació de Mallorca en els poemes de 'Cap al tard' de Joan Alcover, en (2009).
- Gortázar, G. 1986, La nobleza en Madrid en la época de la Restauración, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX: [I Coloquio de Historia Madrileña]*, pp. 557-66.
- Gómez Amat, C., 1984, Historia de la música española. 5. Siglo XIX, *Madrid, Alianza Editorial*.
- Gómez-Elegido Ruizolalla, M.C., 1984, La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri, *Recerca musicològica*, 4, pp. 177-242.
- Gracia Iberní, L., 1997, Controversias entre óperas y zarzuela en la España de la Restauración, *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, pp. 157-64.
- Gregori i Cifré, J.M., 1991, Felip Pedrell i el renaixement musical hispànic, *Recerca musicològica*, 11, pp. 47-61.
- Gullón, R., 1980, *El modernismo visto por los modernistas*, Labor,.
- H., 1897, Polémica musical, *El Áncora*, 20 de noviembre de 1897, .
- Henken, J., 1987, *Francisco Asenjo Barbieri and the Nineteenth-Century Revival in Spanish National Music*, University of California, Los Angeles.
- Hess, C.A., 2002, *Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936*, University of Chicago Press,.
- Hess Tetzlaff, C.A., 2004, Enric Granados y el contexto pedrelliano, *Recerca musicològica*, 14, pp. 47-56.

- Jorquera Jaramillo, M.C., 2017, Métodos históricos o activos en educación musical, *Revista electrónica de Leeme*,14.
- Julià, B., 2003, Maestros y músicos de la Catedral de Mallorca, *X Trobada de documentalistes musicals*, pp. 190-7.
- Juliá, S., 1988, De poblachón mal construido a esbozo de gran capital: Madrid en el umbral de los años treinta, *Alfoz*, 54 55, pp. 71-8.
- Levy, B.E., 1996, In the Glory of the Sunset, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 128-83.
- Lichstentsztajn, D., 2004, El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell, *Recerca musicològica*,14, pp. 301-23.
- Llabrés Bernal, J., 1809, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Societat Arqueològica Lul.liana,.
- Llabrés Bernal, J., 1962, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca III (1841-1869)*, Societat Arqueològica Lul. liana,.
- Llompart, G., 1967, La danza religiosa de Saint Joan Pelós en las Islas Baleares, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 23(3), p. 273.
- Lolo, B., 1996, La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia, *Cuadernos de Música iberoamericana*, 2-3, pp. 319-25.
- Lolo Herranz, B., 1991, La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria, *Recerca musicològica*,11, pp. 345-56.
- Losada, C., 2014, La correspondència de Cèsar Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912), *Recerca Musicològica*, 20-21, pp. 221-67.
- Loyo, E.B., 2011, Anthony Giddens: Consecuencias de modernidad. Una interpretación de las transformaciones Asociadas a la Modernidad, *Razón y palabra. Revista especializada en comunicación*, 75, 2011.
- López Bonet, J.F., 1985, *Del carro de parell a la informàtica: 150 años de la Casa Alzamora*, Alzamora Sociedad Anónima, Palma de Mallorca.
- López-Calo, J., 1991, Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa, *Recerca musicològica*,11, pp. 157-209.
- López-Chavarri, E., 1898a, Musica española, *Revista Contemporánea*, 12 de octubre de 1898, .

- López-Chavarri, E., 1898b, Un artista mallorquín: Antonio Noguera, *Las provincias*, 13 de junio de 1898, .
- López-Chavarri, E., 1899a, Carta musical a mi amigo Toni, *La Última Hora*, 4 de febrero de 1899, .
- López-Chavarri, E., 1899b, Crónicas musicales de la Provincia de Valencia, *La Última Hora*, 3 de mayo de 1899, .
- López-Chavarri, E., 1899c, Crónica musical. Una excursión artística a Barcelona, *Las Provincias*, 10 de febrero de 1899, .
- López-Chavarri, E., 1900a, De "re" musical, *La Última Hora*, 17 de agosto de 1900, .
- López-Chavarri, E., 1900b, El Salón Beethoven, *La Última Hora*, 8 de mayo de 1900, .
- López-Chavarri, E., 1900c, La Capella de Manacor, *La Última Hora*, 18 de mayo de 1900, .
- López-Chavarri, E., 1901a, Revista musical de la provincia de Valencia, *La Última Hora*, 1 de junio de 1901, .
- López-Chavarri, E., 1901b, Un libro acerca de música española, *La Última Hora*, 17 de julio de 1901, .
- López-Chavarri, E., 1902, La Capella en Valencia, *Las Provincias*, 24 de octubre de 1902, .
- López-Chávarri, E., 1902, *El anillo del Nibelungo. Ensayo analítico del poema y la música*, B. Rodríguez Serra Editor ed. Madrid.
- M.O., 1889a, Bibliografía. Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurca, *La Almudaina*, 14 de abril de 1889, .
- M.O., 1889b, Bibliografía. Ratificación de las Observaciones hechas á la Primera Mazurka de D. Antonio Noguera por B. Torres, *La Almudaina*, 28 de junio de 1889, .
- Manera Erbina, C., 2012, Història del creixement econòmic a Mallorca, 1700-2000, *Anuari de la Societat Catalana d'Economia*, pp. 77-84.
- Marco García, A., 1992, El Modernisme, heredero de la estética romántica: a propósito de dos cartas de Santiago Rusiñol a Víctor Balaguer, *Anales de Literatura Española*, 8, pp. 133-56.
- Marfany, J.L., 1982, *Aspectes del modernisme*, Curial,.
- Marfany, J.L., 1993, El païssatge, el nacionalisme i la Renaixença, *Estudi General*, 13, pp. 81-96.

- Marimon Riutort, A., 2008, Sobre el nacionalisme a Mallorca (1890-1936), *Cercles. Revista d'història cultural*, 11, pp. 43-59.
- Martí, J., 1996a, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Ronsel, Barcelona.
- Martí, J., 1996b, Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, *Etnomusicología, folklore y relevancia social*.
- Martí i Pérez, J., 1991, Felip Pedrell i l'etnomusicologia, *Recerca musicològica*, 11, pp. 211-29.
- Martí i Pérez, J., 1999, La tradición evocada: folklore y folklorismo, *Tradición oral*, pp. 81-108.
- Martín, J.A.M., 2001, Madrid 1900. La configuración de una industria cultural, *Arbor*, 169(666), pp. 557-72.
- Martínez, B.B., Criado, B.D. & Santa María, F., 1994, *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Ediciones Morata.
- Mas i Vives, J., 2003, *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Lleonard Muntaner/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma de Mallorca.
- Massot i Muntaner, B. & Parets i Serra, J., *Pere Josep Cañellas i Jaume, músic de Calvià (1845-1922)*, Ajuntament de Calvià, Calvià.
- Massot i Muntaner, J., 2003, L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, font de recerques, *Llengua & Literatura*, 14, pp. 549-61.
- Márquez, A.R. & Limón, M.G., 2016, Pensadores y científicos en la España de los siglos XIX y XX, *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 11, pp. 187-96.
- Menéndez, M., 2012, *Historia de las ideas estéticas en España*, Ed. Universidad de Cantabria.
- Millet, L 1904, Antonio Noguera, *Revista musical catalana*, 1 de abril de 1904, .
- Mir i Marqués, A. & Parets, J., 2001, *La guitarra a Mallorca y els seus constructors*, So de Guitarra ed. .
- Mir i Marqués, A. & Parets i Serra, J., 2004, *Isaac Albéniz a Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca.
- Mitjana, R., 1895a, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta: nuevos datos para su biografía*, Tip. de las Noticias,.
- Mitjana, R., 1895b, Sobre una carta, *La Época*, 19 de mayo de 1895, .
- Mitjana, R., 1897, *La Última Hora*, 11 de marzo de 1897, .

- Mitjana, R., 1901, *La música contemporánea en España*, y *Felipe Pedrell*, Madrid, Fé Málaga, Fernández y hrno,.
- Mitjana, R., 1920a, *Histoire de la Musique espagnole*, Lavignac, París.
- Mitjana, R., 1920b, *La musique en Espagne*, *Art Religieux et Art Profane*, París, Librairie Delagrave.
- Molina, R. & Morey, A., 2006, IV Congreso de historia ferroviaria, *Ferrocarril, transformaciones económicas y especulación urbanística: la ciudad de Palma (1870-1940)*.
- Moreau, A., 1901, Las danzas mallorquinas de Antonio Noguera, *La Última Hora*, 10 de julio de 1901, .
- Moricz, B.E., 1996, The Confines of Judaism and the Illusiveness of Universality in Ernest Bloch's *Avodath Hakodesh* (Sacred Service), *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 184-241.
- Moya Martínez, M.d.V., 1997, Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX, *Ensayos*, 12, pp. 163-71.
- Muntaner, J.M. & Jaquetti, P., 1997, *Memòries de missions de recerca*, L'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- N., 1899, La música sagrada, *El Àncora*, 23 de enero de 1899, .
- N.N.N., 1899, La música sagrada, *El Àncora*, 11 de febrero de 1899, .
- Nagore, M. La música coral en España en el siglo XIX, in E Casares Rodicio & C Alonso González (eds), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, pp. 425-62.
- Nagore, M. 1998, Aportaciones al estudio del movimiento coral en España, in X Aviñoa (ed), *Miscel.lània Oriol Martorell*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 345-58.
- Nagore, M., 2004, Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio, *Revista de Musicología*, 27(1), pp. 211-36.
- Nagore, N., 2001, Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, pp. 211-26.
- Nagore Ferrer, M., 1997, Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el " Congreso Internacional de Música Sacra"(Bilbao, 1896), *Revista de musicología*, 20(1), pp. 605-16.
- Noguera, A., 1885, Polka n1 de A. Noguera, *Ecós y Brisas*, 13 de febrero de 1885, .

- Noguera, A., 1887a, Concierto de Albéniz, *Las noticias*, 19 de noviembre de 1887, .
- Noguera, A., 1887b, La sonatina de Torrens, *Las noticias*, 7 de noviembre de 1887, .
- Noguera, A. 1887c, P. Aulí, in *Misa de coro del P. Aulí*, Palma de Mallorca,.
- Noguera, A., 1888a, Algo sobre música, *La Almudaina*, 22 de diciembre de 1888, .
- Noguera, A., 1888b, El maestro Torres y su última composición, *La Almudaina*, 17 de enero de 1888, .
- Noguera, A., 1888c, La música en las fiestas de San Alonso , *La Almudaina*, 6 de noviembre de 1888, .
- Noguera, A., 1888d, Nuestro grabado. Wagner, *La Almudaina*, 12 de marzo de 1888,.
- Noguera, A., 1889a, Comunicado. Controversia musical II, *La Almudaina*, 7 de agosto de 1889, .
- Noguera, A., 1889b, Controversia musical, *La Almudaina*, 4 de agosto de 1889, .
- Noguera, A., 1889c, *Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurka*, Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.
- Noguera, A., 1889d, Revista musical. Brindis de Salas, *La Almudaina*, 6 de enero de 1889, .
- Noguera, A., 1889e, Revista musical. Concierto sacro en el círculo, *La Almudaina*, 16 de abril de 1889, .
- Noguera, A., 1889f, Revista Musical. Vicente Llorca, *La Almudaina*, 14 de diciembre de 1889, .
- Noguera, A., 1890a, Bizet, *La Almudaina*, 23 de diciembre de 1890,.
- Noguera, A., 1890b, Juan Aulí, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de julio de 1890,.
- Noguera, A., 1890c, Revista Musical. Albéniz, *La Almudaina*, 20 de mayo de 1890,.
- Noguera, A., 1890d, Revista musical. Carmen, *La Almudaina*, 24 de diciembre de 1890, .
- Noguera, A., 1890e, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de julio de 1890, .
- Noguera, A., 1891a, La música en Palma, *Almanaque Balear*, 1891, pp. 133-41.
- Noguera, A., 1891b, Lohengrin, *Las islas*, 1 de junio de 1891, .
- Noguera, A., 1891c, Pyreineus, *El isleño*, 26 de febrero de 1891, .
- Noguera, A., 1891d, Revista musical. ¿Organistas? *El isleño*, 2 de diciembre de 1891, .

- Noguera, A., 1892a, Bibliografía musical. Danzas españolas de Granados, *La Almudaina*, 26 de noviembre de 1892, .
- Noguera, A., 1892b, Il pescatori di perle, *La Almudaina*, 6 de enero de 1892, .
- Noguera, A., 1893a, Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte, *La Almudain*, 30 de enero de 1893, .
- Noguera, A., 1893b, El canto de "La Sibila", *La Almudaina*, 18 de junio de 1893, .
- Noguera, A., 1893c, Enrique Morera y el poema sinfónico "L'atlántida", *La Almudaina*, 2 de marzo de 1893, .
- Noguera, A., 1893d, La Balanguera, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de septiembre de 1893, .
- Noguera, A., 1893e, Los conciertos, *La Almudaina*, 21 de mayo de 1893, .
- Noguera, A., 1893f, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, F. Guasp, .
- Noguera, A., 1893g, Memorias sobre los cantos populares de la isla de Mallorca, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul.liana*, 1 de julio de 1893, .
- Noguera, A., 1893h, Música...rusticana, *La Almudaina*, 1 de octubre de 1893, .
- Noguera, A., 1893i, Nuestro Victoria en París, *La Almudaina*, 7 de abril de 1893, .
- Noguera, A., 1893j, Otro juicio sobre Los Pirineos, *La Almudaina*, 23 de julio de 1893, .
- Noguera, A., 1893k, Revista musical. Carta abierta a Mario Calando, *La Almudaina*, 24 de mayo de 1893, .
- Noguera, A., 1893l, Una ópera española, *El Isleño*, 11 de abril de 1893, .
- Noguera, A., 1893m, Un paso adelante, *La Almudaina*, 26 de octubre de 1893, .
- Noguera, A., 1893n, Un paso atrás, *La Almudaina*, 28 de marzo de 1893, .
- Noguera, A., 1894a, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 11 de diciembre de 1894, .
- Noguera, A., 1894b, Conciertos clásicos, Albéniz, Arbós, Rubio y Agudo en Mallorca, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de abril de 1894, .
- Noguera, A., 1894c, Goula. Su influencia en la Mallorca, *La Última Hora*, 17 de julio de 1894, .
- Noguera, A., 1894d, Los conciertos clásicos, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894, .

- Noguera, A., 1894e, Los conciertos clásicos, *La Última hora*, 19 de enero de 1894, .
- Noguera, A., 1894f, Ópera barata, *La Almudaina*, 4 de diciembre de 1894, .
- Noguera, A., 1894g, Ópera en el Teatro Principal, *La Almudaina*, 8 de diciembre de 1894, .
- Noguera, A., 1894h, Revista musical. Conciertos clásicos, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894, .
- Noguera, A., 1894i, Revista musical. Opera barata, *La Almudaina*, 4 de diciembre de 1894, .
- Noguera, A., 1894j, Revista musical. Un adagio de Schumann, *La Almudaina*, 17 de abril de 1894, .
- Noguera, A., 1894k, Revista musical, *La Almudaina*, 8 de diciembre de 1894, .
- Noguera, A., 1895a, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 26 de noviembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895b, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 31 de octubre de 1895, .
- Noguera, A., 1895c, Bibliografía musical, *La Almudaina*, 22 de enero de 1895, .
- Noguera, A., 1895d, Colección de melodías para canto y piano de Gabriel Rodríguez, *La Almudaina*, 22 de enero de 1895, .
- Noguera, A., 1895e, Crónica musical. La Gioconda, *La Última Hora*, 6 de diciembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895f, Crónica musical, *La Última Hora*, 15 de agosto de 1895, .
- Noguera, A., 1895g, Crónica musical, *La Última Hora*, 21 de octubre de 1895, .
- Noguera, A., 1895h, Crónica musical, *La Última Hora*, 23 de noviembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895i, Crónica musical, *La Última Hora*, 13 de febrero de 1895, .
- Noguera, A., 1895j, Crónica musical, *La Última Hora*, 24 de diciembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895k, Crónica musical, *La Última Hora*, 31 de octubre de 1895, .
- Noguera, A., 1895l, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de octubre de 1895, .
- Noguera, A., 1895m, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de septiembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895n, Crónica musical, *La Última Hora*, 14 de agosto de 1895, .
- Noguera, A., 1895o, Crónica musical, *La Última Hora*, 31 de noviembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895p, Der Freyschutz, *La Almudaina*, 8 de enero de 1895, .
- Noguera, A., 1895q, La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales, *La Almudaina*, 4 de mayo de 1895, .

- Noguera, A., 1895r, La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales, *Las Baleares*, 5 de mayo de 1895, .
- Noguera, A., 1895s, La canción popular y nuevas nacionalidades, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de agosto de 1895, .
- Noguera, A., 1895t, La canción popular y nuevas nacionalidades, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de noviembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895u, La canción popular y nuevas nacionalidades, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de septiembre de 1895, .
- Noguera, A., 1895v, La canción popular y nuevas nacionalidades, *La Ilustración musical Hispano-Americana*, 30 de octubre de 1895, .
- Noguera, A., 1895w, Mazurkas para piano de Luis Arnau, *La Almudaina*, 13 de febrero de 1895, .
- Noguera, A., 1895x, Música religiosa. Pedrell en Madrid, *La Almudaina*, 12 de mayo de 1895, .
- Noguera, A., 1895z, Revista musical "Der Freyschutz", *La Almudaina*, 8 de enero de 1895, .
- Noguera, A., 1895aa, Revista musical. ¿Nos licenciamos? *La Almudaina*, 21 de mayo de 1895, .
- Noguera, A., 1896a, Crónica musical. A Pepe Espinosa, *La Última Hora*, 16 de marzo de 1896, .
- Noguera, A., 1896b, Crónica musical. Conciertos Clásicos, *La Última Hora*, 22 de mayo de 1896, .
- Noguera, A., 1896c, Crónica musical. El divino arte, *La Última Hora*, 12 de febrero de 1896, .
- Noguera, A., 1896d, Crónica musical. Enrique Granados, *La Última Hora*, 4 de enero de 1896, .
- Noguera, A., 1896e, Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de noviembre de 1896, .
- Noguera, A., 1896f, Crónica musical, *La Última Hora*, 26 de noviembre de 1896, .
- Noguera, A., 1896g, Crónica musical, *La Última Hora*, 17 de junio de 1896, .
- Noguera, A., 1896h, Crónica musical, *La Última Hora*, 28 de enero de 1896, .
- Noguera, A., 1896i, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de marzo de 1896, .
- Noguera, A., 1896j, Crónica musical, *La Última Hora*, 15 de octubre de 1896, .
- Noguera, A., 1896k, Crónica musical, *La Última Hora*, 19 de febrero de 1896, .
- Noguera, A., 1896l, Cuarteto Crickboom, *La Última Hora*, 13 de abril de 1896, .

- Noguera, A., 1896m, El motete "O vos omnes" de Tomás Luis de Victoria, *La Almudaina*, 31 de marzo de 1896, .
- Noguera, A., 1896n, El motete "O vos omnes" de Tomás Luis de Victoria, *La Almudaina*, 4 de abril de 1896, .
- Noguera, A., 1896o, Las baladas gallegas de Juan Montes, *La Última Hora*, 8 de junio de 1896, .
- Noguera, A., 1896p, Los Conciertos Clásicos, *La Última Hora*, 24 de mayo de 1896, .
- Noguera, A., 1897a, Crónica musical. A Florindo, *La Almudaina*, 16 de noviembre de 1897, .
- Noguera, A., 1897b, Crónica musical. A Florindo, *La Almudaina*, 27 de octubre de 1897, .
- Noguera, A., 1897c, Crónica musical. La música sabia, *La Última Hora*, 24 de abril de 1897, .
- Noguera, A., 1897d, Crónica musical. Los grandes conciertos, *La Última Hora*, 10 de mayo de 1897, .
- Noguera, A., 1897e, Crónica musical. Un paso adelante, *La Última Hora*, 19 de abril de 1897, .
- Noguera, A., 1897f, Crónica musical, *La Última Hora*, 24 de abril de 1897, .
- Noguera, A., 1897g, Crónica musical, *La Última Hora*, 26 de enero de 1897, .
- Noguera, A., 1897h, Crónica musical, *La Última Hora*, 20 de marzo de 1897, .
- Noguera, A., 1897i, Crónica musical, *La Última Hora*, 23 de marzo de 1897, .
- Noguera, A., 1897j, Crónica musical, *La Última Hora*, 20 de marzo de 1897, .
- Noguera, A., 1897k, Crónica musical, *La Última Hora*, 12 de febrero de 1897, .
- Noguera, A., 1897l, Cuestión musical. La música sabia, *La Almudaina*, 13 de mayo de 1897, .
- Noguera, A., 1897m, La música sabia II, *La Última Hora*, 1 de mayo de 1897, .
- Noguera, A., 1897n, Puntos suspensivos, *La Última Hora*, 23 de mayo de 1897, .
- Noguera, A., 1898a, Controversia musica. III y último, *La Almudaina*, 11 de agosto de 1898, .
- Noguera, A., 1898b, Crónica musical. Carta abierta a Guillermo Cifre, *La Última Hora*, 13 de marzo de 1898, .
- Noguera, A., 1898c, Crónica musical. Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 8 de marzo de 1898, .
- Noguera, A., 1898d, Crónica musical. Conciertos clásicos, *La Última Hora*, 28 de marzo de 1898, .

- Noguera, A., 1898e, Crónica musical, *La Última Hora*, 13 de marzo de 1898, .
- Noguera, A., 1898f, Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de enero de 1898, .
- Noguera, A., 1898g, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de abril de 1898, .
- Noguera, A., 1898h, Crónica musical, *La Última Hora*, 11 de enero de 1898, .
- Noguera, A., 1898i, Enrique Granados. Maria del Carmen, *Última Hora*, 14 de noviembre de 1898, .
- Noguera, A., 1898j, Enrique Granados y su ópera Maria del Carmen, *La Última hora*, 12 de noviembre de 1898, .
- Noguera, A., 1898k, La Capella de Manacor en la Diputación, *La Última hora*, 13 de abril de 1898, .
- Noguera, A., 1898l, La Capella de Manacor y la Misa de Victoria, *La Última hora*, 4 de julio de 1898, .
- Noguera, A., 1898m, Maria del Carmen. Granados, *La Última hora*, 15 de noviembre de 1898, .
- Noguera, A., 1898n, Nuestra información. De Manacor, *La Última Hora*, 16 de mayo de 1898, .
- Noguera, A., 1898o, Nuestra información. La Capella, *La Última hora*, 19 de diciembre de 1898, .
- Noguera, A., 1898p, Nuestra información, *La Última hora*, 17 de mayo de 1898, .
- Noguera, A., 1898q, Pedrell en el Ateneo de Madrid, *Última hora*, 25 de noviembre de 1898, .
- Noguera, A., 1899a, Cotidianas. Coros y Orquesta, *La Última Hora*, 7 de noviembre de 1899, .
- Noguera, A., 1899b, Cotidianas. P. Eustaquio Uriarte, *La Última Hora*, 7 de octubre de 1899, .
- Noguera, A., 1899c, Crónica musical, *La Última Hora*, 7 de abril de 1899, .
- Noguera, A., 1899d, En Manacor. El festival de La Capella, *La Almudaina*, 19 de diciembre de 1899, .
- Noguera, A., 1899e, Juan Pierluggi de Palestrina, *Mallorca dominical*, 21 de mayo de 1899, .
- Noguera, A., 1899f, La misa de Victoria en la catedral, *La Última Hora*, 21 de enero de 1899, .
- Noguera, A., 1899g, La música aceptada por la Iglesia, *La Almudaina*, 16 de marzo de 1899, .
- Noguera, A., 1899h, La música polifónica, *La Última Hora*, 10 de marzo de 1899, .
- Noguera, A., 1899i, La música sagrada, *El Áncora*, 14 de febrero de 1899, .

- Noguera, A., 1899j, La Walkyria en el Liceo, *La Última Hora*, 30 de enero de 1899, .
- Noguera, A., 1899k, Maria del Carmen. Granados, *La Última Hora*, 15 de noviembre de 1899, .
- Noguera, A., 1899l, *Música religiosa. Conferencia leída a la Capella de Manacor* , Tipografía Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.
- Noguera, A., 1899m, Música religiosa, *La Almudaina*, 27 de marzo de 1899, .
- Noguera, A., 1900a, Concert Gay al Círculo mallorquín, *La Veu de Mallorca*, 3 de febrero de 1900, .
- Noguera, A., 1900b, Concierto Pichot-Gay, *La Última Hora*, 5 de febrero de 1900, .
- Noguera, A., 1900c, El abate Perosi, *La Almudaina*, 31 de marzo de 1900, .
- Noguera, A., 1900d, La Boheme, *La Almudaina*, 13 de noviembre de 1900, .
- Noguera, A., 1900e, La Capella de Manacor, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 15 de mayo de 1900, .
- Noguera, A., 1900f, Manon Lescaut, *La Almudaina*, 30 de noviembre de 1900, .
- Noguera, A., 1900g, A propósito de una representación de Freischutz, *La Última Hora*, 3 de enero de 1900, .
- Noguera, A., 1901a, Trepard, *La Última Hora*, 25 de enero de 1901, .
- Noguera, A., 1901b, Verdi, *La Última Hora*, 25 febrero de 1901, .
- Noguera, A., 1902, Hänsel und Gretel, *La Almudaina* , 13 de febrero de 1902, .
- Noguera, A., 1903a, Crónica musical. Orquesta, *La Última Hora*, 12 de diciembre de 1903, .
- Noguera, A., 1903b, Crónica musical, *La Última Hora*, 26 de noviembre de 1903, .
- Noguera, A., 1903c, El anillo del nibelungo, *La Última Hora*, 10 de febrero de 1903, .
- Noguera, A., 1903d, Sobre música religiosa. La música polifónica en Mallorca, *La Almudaina*, 9 de octubre de 1903, .
- Noguera, A., 1904a, La música en Palma en 1903, *La Última Hora*, 4 de enero de 1904, .
- Noguera, A., 1904b, La música religiosa. El motu proprio del papa Pio X, *La Almudaina*, 13 de enero de 1904, .
- Noguera, A., 1908, *Ensayos de crítica musical por Antonio Noguera ; con prólogo de Juan Alcover y Maspons*, J. Tous, Palma.

- Noguera, J.M., 2002, L'enderrocament de les murades de Palma un triomf de l'hisgienisme mallorquí, *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*, 37, pp. 247-64.
- Núñez Jiménez M. La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910, en (2014).
- O., 1889a, Controversia musical, *El isleño*, 20 de julio de 1889, .
- O., 1889b, Controversia musical, *El isleño*, 27 de abril de 1889, .
- Obispo de Mallorca, 1904, Una circular. Música religiosa, *La Almudaina*, 2 de febrero de 1904, .
- Obrador, M., 1891, Adhesión a la idea, *El Isleño*, 7 de enero de 1891, .
- Olaya, A.M.D., 2012, La música escénica linarense (1870-1912): un acercamiento a través de la prensa local, *Siete esquinas*, 4, pp. 13-22.
- Oliver, M.S. & Marfany, J.L., 1988, *La literatura en Mallorca*, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, Universitat de les Illes Balears,.
- Orfeó Català, 1899, L'Orfeó Català a Mallorca, *La Roqueta*, 20 de mayo de 1899, .
- Ortega y Gasset, J., 1931, *La redención de las provincias y la decencia nacional: artículos de 1927 y 1930*, Revista de Occidente,.
- Ortiz de Urbina Sobrino P. La Recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914), en (2007).
- Palomeque, E.R. 1989, Transformaciones urbanas en el casco antiguo, 1876-1931, in *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 77-102.
- Parets i Serra, J.P., Estelrich i Massutí, P.E., Massot i Muntaner, B.M. & Bover, J., 1987, *Diccionari de compositors mallorquins: segles XV-XIX*, Edicions Cort,.
- Pastor, A.L. & Rossell, M.C., 1983, Sociedades privadas mallorquinas del siglo XIX: introducción a su catalogación, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 39, pp. 539-45.
- Pavia i Simó, J., 1991, Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: tesoro sacro musical, *Recerca musicològica*, 11, pp. 275-303.
- Pedrell, F., 1891, Cuestión mal planteada, *La Vanguardia*, 1 de agosto de 1891, .
- Pedrell, F., 1892a, Antiguo canto de la sibila, *La Ilustració Moderna*, 1892.

- Pedrell, F., 1892b, Cançons populars catalanas regidas y armonizadas por Francisco Alió, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de mayo de 1892, .
- Pedrell, F., 1892c, Garin a L'Eremita de Montserrat, *Diario de Barcelona*, 19 de mayo de 1892, .
- Pedrell, F., 1893a, Nuestro Victoria en París, *La Almudaina*, 7 de abril de 1893, .
- Pedrell, F., 1893b, William Ratciiff, ópera de Cesar Cui, *El Isleño*, 19 septiembre de 1893, .
- Pedrell, F., 1894, Hispania musica sacra, *The Musical Times and Singing class singular*, 1 de octubre de 1894, p. 680.
- Pedrell, F., 1911a, *Jornadas de arte (1841-1891)*, P. Ollendorff,.
- Pedrell, F., 1911b, *Orientaciones musicales: [conferencias, artículos, crónicas, cartas, etc., de arte] : (1892-1902)*, P. Ollendorff, París.
- Pedrell, F., 1922a, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de música,.
- Pedrell, F., 1922b, *Jornadas postreras, 1903-1912*, Valls, E. Castells,.
- Pedrell, F., 1991, *Por nuestra música*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- Pedrell, F., de Cabezón, A., Guerrero, F., de Morales, C. & de la Parra, G.P., 1895, *Hispaniae schola musica sacra: Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, JB Pujol,.
- Penya, A., 1891, ¡Seamos insensatos!, *El Isleño*, 24 de enero de 1891, .
- Peñarrubia, I., 1997, *La restauració a Mallorca (1874-1923)*, Edicions Documenta Balear ed., Palma de Mallorca.
- Peñarrubia, I., 1998, La expresión de la disidencia en una sociedad caciquil: Mallorca 1875-1923, *Historia Social*, pp. 23-35.
- Peñarrubia i Marquès, 1994, Control caciquil i projectes populars. El cas de Mallorca a l'època de la Restauració, *Estudis d'història agraria*, 10, pp. 125-41.
- Peña y Goñi, A., 1895a, Cuatro soldados y un cabo, *La Época*, 5 de mayo de 1895, .
- Peña y Goñi, A., 1895b, Sobre una carta, *La Época*, 10 de mayo de 1895, .
- Perandones, M., 2016, *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Editorial Boileau ed. .
- Perea, J.S., 1951, *Los cien años del círculo mallorquín: (1851-1951)*, Imprenta Mossen Alcover,.
- Perea, J.S., 1952, *Uetam: El mejor bajo cantante de su tiempo*, Miramar,.

- Persia, J.d., Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX, *Revista de Musicología*, 14, pp. 304-24.
- Pesarrodona Pérez, A., 2007, La música teatral espanyola del segle XVII segons Felip Pedrell en el "Teatro lírico español anterior al siglo XIX", *Recerca musicològica*, 17, pp. 121-52.
- Pérez Zalduondo, G., 1991, La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945), *Recerca Musicològica*, 11-12 , pp. 467-87.
- Pizà, A., 1996, *El músic Joan Aulí*, Centre Cultural Ajuntament de Felanitx, Felanitx.
- Pizà, A., 2003, *El doble silenci*, Documenta Balear,.
- Pizà Prohens, A.P., 2002, *Antoni Literes: introducció a la seva obra*, Documenta Balear,.
- Pomar, J., 1904, *Ensayo histórico sobre el desarrollo de la Instrucción pública en Mallorca*, Francisco Soler Prats ed. .
- Pons, D., 2002, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: escriptors i idees en la Mallorca del primer terç del segle XX*, L'Abadia de Montserrat,.
- Pons, D., 2004, El músic Antoni Noguera, *La Última Hora*, 4 de diciembre de 2004, p. 66.
- Pons, M., 1990, Les danses dels cavallets, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 759, pp. 7-10.
- Pons i Pons, D., 1997, Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 53, pp. 309-30.
- Pons i Pons, D., 1998a, El grup de " La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905), *Marges, Els: revista de llengua i literatura*, 61, pp. 5-17.
- Pons i Pons, D., 1998b, Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905), *Leonard Muntaner Editor*, Mallorca, pp. 105-63.
- Pons i Pons, D., 1998c, La Capella de Manacor en el període 1897-1903, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 804, pp. 25-8.
- Puigserver, P.F., 2009, Pere Joan Campins i Barceló, bisbe de Mallorca (1859-1915): Seminari d'Estudis Històrics 2009, *Pere-Joan Campins, un home d'església, en un món en transformació*. pp. 5-20.
- Quadrado, J., 1891, Francisco Frontera, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de octubre de 1891, .

- Ramón, F.R., 2000, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Editorial Cátedra,.
- Reynés Florit, A., 2012, Panorama de la música a Mallorca des del final del segle XIX fins al XXI, *Revista electrònica d'investigació i innovació educativa i socioeducativa*, Palma, p. 77-107.
- Richter, F., 1922, *Tratado de Armonía*, Translated by F. Pedrell. Isidro Torres Oriol, Barcelona.
- Rodas, G., 2005, El conservatori superior publica en edició facsímil la obra cumbre de Antoni Noguera, *Diario de Mallorca*, 9 de diciembre de 2005, p. 26.
- Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004a, *Notes per a la història de la música a Mallorca I*, Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca, Mallorca.
- Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004b, *Notes per a la història de la música a Mallorca II*, Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca, Mallorca.
- Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004c, *Notes per a la història de la música a Mallorca III*, Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca, Mallorca.
- Rosselló i Vaquer, R. & Parets i Serra, J., 2004d, *Notes per a la història de la música a Mallorca IV*, Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca, Mallorca.
- Rubio i Lluch, A., 1903, Discurs llegit a la Capella de Manacor, *Catalunya*, 12 de junio de 1903,.
- Rubí, F.C., 1997, La pedagogia musical a Mallorca. La introducció del mètode d'educació pel ritme d'Émile Jaques-Dalcroze 1909-1922, *Educació i cultura*, pp. 39-48.
- Rusiñol, S., 2002, *L'illa de la calma*, Selecta Editorial, Barcelona.
- Saavedra Robaina I. Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea, en (2007).
- Sabater, G., 1982, *De la casa de las comedias al Teatro Principal. Aproximación A La Historia De Nuestro Primer Coliseo*, Ediciones Cort, Palma.
- Saenz Ridruejo, F., 1984, Datos para el estudio sociológico del cuerpo de ingenieros de caminos a mediados del siglo XIX, *Ministerio de Obras públicas y Urbanismo*, Madrid.
- Salazar, A., 1936, El siglo romántico, *JM Yagües*, pp. 47-70.
- Salvator, L. & von Österreich, E., 1891, *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, FA Brockhaus,.
- Samper, B. & i Muntaner, J.M., 1994, *Estudis sobre la cançó popular*, L'Abadia de Montserrat,.

- Sants Oliver, M., 1889a, Bibliografía. Controversia suscitada con motivo de mi primera Mazurca, *La Almudaina*, 14 de abril de 1889, .
- Sants Oliver, M., 1889b, Bibliografía. Ratificación de las observaciones hechas a la primera Mazurka de D. Antonio Noguera por B.Torres,, *La Almudaina*, 28 de junio de 1889, .
- Sants Oliver, M., 1890a, El regionalismo como alternativa, *La Almudaina*, 28 de diciembre de 1890, .
- Sants Oliver, M., 1890b, La política mallorquina, *La Almudaina*, 28 de diciembre de 1890, .
- Sants Oliver, M., 1891, *Cosecha periodística : (artículos varios)*, Imp. de Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.
- Sants Oliver, M., 1912, 1887-1912, *La Almudaina*, 31 de octubre de 1912, .
- Sants Oliver, M., 1918, *Hojas de sábado. De Mallorca*, Gili, G. ed. Barcelona.
- Sants Oliver, M.d., 1890a, Desde la terraza, *La Almudaina*, 18 de septiembre de 1890, .
- Sants Oliver, M.d., 1890b, Desde la terraza, *La Almudaina*, 25 de septiembre de 1890, .
- Sants Oliver, M.d., 1890c, Desde la terraza, *La Almudaina*, 7 de septiembre de 1890, .
- Sants Oliver, M.d., 1899, *La cuestión regional*, Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca.
- Saz, I. 2011, Regeneracionismos y nuevos nacionalismos. El caso español en una perspectiva europea, en F Archilés & I Saz (eds), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 55-78.
- 2011, *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Saz, I., & Archilés, F. eds. Universidad de Zaragoza,.
- Sánchez Carrera, M.C. 1989, El Teatro Real en el reinado de Alfonso XII: la temporada 1879-1880, en *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, pp. 241-50.
- Sánchez López V. Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa, en (2013).
- Schneider, D.E., 1996, A context for Bela Bartok on the Eve of World War II: The Violin Concerto (1938), *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 21-68.
- Serra, S., Marimon, A., Fullana, P. & Company, A., 1998, El marc cultural de referència: el Principat i Mallorca. Segles XIX i XX, *Cercles: revista d'història cultural*, 1, pp. 31-45.

- Shiloah, A. & Cohen, E., 1983, The dynamics of change in Jewish Oriental ethnic music in Israel, *Ethnomusicology*, 27(2), pp. 227-52.
- Sobrino Sanchez, R., 1993, Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española, *Revista de Musicología*, 16(6), pp. 3510-8.
- Sobrino Sánchez, R., 2001, La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional, *Cuadernos de música iberoamericana*.
- Sobrino Sánchez R. El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid, en (1992).
- Soto, P.M., 2009, Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona, *Príncipe de Viana*, 70(248), pp. 577-611.
- Soubies, A., 1900, *Histoire de la musique: Espagne. Le XIXe siècle*, Librairie des bibliophiles,.
- Sprout, D.E., 1996, Muse of the *Revolution française* or the *Revolution nationale*? Music and National Celebrations in France, 1936-1944, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 69-127.
- Storm, E., 2003, Regionalism in History, 1890-1945: the cultural approach, *European History Quarterly*, 33(2), pp. 251-65.
- Suárez JI. La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico, en (2002).
- Taruskin, R., 1996, Introduction, *Repercussions*, Spring-Fall, pp. 2-68.
- Tiersot, J., 1889, *Histoire de la chanson populaire en France*, Plon-Nourrit,.
- Torres, B., 1889a, Controversia musical, *La Almudaina*, 24 de agosto de 1889, .
- Torres, B., 1889b, *Ratificación de las Observaciones hechas a la Primera Mazurca de Antonio Noguera*, Establecimiento Tipográfico de Vda. é Hijos de P. J. Gelabert,.
- Torres, B., 1897, Cuestión musical, *La Almudaina*, 2 de mayo de 1897, .
- Torres Mulas, J., La prensa periódica musical española en el siglo XIX [en línea]: bases para su estudio, *Periodica musica*, 8, pp. 1-13.
- Torres Mulas, J., 1991, Fuentes para la historiografía musical del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas, *Revista de Musicología*, 14(1-2), pp. 33-50.
- Torres Mulas, J., 1993, El transfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX, *Revista de Musicología*, 16(3), pp. 1679-700.

Tortosí, O., 1911, *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*, Casa social del " Orfeó Tortosí",.

1900, *Junta de Protección al Soldado: establecida en Palma de Mallorca desde el mes de julio del año 1866 hasta el mes de mayo del año 1900 : noticia de sus actos y de sus ingresos y gastos: impresa por acuerdo de la misma á expensas de sus individuos*, Universitat Pompeu Fabra ed. Tipolitografía de Amengual y Muntaner,.

Ureña, M., 1785, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid,.

Uriarte, de, E., 1899a, La canción popular y la música religiosa (II parte), *La Almudaina*, 22 de diciembre de 1899, .

Uriarte, de, E., 1899b, La canción popular y la música religiosa, *La Almudaina*, 21 de diciembre de 1899, .

Uriarte, E., 1895a, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de enero de 1895, .

Uriarte, E., 1895b, La música española, *La Ciudad de Dios*, 1895, .

Uriarte, E., 1896, *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*, DL Aguado,.

Uriarte, E. & Villalba, L., 1904, *Estética y crítica musical*, J. Gili,.

Valentí, E., 1973, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Ariel,.

Velasco, M.G., 2001, La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), *Cuadernos de música iberoamericana*, 8, pp. 149-94.

Viana, L.G.D., 1999, Los guardianes de la tradición, *Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*, pp. 23-79.

Vicens Vidal, F., 2005, El Cant de la Sibil. la a l'actualitat, *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 843,.

Vicens, F., 2004, *El cant de la Sibil.la a Mallorca*, Edicions Documenta Balear, Col.lecció Menjavers , Palma de Mallorca.

Vidal Isern, J., 1961, *Hombres de ayer*, Imprenta SS Corazones, Palma de Mallorca.

Virgili, M.A., 2004, La música religiosa en el XIX español , *Revista catalana de musicología*, 2004, pp. 181-202.

Virgili Blanquet, M.A., 2010a, El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915), *Aisthesis*, 47, pp. 175-86.

Virgili i Blanquet, M., 1981, Felipe Pedrell y el músico vallsolletano Luis Villalba, *Recerca musicològica*, 1, pp. 151-92.

Vives, A., 2007, La enseñanza en Mallorca, *Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo 55, Año 1909*, Biblioteca virtual Cervantes.

X y Y, 1884, El concierto de anoche, *Las noticias*, 1 de octubre de 1884, .

Zaldivar, Á., 1991, El concepto de música en la España del siglo XIX, *Revista de Musicología*, 14, (1-2), pp. 457-480.

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración



Volumen II. Anexos

Eugenia Gallego Cañellas
Doctorado en Música y Sociedad
EMYDUR. Universidad de la Rioja

Dirección de tesis

Doctora Teresa Cascudo García-Villaraco

ANEXOS

Anexo I. Principales acontecimientos socio-culturales ocurridos en Mallorca entre dos siglos (1874-1914)	3
Anexo II. Relación de la correspondencia analizada y no editada en la actualidad.	13
Anexo III. Catálogo de obras de Antonio Noguera	16
Anexo IV. Citaciones sobre Antonio Noguera en prensa histórica	21
Anexo V. Transcripción de los artículos citados del crítico musical Antonio Noguera y Balaguer (1858-1904).....	35
Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera....	253
Anexo VII. Fotografías e ilustraciones.....	267
Anexo VIII. Partituras transcritas de las piezas <i>Primera Mazurka, Dansa de Sant Joan</i> y <i>Cançó per un Àlbum</i> de Antonio Noguera.....	292

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1858	El 3 de Enero nace Antonio Noguera y Balaguer			
1860		Se estrena el Teatro del Príncipe de Asturias (actual Teatre Principal)		
1866		Nace la Sociedad Filarmónica Llega a la dirección del Teatro Joan Goula		
1870		Aparece el primer almacén especializado en música Bartomeu c. Perelló Desaparece el maestro de Capilla y el coro de niños de la Catedral de Palma		
1874				Caida de la Primera República. Sube al poder Alfonso XII
1876		Inauguración del Teatro Circo Balear en la Calle Conquistador		Implantación de la Constitución de 1876
1878	Estancia de Noguera en Madrid como estudiante de Ingeniería de Caminos	La sociedad de carácter religioso Circulo de Obreros Católicos crea una aula de música y un coro dirigido por Antoni Puig	Pedro Miquel Marqués estrena <i>El Anillo de Hierro</i> en el Teatro de la Zarzuela de Madrid	
1879		La Diputación Provincial instaura clases de música en la Casa de la Misericordia de Palma (Espinosa - para dar salida profesional a los asiliados) Se constituye la Sociedad Musical para el estudio de la música y se pasa a llamar Conservatorio Balear. Se crea la Banda Municipal de Palma (desapareció en 1882) Aparece el coro del Conservatorio Balear dirigido por Vicenç Llorenç	Pedro Miquel Marqués estrena <i>El Anillo de Hierro</i> en Mallorca	

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1880	Primera crítica en prensa de Noguera sobre Saint-Saëns. Madrid			
1881				Antoni Maura es elegido diputado por Mallorca
1884	Primera noticia en prensa sobre el retorno de Noguera a Mallorca			
1885	Matrimonio de Antonio Noguera Publicación en prensa de su Polka n1			
1886	Noguera interpretó a cuatro manos, en Palma, <i>La Gran Marxa Imperial</i> de Wagner.	Se estrena la zarzuela <i>El molts d'anys a Don Metrobi o Qui deu qui pag.</i> con música de Antoni Puig y texto de Singala. Surge el Orfeón de la sociedad Lul.liana de Porreres.	En estos momentos Joan Alcover forma parte del partido liberal de Palma junto a Maura y es regidor del Ayuntamiento. Su faceta de poeta se sitúa en plano secundario	Nace Alfonso III. Regencia de María Cristina. Empieza la alternancia pacífica entre liberales y conservadores. Se regula el matrimonio civil
1887	Noguera imparte clases de música en el Colegio San Agustín. Isaac Albéniz realiza sus dos primeros conciertos en Palma, uno en el Saló Banqué y otro en el Círculo Mallorquín donde conoce a Noguera	Aparece el periódico <i>La Almudaina</i> (liberal dinástico) Aparece el periódico <i>El republicano y Unión Obrera Liberal</i>		

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1888	<p>Noguera empieza a realizar crónicas musicales en <i>La Almudaina</i></p> <p>Primera carta encontrada entre Noguera y Pedrell</p> <p>Albéniz y Bindis de salas incorporan melodías de Noguera en su repertorio</p> <p>Noguera publica «Nuestro grabado. Wagner».</p> <p>Antoni Noguera, junto a Melcion Oliver y Joan Salom establecieron en la calle Can SAGRANADA de Palma la <i>Escuela Clásica del Piano</i>.</p>	<p>Aparece <i>La Roqueta</i> (periodismo costumbrista y regionalista)</p> <p>Aparece el periódico católico <i>Semanario Católico doctrinal, científico y literario</i>.</p> <p>Inauguración del Ateneo Balear</p>		<p>Se funda UGT</p> <p>Exposición Universal de Barcelona</p>
1889	<p>Noguera proclama a Pedrell su maestro</p> <p>Primer capítulo del enfrentamiento Noguera-Torres</p> <p>Noguera edita el libro: <i>Controversia suscitada con motivo de mi primera Mazurca</i>.</p> <p>Torres: Ratificación de las observaciones hechas a la primera mazurka de Antonio Noguera.</p>	<p>Brindis de Salas ofrece un concierto en Palma</p>	<p>Bartomeu Amengual empieza a escribir sus seiscientas crónicas <i>Desde Barcelona</i> en <i>La Almudaina</i> que informan a los mallorquines de las actividades culturales, políticas y económicas de Cataluña (1889-1902)</p> <p>Joan Alcover empieza un periodo de defensa del bilingüismo</p>	
1890	<p>Concierto de Isaac Albéniz al piano en el Teatre Principal</p> <p>Noguera define la situación de la música en Mallorca como del todo deficiente. Critica a la Capella de la Catedral y a sus organistas. Propone la organización formal y bien basada de una orquesta y una sociedad de conciertos.</p>	<p>M.S. Oliver realitza una propuesta de creación de una industria turística</p>	<p>Aparecen <i>Los insensatos</i>, un grupo de jóvenes que impulsan una campaña en prensa (<i>El isleño</i> y <i>La Almudaina</i> 1890-1891) para criticar los aspectos negativos de la sociedad mallorquina y promover las iniciativas necesarias para corregirlo (M.S. Oliver, E. Alzamora, Calvet, Martí y Roca...)</p>	<p>Cambio de la ley electoral por parte del partido liberal (sufragio universal para varones de más de 25 años)</p> <p>Disolución de Cortes liberales y y toma poder Cánovas para convocar elecciones en 1891</p>

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1891	Noguera publica «Lohengrin» de Wagner tras el estreno por primera vez en Palma	Aparece el periódico integrista <i>La tradición</i> . Aparece el periódico <i>Las Baleares</i>		El partido Conservador gana las elecciones a Cortes
1892	Noguera entrega sus <i>Memorias</i> al concurso la <i>Ilustración musical española</i> (recogiendo las canciones en unos meses) bajo las directrices de Pedrell. Realiza la crítica de «Danzas españolas» de Enrique Granados Segunda etapa creativa como compositor de Noguera hacia un nacionalismo musical	Se publican en <i>La Almudaina</i> «Las Bases de Manresa» Concierto de Francisco Tárrega en el Ateneo Balear El Obispo Cervera publica <i>Sobre la música en las Iglesias</i> en la que advertía a los rectores ante la necesidad de que en las iglesias solo se interpretara música religiosa o de gusto religioso La asociación de coros de Clavé organiza una visita a Palma, en la que participan varias sociedades catalanas.	Costa i Llobera y Miquel Sants Oliver empiezan a dejar testimonios de su sensación de final y situación de vacío cultural que viven en Mallorca (cartas a Rubió i Lluch) M. Sants Oliver empieza a publicar en <i>La Almudaina</i> . Alcover escribe <i>Nuevas poesías</i>	Dimisión de Cánovas por motivo de la defección de Silvela
1893	Noguera, junto a Antoni Josep Pont, asisten a las conferencias de Felipe Pedrell en el Ateneo Barcelonés sobre música polifónica acompañadas por la audición de piezas de Victoria. El Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana empieza a publicar el trabajo de Noguera <i>Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca</i> . Se reproduce la partitura del <i>Canto de la Sibila</i> firmado por Noguera. (Se la manda a Pedrell) Se publica la partitura de <i>La balanguera</i> de Noguera en la <i>Ilustración musical</i>	Aparece el periódico <i>La Última Hora</i> (de corte liberal) Se puede escuchar por primera vez en Palma música de Victoria, Morales y Comas. Surge el Orfeón de Porreres	Joan Alcover pasa a ser diputado de las Cortes por el partido liberal y culmina su carrera política volviendo a Mallorca.	El gobierno liberal (con Sagasta) gana las elecciones a Cortes

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1894		<p>Concierto en el Teatro Principal Isaac Albéniz. Quinteto Albéniz.</p> <p>Surge la sociedad coral <i>La Campana</i> en barrio de Santa Catalina.</p>	<p>El caso Deyfus en Francia deja huella en los literatos</p> <p>Se publica <i>Poemas y armonías</i> de Joan Alcover.</p> <p>Joan Alcover publica una necrológica en prosa por Marian Aguiló (folklorista y poeta) en catalán.</p> <p>Muy impresionado por Noguera y el concierto de la Capella Russa.</p>	<p>Campaña en Marruecos</p> <p>Estalla la guerra en Cuba</p>
1895	<p>Discurso de Noguera <i>Nuevas nacionalidades musicales</i> en el Círculo mallorquín. Se escuchan por primera vez en Palma, de la mano de Noguera, Grieg, Cui y Granados.</p>	<p>La Capella Nacional Rusa ofrece un concierto en Palma dirigidos por Slaviansky. Venían de Barcelona y intercalaban en sus conciertos canciones populares catalanas (armonizadas por Alió y Morera). Fuerte impacto para Noguera.</p>	<p>Joan Alcover adopta exclusivamente el catalán</p>	<p>Sagasta cede el gobierno a Cánovas por la crisis colonial ultramarina y el conflicto de Marruecos</p>
1896	<p>Gracias a la mediación de Noguera y Pedrell, el cuarteto Crickboom (y con Granados) ofrece sus primeros conciertos en Mallorca. Obras de Indy, Albéniz y Granados. Patrocinados por la Societat Catala de Concerts.</p> <p>Se edita por Schott Frères (Bruselas con impresión en Leipzig) <i>Melodías Populares españolas de Noguera</i></p>	<p>Reaparece el periódico católico <i>El Àncora</i> después de 5 años de no publicarse</p> <p>Surge el Orfeón Lluçmajorer</p>		

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1897	<p>Noguera funda junto a Antonio José Pons la Capella de Manacor. En su primera actuación en el Teatre Principal cantan el Credo de la misa de Victoria.</p> <p>Visita a las Cuevas del Drach: Noguera, Marqués, Estelrich y Granados.</p> <p>Granados ofrece un concierto en Manacor de agradecimiento tocando <i>Gran Preludio y Jota de Miel de Alcaria</i>.</p> <p>Segunda polémica Noguera-Torres en las páginas de <i>La Almudaina</i></p>	<p>Aparece la publicación <i>La región</i>, semanario regionalista.</p> <p>M. Sants Oliver usa la lengua catalana en el Pleno del Ayuntamiento de Palma después de dos siglos.</p> <p>Aparece el periódico <i>Mallorca Dominical</i> de corte integrista y católico (bilingüe).</p> <p>Concierto de la Capella de Manacor en el Teatro Principal, participa Granados tocando <i>Gran Preludi y Jota de Miel de Alcaria</i>.</p> <p>Surge el Orfeón Pollencí</p>	<p>M. Costa i Llobera escribe <i>De l'agre de la terra</i>.</p> <p>Joan Alcover publica en <i>La Veu de Catalunya</i> un artículo a favor del catalán.</p> <p>M. Sants Oliver publica <i>Himne</i> que es una incitación a la regeneración civil de Mallorca mediante el canto y la cultura</p>	<p>Retorno triunfal de Weyler de la guerra de Cuba</p> <p>Asesinato de Cánovas del Castillo</p> <p>Primera proyección cinematográfica en Palma, en el Teatro Principal</p>
1898	<p>Creación del Salón Beethoven fundado por Noguera (lugar de encuentro de intelectuales)</p> <p>Primera fiesta de Santa Cecilia en Manacor con invitados ilustres. La Capella repite el Credo de la misa de Victoria de su primer concierto. Costa i Llobera realizó una especie de pregón sobre música religiosa.</p> <p>El cuarteto Crickboom (Granados y Casals..) realiza una serie de conciertos clásicos en Palma.</p> <p>Josep Balaguer armoniza las <i>Melodías Populares</i> de Noguera para banda y la interpreta la Banda de Regimiento Regional.</p>	<p>Nuevo obispo, Pere Joan Campins, que inicia un proceso de renovación y mallorquinización</p> <p>Plan de estudios regionalistas en el Seminario Diocesano (Se introduce la asignatura <i>Llengua, Literatura i Historia de Mallorca</i>)</p> <p>Aparece las revistas literarias <i>Nova Palma</i> y <i>Mallorca</i>.</p> <p>Tercera época de la revista <i>La roqueta</i>.</p> <p>Mucho miedo por un posible ataque norteamericano en Mallorca</p> <p>Los seguidores de Weyler crean el Círculo Weylerista.</p>	<p>M.S Oliver publica «La cuestión regional» en <i>La Almudaina</i></p> <p>Se publica el volumen <i>Poesies</i> de Pere Orlandis</p> <p>En las primeras sesiones del Salón Beethoven, enero de 1898, Joan Torrendell lee el conocido artículo <i>La juventud intelectual española</i> de M. de Unamuno.</p>	<p>Final de la guerra de Cuba. (Pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas).</p> <p>Cuestión de repatriados.</p> <p>Los seguidores de Maura se separan de los liberales y dan apoyo a los conservadores.</p> <p>Inicio de la hegemonía conservadora en Mallorca</p> <p>Crisis económica a causa del bloqueo norteamericano de las Antillas.</p> <p>Elecciones municipales en Palma donde las candidaturas regeneracionistas (liberales, conservadores, disidentes, weyleristas republicanos) superan a conservadores y mauristas</p>

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1899	<p>Un grupo reducido de mallorquines (presididos por Noguera y Alcover) viajan a Barcelona para asistir a la presentación de <i>La Walkiria</i> en el Liceu, también visitan la sede del Orfeó Català. El Orfeó Català realiza dos conciertos en Palma gracias a Noguera y Alcover.</p> <p>Noguera lee su conferencia <i>Música Religiosa</i> a la Capella de Manacor.</p> <p>En prensa se publica un artículo titulado «Música Sacra», donde comentan el libreto de Antoni Noguera titulado <i>Música Religiosa</i>.</p>	<p>Llega a Mallorca el pintor Joaquim Mir</p> <p>El padre Eustaquio Uriarte es destinado a Palma</p> <p>Surge el Orfeón de la Protectora y el Orfeón del centro instructivo obrero.</p>	<p>Se publica el <i>Compendi de Doctrina Cristiana</i> elaborado por Josep Miralles, Miquel Costa i Llobera i Antoni M. Alcover</p> <p>Se publica <i>Líricas</i> de Costa i Llobera en español</p> <p>Se publica <i>Cuestión regional</i>, de Miquel Sants Oliver.</p>	<p>Triunfo de conservadores y mauristas en las elecciones a las Cortes</p>
1900	<p><i>La música Ilustrada</i>, revista editada en Barcelona, dedica el número a la Capella de Manacor, Uriarte y Noguera, también se publica la partitura <i>La Sesta</i> (Noguera-Alomar)</p>	<p>Fundación del Orfeó Mallorquí siguiendo el ejemplo de la Capella de Manacor (en concierto inaguran en el Teatre Principal se canta con una numerosa orquesta <i>Los caminants de la Terra</i>, música de Morera y letra de Rusinyol)</p> <p>Aparece El Orfeó de la Protectora</p> <p>Se publica <i>La Veu de Mallorca</i></p> <p>Aparece <i>El Obrero Balear</i></p> <p>Surge el Orfeón Mercantil y la Capella de Binissalem</p>	<p>Damià Isern publica <i>Del desastre nacional y sus causas</i></p> <p>Antoni M. Alcover lee la <i>Lletra de Convit</i> sobre el proyecto de formación de un <i>Diccionari de la Llengua Catalana</i></p> <p>Se publica <i>La deixa del geni</i> de Costa i Llobera</p>	<p>Islas Baleares: 311.649 habitantes Mallorca: 248. 259 habitantes.</p>

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1901	<p>Fiesta de Santa Cecilia en Manacor, con un concierto de la Capella de Manacor. Asisten entre otros Pedrell, Santiago Rusiñol, Granados y Moreau.</p> <p>Se publica la obra de Noguera <i>Trois dances sur des airs populaires de l'ille de Majorque</i> (1901)</p>	<p>Comienza a publicarse el <i>Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana</i>. Santiago Rusiñol empieza una larga estancia en Mallorca. Se inaugura en Alaró la primera fábrica de electricidad de Mallorca. Aparece <i>La Veu de Mallorca</i> y <i>El obrero balear</i>.</p> <p>Joan Torrendell estrena en Barcelona el drama anticaciquil <i>Els encarrilats</i></p>	<p>M.Sants Oliver publica <i>Mallorca durante la Primera Revolución</i>. Construcción del Grand hotel por Gaudí.</p>	<p>Maura se incorpora al Partido Conservador. Weyler, ministro de guerra en un partido conservador. Los monárquicos se imponen en las elecciones a las Cortes. Elecciones municipales con un triunfo republicano en Palma, donde el republicanismo es la minoría más numerosa. Primera vez que el PSOE tiene un regidor en Palma</p>
1902	<p>Anuario Bibliográfico de Mallorca 1901. Se anota el trabajo de Antoni Noguera <i>Trois dances sur des airs populaires de l'ille de Majorque</i>. Pedrell estrena <i>Els Pirineus</i> en Barcelona. Noguera le dedica elogios en su crítica.</p>	<p>Inaguración de Teatre Líric. Polémica en el Ayuntamiento sobre el uso de la lengua en las sesiones plenarias. El pintor belga William Degouve y Santiago Rusiñol exponen en el Círculo mallorquín. El obispo Campins protesta públicamente contra el Real Decreto del conde de Romanones que ordena que en las escuelas el catecismo se enseñe en lengua castellana. Inicio de derribo de las murallas</p>	<p>Se publica <i>Els dos esperits</i> de Joan Torrendell</p> <p>Santiago Rusiñol visita de nuevo Mallorca</p>	<p>Maura, ministro de la Gobernación (1902-1903). Accede al trono Alfonso XIII</p>

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1903	El Salón Beethoven fundado por Noguera se convierte en una sociedad de conciertos	La orquesta de Antoni Nicolau realiza una serie de conciertos en el Teatro Lírico Polémica en el ayuntamiento sobre el uso o no de la bandera mallorquina en actos públicos M. Costa i Llobera es proclamado <i>Mestre en Gai Saber</i> al haber ganado tres premios ordinarios en los Juegos Florales Se inaugura el Gran Hotel Se publica el semanario <i>Gazeta de Mallorca</i>	Se publica <i>Tradicions i fantasies</i> de M. Costa i Llobera Joan Alcover lee públicamente <i>La Balanguera</i> por primera vez M. Sants Oliver publica <i>Ensayos críticos. La literatura en Mallorca (1808-1903) i L'hostal de la Bolla.</i> Joan Rosselló escribe <i>Manyoc de fruita mallorquina</i>	Mayoría absoluta de los republicanos en Palma Triunfo de los conservadores mauristas en las elecciones a Cortes Maura, presidente de Gobierno (1903-1904) Encíclica de Pio X Motus Propio
1904	Muere Antoni Noguera	Aparece el Círculo de Bellas Artes al fusionarse con el Fomento de Pintura y Escultura En el marco de <i>Fires i festes de Palma, se celebran los Jocs Florals</i> Empiezan el proyecto de restauración de La Seu (la catedral) con Gaudí al frente Creación del centro de Defensa Social, de carácter católico y antirrepublicano	En de Barcelona, Joan Alcover, Mateu Obrador, Miquel Costa i Llobera, Joan Torrendell, Gabriel Alomar y Miquel S. Oliver dan un ciclo de conferencias Joan Alcover publica <i>Humanització de l'art</i> Gabriel Alomar publica <i>Un poble que es mor. Tot passant</i> Bartomeu Amengual publica <i>La industria de los forasteros</i>	Empieza el fracaso de los modernistas regionalistas y del republicanismo federalista Alfonso XIII visita Mallorca acompañado por Maura

ANEXO I. Principales acontecimientos culturales en Mallorca entre dos siglos (1858 -1914)

	NOGUERA	Música y cultura en MALLORCA	Literatos y músicos	Política y otros
1905	<p>Conciertos dados por la Orquesta de Barcelona en el Teatro Principal bajo la dirección del maestro Don Enrique Granados. Concierto I. Primera parte Wagner. <i>Tristan e Isolda</i>. Segunda Parte, Estreno del poema Simfonico <i>La cova del Drach</i> de Miquel Marqués.</p> <p>Concierto II. Organiza Círculo de Bellas Artes en honor al compositor mallorquín Miguel Marqués. Orquesta de Barcelona. Dirige E. Granados. <i>Melodias populares españolas</i> de Noguera (arm. por Granados) y <i>La última lágrima</i>.</p>	<p>Se crea el Fomento de Turismo en Mallorca</p> <p>Aparece la empresa de Ferrocarriles de Soller</p>	<p>Se publica <i>El Futurisme</i> de Gabriel Alomar</p>	<p>Los conservadores y liberales superan a los republicanos en Palma</p> <p>Triunfo liberal y conservadores en las elecciones a las Cortes. Los republicanos ni se presentan</p> <p>Weyler, por segunda vez, ministro de la Guerra en un gobierno conservador</p>
1906		<p>Estreno en el Teatro Principal de Bruniselda de Enric Morera</p> <p>Se celebra a Barcelona el primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana, presidido por Antoni Maria Alcover y con la colaboración de centenares de mallorquines.</p>	<p>Surgen los noucentistes mallorquines muy ligados a los catalanes mediante Josep Carner. Costa i Llobera fue el modelo principal para todos</p> <p>Se publica <i>Horacianes</i> de Costa i Llobera</p>	
1908	<p>Se edita <i>Ensayos de crítica musical</i> (1908)</p> <p>Críticas de Noguera con prólogo de J. Alcover</p>			
1909			<p>Ciclo de conferencias regionalistas en el centro catalán de Mallorca</p>	
1914		<p>Comercio con Europa</p>	<p>Regionalismo arquitectónico</p>	<p>Inicio de la I guerra mundial</p>

ANEXO II. Relación de la correspondencia analizada en este trabajo sin editar

1. Correspondencia entre Felipe Pedrell y intelectuales mallorquines

El corpus de la correspondencia dirigida a Pedrell por literatos y artistas mallorquines (o con residencia en Mallorca como Eustaquio Uriarte), consultable en la Biblioteca de Catalunya dentro del fondo Felipe Pedrell, está formado por:

- **Alcover i Maspons, Joan.** Formada por una carta. Fecha de 1892
- **Alomar Villalonga, Gabriel** - Formada por una carta. Fecha del 7 de Junio de 1916
- **Alzamora Gomà, Enrique** - Formada por 10 cartas. Del 25 de setiembre de 1891 y al 17 de Junio de 1893
- **Capella de Manacor** - Formada por una carta. Fecha del 20 de Noviembre de 1901
- **Estelrich Perelló, Joan Lluís** - Formada por dos cartas. Del 9 de Junio de 1890 al 1 de Noviembre de 1912
- **Estelrich Perelló, Joan Lluís** - Formada por dos cartas. Del 9 de Junio de 1890 al 1 de Noviembre de 1912
- **Massot, Guillem.** Formada por tres cartas. 1891-1897
- **Marquès, Miquel** - Formada por una carta. Fecha del 13 de Marzo de 1895
- **Noguera, Antoni** - Formada por 130 cartas, una tarjeta postal, y cuatro postales. Del 17 de Febrero de 1888 al 29 de Octubre de 1903
- **Oliver Toldrà, Miquel dels Sants** - Formada por 3 cartas. Del 12 de Setiembre de 1893 al 21 de Diciembre de 1911
- **Campins, Pedro - Bisbe de Mallorca** - Formada por una carta. Fecha del 16 de Marzo de 1908
- **Pont Llodra, Andreu** - Formada por 7 cartas. Del 4 de Febrero de 1902 al 5 de Julio de 1913
- **Pont Llodra, Antonio Jose** - Formada por 18 cartas. Del 26 de Setiembre de 1894 al 26 de Noviembre de 1912
- **Torres, Bartomeu** - Formada por 1 carta. Fecha del 3 de Mayo de 1889
- **Uriarte, Eustaquio de** - (Etapas en Mallorca) Formada por 2 cartas - Del 8 de Febrero de 1900 al 7 de Marzo de 1900

2. Correspondencia Albéniz - intelectuales mallorquines y Antonio Noguera

Consultable en el fondo Isaac Albéniz en la Biblioteca de Catalunya

- **Varios** (Llorens, Noguera, Marqués, Banqué, Estelrich, Salas, Arbós, Roig, Massot, Lladó y Obrador) - Palma 17 de Noviembre 1887
- **Noguera, Antonio** - Palma, 20 de enero de 1902

3. Correspondencia de Antonio Noguera a Lluís Millet

Consultable en el Centre de documentació del Orfeó Català

Formada por siete cartas escritas por Noguera y dirigidas a Lluís Millet. Escritas entre el 10 de mayo de 1897 y el 29 de enero de 1904.

Carta del 10 de mayo de 1897

Carta del 30 de noviembre de 1897

Carta del 27 de setiembre de 1898

Carta del 16 de octubre de 1898

Carta del 4 de abril de 1899

Carta del 12 de mayo de 1899

Carta del 29 de enero de 1904

4. Correspondencia de Antonio Noguera y Juan Luis Estelrich a Eduardo López-Chavarri

Noguera, Antonio. Consta de 26 cartas enviadas por Antonio Noguera. Consultable dentro del Archivo familiar López-Chávarri de la Biblioteca de Valencia. Cartas enviadas entre el 10 de septiembre de 1897 y 7 de enero de 1904.

Existe una publicación donde se transcriben 10 cartas: Díaz Gómez, R. & Galbis López, V., 1996, *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana.

Estelrich, Juan Luis. Consta de 25 cartas enviadas por Estelrich. Consultable dentro del Archivo familiar López-Chávarri de la Biblioteca de Valencia. Cartas enviadas entre el 23 de junio de 1898 y el 20 de septiembre de 1904

5. Correspondencia entre literatos y artistas mallorquines

El corpus de la correspondencia entre literatos y artistas mallorquines no editada hasta el momento que se ha consultado, digitalizado y analizado:

5.1. Sin catalogar (Febrero 2015) . Biblioteca Luis Alemany.

Dada la cantidad de información personal encontrada relativa a Juan Luis Estelrich, incluyendo correspondencia, documentos personales, obras y partituras dedicadas a su persona, podemos aventurar que estos documentos pertenecen al fondo Juan Luis Estelrich, más concretamente a la parte correspondiente a su relación con Mallorca, dado que el resto del fondo epistolar, adquirido en 1991 y que contiene correspondencia con críticos españoles y extranjeros, se encuentra en la Sala Cervantes de la Biblioteca nacional de España.

- Alcover, Juan - Canals, Luis.
- Alomar, Gabriel - Estelrich, Juan Luis.
- Amer, Juan - Estelrich, Juan Luis.
- Amer, Juan - Obispo Campins
- Archiduque Luís Salvador - Estelrich, Juan Luis.
- Capllonch, Miquel - Estelrich, Juan Luis.
- Massot, Melchor - Estelrich, Juan Luis.
- Noguera, Antonio - Estelrich, Juan Luis.
- Obrador, Mateu - Estelrich, Juan Luis.
- Oliver, M.dels Sants - Estelrich, Juan Luis.
- Pont Llodra, Antonio Jose - Estelrich, Juan Luis.
- Pont, Andrés - Estelrich, Juan Luis.
- Pont, Antonio Jose - Estelrich, Juan Luis.
- Tous, José - Estelrich, Juan Luis.
- Angelón - Estelrich, Juan Luis./Noguera, Antonio.

5.2. Arxiu del Regne de Mallorca. Fondo Joan Alcover

Pedrell, Felipe. Carta del 25 de mayo de 1892 dirigida a Joan Alcover.

Estelrich, Juan Luis. Dos cartas de 1907 dirigidas a Joan Alcover.

Pont, Antoni Joseph. Una carta del 23 de diciembre de 1898 dirigida a Joan Alcover.

Anexo III. Catálogo de obras de Antonio Noguera

Hemos verificado veintiséis obras de música culta compuestas o arregladas por Noguera distribuidas en veintitrés volúmenes o ediciones. Añadiremos tres obras de Noguera arregladas por Brindis de Salas, Enrique Granados y J. Albertí.

Conocemos la existencia de un *Himno* para banda, un *Minuetto a la Antigua* para cuarteto de cuerda y un *Vals* para piano de las cuales no hemos encontrado la partitura. Gracias a las publicaciones en prensa y a los programas de conciertos hemos podido corroborar la autoría así como la cronología.

Obras de Antonio Noguera por orden cronológico

Autor	Título	Instrum.	Año y lugar de publicación	Editor	Año	Tipo de escritura	Otros
A. Noguera	Polka nº1	piano	1885. Palma de Mallorca.	Ecos y Brisas. Semanario Festivo	1885	Imprenta	-
A. Noguera	Polka nº5	piano	1886 Palma de Mallorca-	El Isleño	1886	Imprenta	-
P.J. Aulí - Prólogo y acompañamiento de A. Noguera	Misa de coro. Kyries. Gloria. Credo.	Coro y piano	1887, Julio. Palma de Mallorca	A. Noguera - Imprenta Gelabert. Vendido en Casa Banqué	1887	Imprenta	En latín. Coro con notación gregoriana. Piano con notación moderna
A. Noguera	Primera Mazurca (Ejemplar firmado y con anotaciones del autor)	piano	1889. Barcelona	Miquel Salvat	1888	Imprenta	-
A. Noguera	Mignon. Polka nº4	piano	-	-	1889	Imprenta	-
A. Noguera	Capricho para piano	piano	1889. Palma de Mallorca.	Imprenta de "La Almudaina" de Amengual y Montaner	1889	Imprenta	-

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Autor	Título	Instrum.	Año y lugar de publicación	Editor	Año	Tipo de escritura	Otros
A. Noguera	Vals	piano			1889		Partitura no encontrada
A. Noguera	Marcha Solemne. (Transcripción para piano á cuatro manos)	piano	-	-	1889. Marzo	Manuscrito	-
A. Noguera	Himno	Banda			1892 Para concurso de composición en Huelva	-	Partitura no encontrada
Autores Varios: B. Torres, A. Noguera, M. Tortell., M. Sabater, A. Torrens, P. Montaner. M.B.Q, P. Josep Cañellas. Vicenç Llorens. Joaquín Sancho. Guillem Massot. Joan Albertí	Album de compositores mallorquines (Dedicado a Maura) Obra de Noguera - La Balanguera	piano	1893. Palma de Mallorca	1893. Palma de Mallorca	1893	Imprenta	-
A. Noguera	La Balauguera (en lugar de la Balanguera). Baile popular mallorquín	piano	Barcelona	Album de la Ilustración musical. Victor Berdós	1893 mayo	Imprenta	-
A. Noguera	Aires populares de Mallorca. Danza II. Flor de Murta	piano	-	-	1894. 23 de Febrero de 1894. Barcelona	Manuscrito	Anotación a mano de Felipe Pedrell
A. Noguera	Minuetto a la Antigua - Partitura no localizada	Para cuarteto de cuerda			1894. Interpretado en el Círculo Mallorquín		Partitura no encontrada

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Autor	Título	Instrum.	Año y lugar de publicación	Editor	Año	Tipo de escritura	Otros
A. Noguera	Melodías populares españolas . 1. Canción con estribillo. 2. Melodía. 3. La Balanguera. 4. Tocata. 5. Danza. 6. Festa	piano	1897. Bruxelles	Schott Frères. Jose Tous. Mallorca	1895 marzo	Imprenta	-
A. Noguera/ Letra de M. S. Oliver	Himne a la Capella	Coro. 6 voces	-	-	1897	Manuscrito	En catalán
A. Noguera	Popular (Mallorca)	piano	1898. Valencia	Revista del Círculo de Bellas artes de Valencia	1897 diciembre	A mano Encontramos un manuscrito en el fondo López-Chavarri	-
A. Noguera	Pausó (Para un Album de Valencia)	piano	-	-	1898	Manuscrito Encontramos un manuscrito en el fondo López-Chavarri	-
A. Noguera/ Letra de J. Alcover	La Balanguera	Coro. 5 voces	-	-	1898	Manuscrito - Encontramos otro manuscrito dentro del fondo Lluís Millet, archivo del Orfeó Català	En catalán
A. Noguera/ Letra de G. Alomar	La sesta	Coro. 4 voces	-	-	1898	Manuscrito - Encontramos la versión de Imprenta en el archivo del Orfeó Català	En catalán

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Autor	Título	Instrum.	Año y lugar de publicación	Editor	Año	Tipo de escritura	Otros
A. Noguera/ Letra de M. S. Oliver	Ivernencia	Coro 6 voces	-	-	1898	Manuscrito	En catalán
A. Noguera	Dansa de Sant Joan	piano	-	-	1898	Manuscrito	-
A. Noguera	Cançó (per un album)	piano	1899. Palma de Mallorca.	La roqueta. Setmanari mallorquí	1898	A mano Encontramos un manuscrito en el fondo López-Chavarri	-
A. Noguera	Vola, vola Rossinyol (popular)	piano	1899. Palma de Mallorca	La roqueta. Setmanari mallorquí	1899	A mano	-
A. Noguera. Letra de J. Alcover	Fill s'ànima	Coro a 6 voces	-	-	1899	Manuscrito	En catalán
A. Noguera	Trois danses sur des airs populaires de l'Îlle de Majorque. 1. Danse des Cossiers - dedicada a E. Granados. 2. Danse de la Saint-Jean dedicada a J. Marqués. 3. Danse triste dedicada a León Moreau	piano	1901. Leipzig.	Breitkopf & Härtel Venta en Casa Banqué, Palma.	1900. La versión manuscrita del Orfeó Català está fechada en 1900. Imprenta	Imprenta - Encontramos una versión manuscrita de la Danza en el archivo del Orfeó Català	-
A. Noguera - Arreglos de Enrique Granados	Melodías populares españolas . 1. Canción con estribillo. 2. Melodía. 3. La Balanguera. 4. Toccata. 5. Danza. 6. Festa	Orquesta	-	-	1904	Manuscrito	-
A. Noguera arreglada para banda por J. Albertí	Ivernencia	banda	-	-	1934 Pollença , 21 de Enero de 1934	Manuscrito	-
A. Noguera	Danza mallorquina	piano	-	-	-	Imprenta	-

Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración

Podemos establecer tres categorías basadas en la organología utilizada:

- Música para piano: veintitrés obras para piano distribuidas en diecisiete publicaciones (más un Vals no encontrado).
- Música coral: cinco obras para voces solas compuestas por Noguera y una obra con arreglos en el acompañamiento
- Otras formaciones: dos obras para banda, pieza para piano transcrita por Brindis de Salas para violín con acompañamiento y el arreglo realizado para orquesta de Enrique Granados. Cabe destacar las dos obras no encontradas (banda y cuarteto de cuerda).

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Anónimo	1884	Velada musical. Dijous bo	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año V Número 1405 - 1884 noviembre 17	17/11/1884
Anónimo	1884	Noticia sobre el intento de publicación de obra	La opinión : periódico político: Año VI Número 7424 - 1884 noviembre 25	25/11/1884
Anónimo	1884	Notícia breve	Las noticias. Diario liberal conservador. Año I	24/11/1884
Anónimo	1884	¡¡Música, música!!	Las noticias. Diario liberal conservador. Año I. Num 191	13/11/1884
X y Z	1884	El concierto de anoche	Las noticias. Diario liberal conservador. Año I	17/10/1884
Anónimo	1885	Noticia del matrimonio de Noguera	El balear : periódico de la tarde: Año IV Número 1171 - 1885 diciembre 17	17/12/1885
Noguera. A	1885	Polka n1 de A. Noguera	Ecos y Brisas. Semanario festivo. n24	15/02/1885
Anónimo	1886	invitación velada juventud catolica	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año VII Número 1915 - 1886 abril 3	03/04/1886
Anónimo	1886	Velada en Juventud Católica	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año VII Número 1916 - 1886 abril 5	05/04/1886
Anónimo	1886	Baile de Mascaras. Sociedad Conservatorio Balear	El balear : periódico de la tarde: Año V Número 1233 - 1886 marzo 6	06/03/1886
Noguera. A	1886	Polka n1 de A. Noguera	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario	27/02/1886
Noguera. A	1886	Polka n5 de A. Noguera	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario	06/03/1886
Anónimo	1887	Caricatura en portada	Bemoles y sostenidos. Revista. Año II. Nº18 Serie 2º	02/07/1887
Anónimo	1887	Corrección de información sobre Horonato Noguera	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año VIII Número 2184 - 1887 marzo 12	12/03/1887
Anónimo	1887	Anuncio clases colegio San Agustín	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año VIII Número 2339 - 1887 septiembre 24	24/09/1887
Floquet	1887	Bon Concert. Incluye programa de la velada	La roqueta. Periódico independiente	19/11/1887
Noguera, Antonio	1887	Juan Aulí	Publicado con la Misa de coro del P Aulí y Ilustración Musical Hispano-Americana. 30 de Julio de 1890. Año III número 61	01/07/1887
Anónimo	1888	Inauguración del Ateneo Balear	Los libros. Boletín de la Sociedad bibliográfica de las Baleares. Año 1 Nº1	31/01/1888
Noguera, Antonio	1888	Nuestro grabado. Wagner	La Almudaina. Diario de Noticias. Año II	12/03/1888
Noguera, Antonio	1888	La música en las fiestas de San Alonso	La Almudaina. Diario de noticias. Año II. Nº334	06/11/1888
Anónimo	1888	Bibliografía	lustración musical hispano-americana. Año 1 nº 17.	30/09/1888

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1888	El maestro Torres y su última composición	La Almudaina. Diario de noticias. Año II. Nº65	17/01/1888
Noguera, Antonio	1888	Algo sobre música	La Almudaina. Diario de noticias. Año II. Nº880	22/12/1888
Almanzor,	1889	Nuestro grabado. Brindis de Salas	La Almudaina. Diario de noticias. Año III. Nº421	02/02/1889
Anónimo	1889	Publicación Primera Mazurca de Noguera	Ilustración musical hispano-americana. Año II n° 26.	10/02/1889
Anónimo	1889	Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi Primera Mazurca	Ilustración musical hispano-americana. Año II n° 31	23/04/1889
Anónimo	1889	Donativo de misa de Aulí a la Sociedad Lul.liana	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo III Año V Número 94 - 1889 enero 25	25/01/1889
Anónimo	1889	1 Mazurca de Noguera - Opinion	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año X Número 2775 - 1889 febrero 6	06/02/1889
Anónimo	1889	Anuncio	El Áncora : diario católico popular de las Baleares: Año X Número 2818 - 1889 marzo 18	18/03/1889
Anónimo	1889	Programa de Brindis de Salas en el Círculo tocando una obra de A. Noguera	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIII Número 10588 - 1889 enero 30	30/01/1889
Anónimo	1889	Nuestros músicos. Noguera-Torres	Puntos y Comas. Semanario festivo. Año 3. Nº12	10/08/1889
M.O.	1889	Bibliografía. Ratificación de las Observaciones hechas á la Primera Masurka de D. Antonio Noguera por B. Torres	La Almudaina. Diario de noticias. Año III.	28/06/1889
M.O.	1889	Bibliografía. Controversia suscitada con motivo de la publicación de mi primera Mazurca	La Almudaina. Diario de noticias. Año III. Nº492	14/04/1889
Noguera, Antonio	1889	Controversia musical	La Almudaina. Diario de noticias. Año III	04/08/1889
Noguera, Antonio	1889	Comunicado. Controversia musical II	La Almudaina. Diario de noticias. Año III	06/08/1889
Noguera, Antonio	1889	Controversia musica III y último	La Almudaina. Diario de noticias. Año III	11/08/1889
Noguera, Antonio	1889	Revista Musical. Brindis de Salas	La Almudaina. Diario de noticias. Año III. Nº394	06/01/1889
Noguera, Antonio	1889	Revista musical. Concierto sacro en el círculo	La Almudaina. Diario de noticias. Año III. Nº494	16/04/1889
Noguera, Antonio	1889	Revista Musical. Vicente Llorca	La Almudaina. Diario de noticias. Año III. Nº736	14/12/1889
O***	1889	Controversia musical	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIII Número 10661 - 1889 abril 27	27/04/1889

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
O***	1889	Controversia musical	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIII Número 10730 - 1889 julio 20	20/07/1889
Torres, B.	1889	Controversia musical	La Almudaina. Diario de noticias. Año III. Nº624	24/08/1889
Anónimo	1889	Sobre "Ratificación" del Sr. Torres	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIII Número 10712 - 1889 junio 28	28/06/1889
Anónimo	1890	Publicaciones sobre la controversia	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo III Año VI Número 119 - 1890 febrero 1	01/02/1890
Anónimo	1890	Don Honorato Noguera y Aulí ha fallecido	La Almudaina. Diario de noticias. Año IV. Nº742	08/02/1890
Noguera, Antonio	1890	Revista Musical. Albéniz	La Almudaina. Diario de noticias. Año IV	20/05/1890
Noguera, Antonio	1890	Bizet	La Almudaina. Diario de noticias. Año IV. Nº1112	23/12/1890
Noguera, Antonio	1890	Revista musical. Carmen	La Almudaina. Diario de noticias. Año IV. Nº1113	24/12/1890
Almanzor,	1891	Pyreneus (carta a Antoni Noguera)	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario	14/04/1891
Anónimo	1891	En el "Círculo Mallorquín", Tárrega	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXV Número 11457 - 1891 diciembre 10	10/12/1891
Anónimo	1891	Concierto Teatro Principal, formación de junta	El noticiero balear : diario de avisos y noticias: Año I Número 173 - 1891 octubre	01/10/1891
Anónimo	1891	La trilogía lírico-dramática Pyreneus de don Víctor Balaguer y el maestro Pedrell	La Almudaina. Diario de Noticias.	12/02/1891
Anónimo	1891	El violinista Brindis de Salas incluye polka de Dame noble	Las islas: periódico de noticias y de intereses regionales	12/03/1891
Noguera, Antonio	1891	La música en Palma	Almanaque Balear	01/01/1891
Noguera, Antonio	1891	Pyreneus	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario	26/02/1891
Noguera, Antonio	1891	Revista musical. ¿Organistas?	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario	02/12/1891
Noguera, Antonio	1891	Lohengrin	Las islas: periódico de noticias y de intereses regionales	01/06/1891
Noguera, Antonio	1891	Gioconda	Ensayos de crítica musical	1891
Anónimo	1892	Primer premio en el certamen de la Ilustración Musical	El noticiero balear : diario de avisos y noticias: Año II Número 577 -7 de diciembre de 1892	07/12/1892
Enseñat, Juan B.	1892	Desde Felanitx	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXVI Número 11665 - 1892 agosto 30	30/08/1892
Noguera, Antonio	1892	Il pescatori di perle	La Almudaina. Diario de noticias	06/01/1892

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1892	Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte	La Almudaina. Diario de noticias	30/01/1892
Noguera, Antonio	1892	Bibliografía musical. Danzas españolas de granados.	La Almudaina. Diario de noticias	26/11/1892
Anónimo	1893	Bibliografía	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXVII Número 11833 - 1893 marzo 22	22/03/1893
Anónimo	1893	Ilustración musical - Memorias sobre los cantos	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXVII Número 11856 - 1893 abril 19	19/04/1893
Anónimo	1893	Anuncio - A. Noguera. Memoria sobre los cantos populares de la Isla de Mallorca	La Almudaina. Diario de noticias	01/07/1893
Anónimo	1893	Miscelanea musical (anuncio conferencias de barcelona)	Las Baleares	10/03/1893
Noguera. A	1893	Publicación de Memorias de Danzas y Bailes de Noguera	Ilustración musical hispano-americana. Año VI nº124	15/03/1893
Noguera. A	1893	Publicación de Memorias de Danzas y Bailes de Noguera	Ilustración musical hispano-americana. Año VI nº126	15/04/1893
Noguera. A	1893	Publicación de Memorias de Danzas y Bailes de Noguera	Ilustración musical hispano-americana. Año VI nº128	15/05/1893
Anónimo	1893	Memorias sobre los cantos en la Ilustración	Las Baleares : diario republicano: Año IV Número 540 - 1893 marzo 3	03/03/1893
Anónimo	1893	Comida - Concierto	Las Baleares : diario republicano: Año IV Número 543 - 1893 marzo 8	08/03/1893
Anónimo	1893	Memoria sobre los cantos - Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana	Las Baleares : diario republicano: Año IV Número 628 - 1893 junio 21	21/06/1893
Anónimo	1893	Noticia de la publicación de Memorias en la Sociedad Arqueológica Luliana	Las Baleares : diario republicano: Año IV Número 656 - 1893 julio 27	27/07/1893
Anónimo	1893	Memoria sobre los cantos - Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana	Las Baleares : diario republicano: Año IV Número 685 - 1893 agosto 31	31/08/1893
Campaner, Alvaro	1893	Influencia árabe en la música popular mallorquina	La Almudaina. Diario de noticias	27/07/1893
Noguera, Antonio	1893	Publicación de Memorias de Danzas y Bailes de Noguera	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo V Año IX Número 160 - 1893 julio 1	01/07/1893
Noguera, Antonio	1893	Una ópera española (pirineus)	Ensayos de crítica musical	1893
Noguera, Antonio	1893	Música...rusticana	La Almudaina. Diario de noticias	01/10/1893
Noguera, Antonio	1893	Otro juicio sobre los pirineos (Artículo de El Corresponsal)	La Almudaina. Diario de noticias	23/07/1893
Noguera, Antonio	1893	Enrique morera y el poema sinfónico "L'atlántida"	La Almudaina. Diario de noticias	02/03/1893

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1893	Los conciertos	La Almudaina. Diario de noticias	21/05/1893
Noguera, Antonio	1893	Revista musical. Carta abierta a Mario Calando	La Almudaina. Diario de noticias	24/05/1893
Noguera, Antonio	1893	El canto de la Sibila	La Almudaina. Diario de noticias	18/06/1893
Noguera, Antonio	1893	Un paso atrás	La Almudaina. Diario de noticias	28/03/1893
Pedrell, F	1893	Nuestra victoria en París	La Almudaina. Diario de noticias	07/04/1893
R.Mº Lorán	1893	Memoria sobre los cantos populares de Mallorca	La Almudaina. Diario de noticias	14/07/1893
Campaner, Alvaro	1893	Influencia árabe en la música popular mallorquina Sr. D. Antonio Noguera	Ilustración musical hispano-americana. Año VI nº 136	15/09/1893
Anónimo	1894	Publicación de Memorias de Danzas y Bailes de Noguera	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo V Año X Número 168 - 1894 marzo 1	01/03/1894
Anónimo	1894	En la Diputación	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXVIII Número 12329 - 1894 noviembre 17	17/11/1894
Anónimo	1894	Teatro Principal	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXVIII Número 12354 - 1894 diciembre 17	17/12/1894
Anónimo	1894	Sumario del Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana	El noticiero balear : diario de avisos y noticias: Año IV Número 1010 - 1894 febrero 27	27/02/1894
Anónimo	1894	En el Círculo mallorquín	Heraldo de Baleares : diario independiente: Año I Número 51 - 1894 noviembre 20	20/11/1894
Anónimo	1894	Diputación provincial	Las Baleares : diario republicano: Año V Número 1043 - 1894 noviembre 17	17/11/1894
Anónimo	1894	Memorias sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca	Las Baleares : diario republicano: Año V Número 880 - 1894 mayo 1	01/05/1894
C.A.O.S	1894	La misa eucarística por el maestro Torres	La Última hora. Diario ilustrado de noche	19/01/1894
Noguera, Antonio	1894	Revista musical. Opera barata	La Almudaina. Diario de noticias	04/12/1894
Noguera, Antonio	1894	Revista musical. (Ópera en el Teatro Principal)	La Almudaina. Diario de noticias	08/12/1894
Noguera, Antonio	1894	Bibliografía musical (Musique Russe. Soubies)	La Almudaina. Diario de noticias	11/12/1894
Noguera, Antonio	1894	Revista musical. Conciertos clásicos	La Almudaina. Diario de noticias	17/04/1894
Anónimo	1894	De la capital (Victoria y Palestrina)	La Almudaina. Diario de noticias	06/11/1894
Noguera, Antonio	1894	Revista musical. Un adagio de Schumann	La Almudaina. Diario de noticias	17/04/1894
Noguera, Antonio	1894	Los conciertos clásicos	La Última hora. Diario ilustrado de noche	19/04/1894

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1894	Goula. Su influencia en Mallorca	La Última hora. Diario ilustrado de noche	17/07/1894
Anónimo	1895	Velada en el Círculo mallorquín	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIX Número 12412 - 1895 marzo 1	01/03/1895
Anónimo	1895	La conferencia del Círculo	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIX Número 12414 - 1895 marzo 4	04/03/1895
Anónimo	1895	Polka de Noguera - Brindis de Salas	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XXXIX Número 12464 - 1895 mayo 4	04/05/1895
Anónimo	1895	Con una caricatura.	Heraldo de Baleares : diario independiente: Año II Número 188 - 1895 abril 7	07/04/1895
Anónimo	1895	En el Círculo mallorquín	Las Baleares : diario republicano: Año VI Número 1089 - 1895 enero 16	16/01/1895
Anónimo	1895	Velada en el Círculo	Las Baleares : diario republicano: Año VI Número 1127 - 1895 marzo 5	05/03/1895
Anónimo	1895	Polka de Noguera - Brindis de Salas	Las Baleares : diario republicano: Año VI Número 1175 - 1895 mayo 3	03/05/1895
Noguera, Antonio	1895	Revista musical "Der freyschutz"	La Almudaina. Diario de noticias	08/01/1895
Noguera, Antonio	1895	Colección de melodías para canto y piano de Gabriel Rodríguez	La Almudaina. Diario de noticias	22/01/1895
Noguera, Antonio	1895	Mazurkas para piano de Lluís Arnau	La Almudaina. Diario de noticias	13/02/1895
Noguera, Antonio	1895	La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales	La Almudaina. Diario de noticias	04/05/1895
Noguera, Antonio	1895	Música religiosa (conferencias de Pedrell en Madrid)	La Almudaina. Diario de noticias	12/05/1895
Noguera, Antonio	1895	Revista musical. ¿Nos licenciamos?	La Almudaina. Diario de noticias	21/05/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	14/08/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	18/09/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	12/10/1895
Noguera, Antonio	1895	Teatro Principal. La Capilla Rusa	La Última hora. Diario ilustrado de noche	21/10/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	31/10/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	01/11/1895
Mitjana, Rafel	1895	Noticias musicales	La Última hora. Diario ilustrado de noche	11/11/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical. Miquel Marqués	La Última hora. Diario ilustrado de noche	23/11/1895

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical. La Gioconda	La Última hora. Diario ilustrado de noche	06/12/1895
Noguera, Antonio	1895	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	24/12/1895
Noguera, Antonio	1895	La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales	Las Baleares	06/03/1895
Anónimo	1896	los admiradores del maestro Varela ...	La Unión Republicana Año I Número 46 - 1896 septiembre 25	25/09/1896
Anónimo	1896	Obsequio Valera Silvari: Risas de Noguera y Pedrell	La Unión Republicana Año I Número 49 - 1896 septiembre 29	29/09/1896
Fa menor	1896	Motetes en Santa Eulalia	Heraldo de Baleares	01/04/1896
Noguera, Antonio	1896	El motete "O vos omnes" de tomás luis de victoria	La Almudaina. Publicado el 31 de marzo y el 4 de Abril de 1896.	31/03/1896
Noguera, Antonio	1896	Cronica musical. Enrique Granados	La Última hora. Diario ilustrado de noche	04/01/1896
Noguera, Antonio	1896	Los instrumentos del Museo de Bruselas	La Última hora. Diario ilustrado de noche	09/01/1896
Noguera, Antonio	1896	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	28/01/1896
Noguera, Antonio	1896	Cronica musical. El divino arte	La Última hora. Diario ilustrado de noche	12/02/1896
Noguera, Antonio	1896	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	19/02/1896
Noguera, Antonio	1896	Cronica musical	La Última hora. Diario ilustrado de noche	12/03/1896
Noguera, Antonio	1896	Cronica musical. A Pepe Espinosa	La Última hora. Diario ilustrado de noche	16/03/1896
Noguera, Antonio	1896	Quartet Crickbomm	La Última hora. Diario ilustrado de noche	13/04/1896
Noguera, Antonio	1896	El arte del canto en Mallorca de Francesc Amengual	La Última hora. Diario ilustrado de noche	13/03/1896
Noguera, Antonio	1896	Las Baladas gallegas de Juan Montes	La Última hora. Diario ilustrado de noche	08/06/1896
Anónimo	1897	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XIII Epoca 2 Número 3661 - 1897 mayo 4	04/05/1897
Anónimo	1897	Propuesta adquisición de las Melodías populares de Noguera	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XIII Epoca 2 Número 3664 - 1897 mayo 7	07/05/1897
Anónimo	1897	Jurado en Soller	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XIII Epoca 2 Número 3673 - 1897 mayo 18	18/05/1897
Anónimo	1897	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XIII Epoca 2 Número 3816 - 1897 noviembre 8	08/11/1897
Anónimo	1897	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XIII Epoca 2 Número 3818 - 1897 noviembre 10	10/11/1897

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Anónimo	1897	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XIII Epoca 2 Número 3827 - 1897 noviembre 20	20/11/1897
Anónimo	1897	Velada musical	El bien público: Año XXVI Número 7320 - 1897 octubre 27	27/10/1897
Anónimo	1897	Jurado de composiciones musicales	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XLI Número 13046 - 1897 abril 30	30/04/1897
Anónimo	1897	Festejos de Manacor	Heraldo de Baleares : diario independiente: Año I Número 216 - 1897 septiembre 23	23/09/1897
Anónimo	1897	Jurado concurso musical	Heraldo de Baleares : diario independiente: Año I Número 50 - 1897 abril 9	09/04/1897
Anónimo	1897	Propuesta adquisición de las <i>Melodías populares</i> de Noguera	Heraldo de Baleares : diario independiente: Año I Número 77 - 1897 mayo 6	, 06/05/1897
Anónimo	1897	Polémica musical	La Unión Republicana: Año II Número 224 - 1897 abril 28	28/04/1897
Anónimo	1897	Concierto musical	La Unión Republicana: Año II Número 347 - 1897 septiembre 24	24/09/1897
Anónimo	1897	Velada musical	La Unión Republicana: Año II Número 371 - 1897 octubre 22	22/10/1897
C.	1897	Manacor. La Capella	La Almudaina. Diario de noticias	20/05/1897
Juan Joy	1897	Concurso musical	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XLI Número 13030 - 1897 abril 10	10/04/1897
Noguera, Antonio	1897	Cuestión musical. La música sabia	La Almudaina. Diario de noticias	13/05/1897
Noguera, Antonio	1897	Un paso adelante	La Almudaina. Diario de noticias	26/10/1897
P.P.	1897	Ferías y fiestas en Manacor	La Almudaina. Diario de noticias	19/09/1897
P.P.	1897	Ferías y fiestas en Manacor	La Almudaina. Diario de noticias	23/09/1897
Torres, B.	1897	Cuestión musical	La Almudaina. Diario de noticias	02/05/1897
Anónimo	1897	Polémica. Un artículo del maestro Torres	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario: Año XLI Número 13049 - 1897 mayo 4	04/05/1897
Anónimo	1897	De las islas. Manacor.	La Almudaina. Diario de noticias	28/10/1897
Anónimo	1897	El concierto de anoche	La Almudaina. Diario de noticias	26/10/1897
Ferrer, P.	1898	De las islas. Manacor. Carta al director	La Almudaina. Diario de noticias	20/11/1898
Noguera, Antonio	1898	La capella de manacor en la diputación	La Última hora	00/11/1898
Noguera, Antonio	1898	Conciertos Clásicos	La Última hora	12/03/1898
Noguera, Antonio	1898	Conciertos Clásicos	La Última hora	15/03/1898
Noguera, Antonio	1898	Conciertos Clásicos	La Última hora	28/03/1898

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1898	La Capella de manacor	La Última hora	04/07/1898
Noguera, Antonio	1898	La capella de manacor y la misa de victoria	La Última hora	00/11/1898
Noguera, Antonio	1898	Nuestra información. De manacor	La Última hora	00/11/1898
Noguera, Antonio	1898	Enrique granados y su ópera maria del carmen	La Última hora	12/11/1898
Noguera, Antonio	1898	Enrique granados. Maria del carmen	La Última hora	14/11/1898
Noguera, Antonio	1898	Maria del carmen. Granados	La Última hora	15/11/1898
Noguera, Antonio	1898	Nuestra información	La Última hora	17/05/1898
Noguera, Antonio	1898	Nuestra información. La capella	La Última hora	19/12/1898
Noguera, Antonio	1898	Pedrell en el ateneo de madrid (historia de la música española en el arte religioso)	La Última hora	25/11/1898
Chavarrí, Eduardo	1898	Crónicas musicas. Un artista mallorquín, Antoni Noguera	La Última hora	14/06/1898
Anónimo	1898	Albéniz	El isleño : periódico científico, industrial, comercial y literario Año XLII Número 13284 - 1898 enero 26	26/01/1898
Anónimo	1898	Banda regional interpreta Flor de Murta de Noguera	La correspondencia : diario de avisos y noticias. Eco imparcial de la opinión y la prensa: Año I Edición 3 Número 72 - 1898 septiembre 13	13/09/1898
Anónimo	1899	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica Año XV Epoca 2 Número 4177 - 1899 enero 28	28/01/1899
Anónimo	1899	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica Año XV Epoca 2 Número 4195 - 1899 febrero 21	21/02/1899
Anónimo	1899	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XV Epoca 2 Número 4216 - 1899 marzo 17	17/03/1899
Anónimo	1899	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XV Epoca 2 Número 4219 - 1899 marzo 21	21/03/1899
Anónimo	1899	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XV Epoca 2 Número 4221 - 1899 marzo 23	23/03/1899
Anónimo	1899	La Capella de manacor	La Tradición : periódico católico monárquico Año IX Número 400 - 1899 marzo 25	25/03/1899
Anónimo	1899	La Capella de manacor	La Unión Republicana Año IV Número 1057 - 1899 diciembre 1	01/12/1899
Anónimo	1899	La Capella de manacor	La Unión Republicana: Año IV Número 1073 - 1899 diciembre 21	21/12/1899

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Anónimo	1899	Viaje de Noguera	La Unión Republicana: Año IV Número 912 - 1899 junio 10	10/06/1899
Anónimo	1899	Conferencia música religiosa	Mallorca : revista decenal: Volumen I Número XVI - 1899 abril 5	05/04/1899
Anónimo	1899	Miscelanea	Mallorca : revista decenal: Volumen I Número XVII - 1899 abril 15	15/04/1899
Anónimo	1899	Opúsculo Música Religiosa	Mallorca : revista decenal: Volumen I Número XVII - 1899 abril 15	15/04/1899
Anonimo. Noguera?	1899	En manacor. El festival de la capella	La Almudaina. Diario de noticias	19/12/1899
Falta descargar	1899	Opúsculo Música Religiosa	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo VIII Año XV Número 237 - 1899 diciembre 1	01/12/1899
Falta descargar	1899	Opúsculo Música Religiosa	Mallorca Dominical : revista bilingüe: Año III Tomo II Número 114 - 1899 abril 9	09/04/1899
Noguera, Antonio	1899	La misa de victoria en la catedral	Ensayos de crítica musical	1899
Noguera, Antonio	1899	La música aceptada por la iglesia	La Almudaina. Diario de noticias	16/03/1899
Noguera, Antonio	1899	Música polifónica	La Almudaina. Diario de noticias	10/03/1899
Noguera, Antonio	1899	Música religiosa (conferencia de Toni Noguera)	La Almudaina. Diario de noticias	27/03/1899
Noguera, Antonio	1899	La Walkiria de Wagner	La Última hora. Diario ilustrado de noche	30/01/1899
Anónimo	1899	Orfeó Català - Noguera	La Almudaina. Diario de noticias	30/01/1899
Noguera, Antonio	1899	Coros y orquesta	La Última hora. Diario ilustrado de noche	07/11/1899
Noguera, Antonio	1899	Juan Pierluggi de Palestrina	Mallorca dominical	21/05/1899
Noguera. A	1899	Partituras. Vola, vola rossinyol y Cançó.	La roqueta. Periódico independiente	07/10/1899
Noguera. A. (A.N)	1899	Els programes d'els concerts de l'Orfeó Català	La roqueta. Periódico independiente	20/05/1899
R.F.	1899	Visita Orfeó Català	La Unión Republicana: Año IV Número 896 - 1899 mayo 22	22/05/1899
Anónimo	1899	Música religiosa	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XV Epoca 2 Número 4219 - 1899 marzo 21	21/03/1899
Uriarte, de, E	1899	La canción popular y la música religiosa	La Almudaina. Diario de noticias	21/12/1899
Uriarte, de, E	1899	La canción popular y la música religiosa (conclusión)	La Almudaina. Diario de noticias	22/12/1899
Anónimo	1899	Música sagrada	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica: Año XV Epoca 2 Número 4190 - 1899 febrero 14	14/02/1899
Anónimo	1900	La Capella de Manacor	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo III Año VI	20/05/1900

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Anónimo	1900	Redacció de La Almudaina	La Veu de Mallorca. Setmanari regionalista. Año 1. Número 7	17/03/1900
Anónimo? Anónimo	1900	Les obres de Victoria. Noticias de Albéniz i Orfeo Català	La Veu de Mallorca. Setmanari regionalista. Año 1. Número 2	14/02/1900
Gay, Joan	1900	La música a Mallorca. Carta a D. Antoni Noguera	La roqueta. Periódico independiente	26/05/1900
Mira-nines	1900	Els intel·ligents	La roqueta. Periódico independiente	16/12/1899
Noguera, Antonio	1900	La Boheme	La Almudaina. Diario de noticias	13/11/1900
Noguera, Antonio	1900	Manon Lescaut	La Almudaina. Diario de noticias	30/11/1900
Noguera, Antonio	1900	A propósito de una representación de "Freischütz"	La Última hora. Diario ilustrado de noche	03/01/1900
Noguera, Antonio	1900	Concert Gay en el "Círculo Mallorquín"	La Veu de Mallorca. Setmanari regionalista. Año 1. Número 1	03/02/1900
Noguera, Antonio	1900	El Abate Perosi	La Última hora	1900
Anónimo	1900	La Capella de Manacor	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana Tomo VIII Año XVI Número 242 - 1900 mayo 1	01/05/1900
Anónimo	1900	Conferencia música religiosa	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana Tomo VIII Año XVI Número 248 - 1900 noviembre 1	01/11/1900
Anónimo	1900	Polémica musical	El Áncora : diario católico-popular con censura eclesiástica Año XVI Epoca 2 Número 4667 - 1900 septiembre 14	14/09/1900
Anónimo	1900	Polémica musical	La Unión Republicana Año V Número 1341 - 1900 noviembre 22	22/11/1900
Anónimo	1900	Polémica musical	La Unión Republicana: Año V Número 1341 - 1900 noviembre 22	02/11/1900
Anónimo	1900	Composición de Noguera	Mallorca : revista decenal: Número LV - 1900 mayo 5	05/05/1900
B.	1901	En Manacor. La fiesta de Santa Cecilia	La Almudaina. Diario de noticias	20/12/1901
Anónimo	1901	Notas musicales (Sobre la publicación de Trois dances.. de Noguera)	La Almudaina. Diario de noticias	04/12/1901
Anónimo	1901	Noticia Musical	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana Tomo IX Año XVII Número 260 - 1901 noviembre 1	01/11/1901
Anónimo	1901	Noticia Musical	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Tomo IX Año XVII Número 261 - 1901 diciembre 1	01/12/1901
Anónimo	1901	Fill d' anima	La Unión Republicana Año VI Número 1489 - 1901 mayo 28	28/05/1901
Anónimo	1902	En honor d'en Rusiñol	La roqueta. Periódico independiente	15/11/0102

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Bodría, Joseph	1902	Record. A la notable Capella de Manacor	La roqueta. Periódico independiente	15/11/0102
Delpont. J	1902	A la Capella de Manacor	La roqueta. Periódico independiente	31/08/1902
Eduardus (Lopez-Chavarri)	1902	La música de la Capella de Manacor	La Almudaina. Diario de noticias	08/10/1902
Espiau, Joan	1902	Sa Capella a Valencia. Adéu Siau!	La roqueta. Periódico independiente	15/11/0102
Noguera, Antonio	1902	Hansel und Gretel	La Almudaina. Diario de noticias	13/02/1902
Anónimo	1902	Noticia Musical	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana Tomo IX Año XVIII Número 272-273 - 1902 noviembre 1	01/11/1902
Anónimo	1903	Cronica ciudadana. Festa a Manacor	Gazeta de Mallorca	06/06/1903
Bordó. A	1903	Música religiosa	Gazeta de Mallorca	17/08/1903
Desconocido	1903	Festa de sa Capella de Manacor	Gazeta de Mallorca	27/06/1903
Escalas, Felix	1903	A la Capella de Manacor	Gazeta de Mallorca	27/06/1903
Noguera, Antonio	1903	Sobre música religiosa. La música polifónica en mallorca	La Almudaina. Diario de noticias	08/10/1903
Noguera, Antonio	1904	La música en Palma	La Última hora	03/01/1904
Noguera, Antonio	1903	Cronica musical. Orquesta	La Última hora	12/12/1903
Noguera, Antonio	1903	Los Hermanos de David		
Anónimo	1903	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias Año I Número 104 - 1903 agosto 22	22/08/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias Año I Número 124 - 1903 septiembre 16	16/09/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias Año I Número 33 - 1903 mayo 25	25/05/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias Año I Número 39 - 1903 junio 2	02/06/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias: Año I Número 58 - 1903 junio 26	26/06/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias: Año I Número 69 - 1903 julio 10	10/07/1903
Anónimo	1903	Sociedad Círculo mallorquín	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos Año I Número 99 - 1903 julio 9	09/07/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos: Año I Número 68 - 1903 junio 8	08/06/1903
Anónimo	1903	Noticia Musical	La Unión Republicana: Año VIII Número 2007 - 1903 junio 2	02/06/1903
Chavarri, Eduardo	1904	Antonio Noguera, ya no vive el ilustre músico mallorquín	La Última hora	00/00/1904

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Noguera, Antonio	1904	La música religiosa. El motu propio del papa Pio X	La Almudaina. Diario de noticias	13/01/1904
Obispo de Mallorca	1904	Una circular. Música religiosa	La Almudaina. Diario de noticias	02/02/1904
Sants Oliver, Miquel	1904	Una vida oscura	La Última hora	00/00/1904
V.	1904	Necrológica Antoni Noguera	La Tarde	29/03/1904
Anónimo	1904	Antoni Noguera	La Última hora	29/03/1904
Millet	1904	Antoni Noguera	Revista Musical Catalana,	0/4/1904 0:00:00
Anónimo	1904	Antoni Noguera	La Ilustración Catalana II, 47	24/04/1904
Anónimo	1904	Noticia Musical	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana Tomo X Año XX Número 288 - 1904 marzo 1	01/03/1904
Anónimo	1904	Noticia Musical	El Liberal : periódico de información y noticias: Año II Número 279 - 1904 marzo 29	29/03/1904
Anónimo	1904	Noticia Musical	El Noticiero Año I Número 37 - 1904 agosto 13	13/08/1904
Anónimo	1904	Noticia Musical	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos: Año II Número 347 - 1904 marzo 29	29/03/1904
Anónimo	1904	Noticia Musical	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos: Año II Número 428 - 1904 junio 30	30/06/1904
Alcover, Antoni Maria	1905	N'Antoni Noguera y Balaguer	Bolletí del Diccionari de la llengua catalana. Tomo II. 1904-1905	1904
Alomar, Gabriel	1905	La obra de Antonio Noguera	La Ciudad	02/11/1905
Anónimo	1905	Noticia Musical	El Noticiero Año II Número 251 - 1905 abril 28	28/04/1905
Anónimo	1905	En el Principal. Cuarto Concierto	La Almudaina. Diario de noticias	28/04/1905
Anónimo	1905	Noticia Musical	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos Año III Número 771 - 1905 agosto 12	12/08/1905
Anónimo	1905	Noticia Musical	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos: Año III Número 676 - 1905 abril 24	24/04/1905
Anónimo	1905	Noticia Musical	La tarde : diario independiente, de noticias y avisos: Año III Número 680 - 1905 abril 28	28/04/1905
Alcover i Mospons, Joan	1916	Antoni Noguera	Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana: Años XXXII Y XXXIII (1916-1917) Tomo XVI	1916
Ferrer, Massenet. R.	1969	La "Capella"	Perlas y cuevas. Año IX.	24/05/1969

Anexo IV. Citaciones sobre A. Noguera en la prensa histórica mallorquina

Autor	Año	Título	Publicación	Fecha
Vidal y Tomás G.	1969	Los asuntitos de Mallorca	Perlas y cuevas. Año IX.	24/05/1969
Colom, Antonio	1978	Antoni Noguera, artista completo	Diario de Mallorca	12/03/1978
Noguera, Antonio	1983	Bibliografía musical. Uriarte	La Almudaina. Diario de noticias	28/03/1893
Fullana, Pere	1997	Música, teatre i cinama entre els dos segles	Diari de Balears	28/11/1997
Buades, Josep M	1998	Antoni Noguera i la renovació del panorama musical mallorquí	Diari de Balears	11/05/1998
Desconocido	2004	Antonio Noguera, necrologica	La Almudaina. Diario de noticias	29/03/2004
Pons, Damià	2004	El músic Antoni Noguera	La Última hora	04/12/2004
Rodas, G	2005	El conservatori superior publica en edició facsímil la obra cumbre de Antoni Noguera	Diario de Mallorca	09/12/2005
Sabradin, Gabriel	2006	Antoni Noguera	La Última hora	09/10/2006

Anexo V. Transcripción de los artículos citados de Antonio Noguera (1858-1904)

1. Juan Aulí. Prólogo en la edición de la Misa de coro del P. Aulí 1/7/1887
2. La sonatina de Torrens. *Las Noticias*. 7/9/1887
3. Concierto de Albéniz. *Las Noticias*. 17/9/1887
4. El maestro Torres y su última composición. *La Almudaina*. 17/1/1888
5. Nuestro grabado. Wagner. *La Almudaina*. 12/03/1888
6. La música en las fiestas de San Alonso. *La Almudaina*. 6/11/1888
7. Algo sobre música. *La Almudaina*. Diario de noticias. 22/12/1888
8. Revista Musical. Brindis de Salas. *La Almudaina*. 6/1/1889
9. Revista musical. Concierto sacro en el Círculo. *La Almudaina*. 16/4/1889
10. Controversia musical. *La Almudaina*. 04/08/1889
11. Comunicado. Controversia musical II. *La Almudaina*. 6/8/1889
12. Controversia musica. III y último. *La Almudaina*. 11/08/1889
13. Revista Musical. Vicente Llorca. *La Almudaina*. 14/12/1889
14. Revista Musical. Albéniz. *La Almudaina*. 20/05/1890
15. Bizet. *La Almudaina*. 23/12/1890
16. Revista musical. Carmen. *La Almudaina*. 24/12/1890
17. La música en Palma. *Almanaque Balear*. 1891
18. Pyrineus. *El isleño*. 26/02/1891
19. Lohengrin. *Las islas*. 1/6/1891
20. Gioconda. *Las islas*. 25/05/1891
21. Revista musical. ¿Organistas?. *El isleño*. 2/12/1891
22. Il pescatori di perle. *La Almudaina*. 6/1/1892
23. Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte. *La Almudaina*. 30/1/1892
24. Bibliografía musical. Danzas españolas de Granados. *La Almudaina*. 26/11/1892
25. Música...rusticana. *La Almudaina*. 01/10/1893
26. Enrique morera y el poema sinfónico "L'atlántida". *La Almudaina*. 02/03/1893
27. Un paso atrás. *La Almudaina*. 28/03/1893
28. Los conciertos. *La Almudaina*. 21/05/1893

29. Revista musical. Carta abierta a Mario Calando. *La Almudaina*. 24/05/1893
30. El canto de la Sibila. *La Almudaina*. 18/06/1893
31. Una ópera española (Pirineus). Ensayos de crítica musical. 1893
32. Revista musical. Los conciertos clásicos. *La Almudaina*. 17/04/1894
33. Los Conciertos Clásicos. *La Última Hora*. 19/04/1894
34. Revista musical. Un adagio de Schumann. *La Almudaina*. 17/05/1894
35. Revista musical. Ópera Barata. *La Almudaina*. 04/12/1894
36. Revista musical. Ópera en el Teatro Principal. *La Almudaina*. 08/12/1894
37. Bibliografía musical. Musique Russe. Soubies. *La Almudaina*. 11/12/1894
38. Revista musical "Der freyschutz". *La Almudaina*. 8/1/1895
39. Colección de melodías de Gabriel Rodríguez. *La Almudaina*. 22/1/1895
40. Bibliografía musical. Mazurcas para piano por Luis Arnau. *La Almudaina*. 13/02/1895
41. La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales. *La Almudaina*. 4/5/1895.
42. Revista musical. ¿Nos licenciamos?. *La Almudaina*. 21/5/1895
43. Goula. Su influencia en Mallorca. *La Última Hora*. 17/07/1895
44. Crónica musical. *La Última Hora*. 14/08/1895
45. Crónica musical. *La Última Hora*. 18/09/1895
46. Crónica musical. *La Última Hora*. 12/10/1895
47. Teatro Principal. La Capilla Rusa. *La Última Hora*. 21.10.1895
48. Crónica musical. *La Última Hora*. 31/10/1895
49. Crónica musical. Miquel Marqués. *La Última Hora*. 23/11/1895
50. Crónica musical. La Gioconda. *La Última Hora*. 06/12/1895
51. Crónica musical. *La Última Hora*. 24/12/1895
52. Crónica musical. Enrique Granados. *La Última Hora*. 04/01/1896
53. Crónica musical. *La última Hora*. 21/08/1896
54. Crónica musical. El divino arte *La Última Hora*. 12/2/1896
55. El motete «O vos omnes» de Tomás Luis de Victoria. *La Almudaina*. 31/03/1896
56. El motete «O vos omnes» de Tomás Luis de Victoria. (II) *La Almudaina*. 04/04/1896
57. La música sabia. *La Última Hora*. 1/5/1897
58. Un paso adelante. *La Última Hora*. 19/4/1897
59. La Capella de Manacor y la misa de Victoria. *La Última Hora*. 4/7/1898
60. Música polifónica. *La Última Hora*. 10/3/1899
61. Música religiosa. Conferencia. *La Almudaina*. 27/3/1899
62. Cotidianas. El P. Eustaquio Uriarte. *La Última Hora*. 7/10/1899

63. Cotidianas. Coros y orquesta. *La Última Hora*. 7/11/1899
64. A propósito de una representación de Freyschutz. *La Última Hora*. 3/1/1900
65. El Abate Perosi. *La Almudaina*. 31/3/1900
66. El Oratorio. *La Almudaina*. 2/4/1900
67. La Boheme. *La Almudaina*. 13/11/1900
68. Manon Lescau. *La Almudaina*. 30/11/1900
69. Haensel und Gretel. *La Almudaina*. 13/2/1902
70. Los hermanos de David. *Ensayos de crítica*. 1903
71. Crónica musical. Orquesta. *La Última Hora*. 12/12/1903
72. La música en Palma en 1903. *La Última Hora*. 04/01/1904.

1. Juan Aulí.

Prólogo en la edición de la *Misa* de coro del P. Aulí 1/7/1887

Las obras de los maestros Sancho, Tortell y Aulí, están llamadas á ocupar un dignísimo puesto en las bibliotecas de los amantes de la buena música. El aislamiento, los medios en que vivieron, y sobre todo, la excesiva modestia de estos maestros, han contribuido, sin embargo, á que la fama se extendiera muy poco más allá de nuestra isla; y por otra parte, aquellas personas conocedoras de su verdadero mérito, si bien han ido buscando con gran empeño y singular constancia los manuscritos de sus composiciones, todo cuanto han hecho en recuerdo de los autores se ha limitado á saborear en familia su música y guardarla luego en un rincón de la librería ó en el fondo del cajón. El público debe á circunstancias especialísimas el conocimiento de algunas de estas obras, y su fallo ha sancionado el de los inteligentes tantas veces cuantas ha tenido ocasión de oírlas. "Tal vez más adelante se nos presente ocasión de hablar de Sancho y de Tortell. Hoy debemos consagrar íntegra esta noticia biográfica al P. Juan Aulí.

Nació Aulí en Felanitx (Mallorca) el año 1797; joven aún pasó a Palma con objeto de principiar los estudios propios de la carrera eclesiástica; verificolos con gran lucimiento, como lo prueba el hecho de haber sido llamado más adelante á desempeñar varios cargos de importancia en Palma y en Madrid por sus especiales conocimientos en varios ramos del saber humano; singularmente en filosofía y teología.

El 8 de Octubre de 1814, á los 17 años y 10 meses de edad, tomó el hábito de Santo Domingo, profesando en el convento de Palma. Poco ó nada se sabe con respecto á quienes fueron los primeros maestros de música de Aulí; las conjeturas que podríamos hacer carecen de fundamento sólido, y por lo mismo optamos por el silencio. Al ingresar Aulí en el convento ya había desempeñado Interinamente la plaza de organista de la parroquia de San Miguel, y al poco tiempo de profesar fue designado para el mismo cargo en Santo Domingo, en sustitución de Fr. Alberto Sureda, por disposición del Prior y con aplauso de la comunidad. En aquel magnífico órgano pudo ejercitarse Aulí en toda clase de estudios propios de tan complicado instrumento, y no tardó en llamar la atención de las gentes, que no cesaban de admirar su exquisito gusto, su prodigiosa inventiva, y su talento de ejecución.

Convertido en consumado organista y disponiendo á la vez de una gran masa coral, pudo á su sabor hacerse cargo de las inmensas bellezas del canto llano, siendo en lo sucesivo ésta su música predilecta. En Marzo de 1823 fueron exclaustrados y embarcados

para el continente dominicos y capuchinos. Aulí no se sustrajo al decreto general, y con tal motivo hubo de recorrer varios pueblos de las provincias de Valencia y Alicante, llegando hasta la Mancha. En Noviembre del mismo año regresó á Mallorca. Este su primer viaje, sembrado de amarguras y calamidades, que sobrellevó con envidiable resignación, no disminuyó en nada su decidida inclinación al estudio de la música. Tal vez en el destierro concibió el proyecto del viaje á Madrid, que más adelante, en 1825, verificó juntamente con el P. Domingo Guzmán, también dominico y notable cantor, después de haber solicitado y habérseles concedido licencia al efecto. El objeto de este viaje fué ensanchar sus conocimientos, aprovechando los medios y adelantos que solamente una gran población podía proporcionar á la juventud estudiosa.

En Madrid fueron recibidos con gran agasajo por parte del Prior y Comunidad de Nuestra Señora de Atocha, nombrándolos á ambos lectores de Filosofía y quedando designados el Padre Aulí para organista de dicho convento y el P. Guzmán para cantor.

Una tarde, en la Salve, á que asisten aun hoy los soberanos, hubieron de llamar la atención del rey D. Fernando VII, al cual y á la familia real fueron presentados, mereciendo desde entonces Aulí su más distinguido aprecio, captándose las simpatías de los más elevados personajes y alternando con la más alta aristocracia de la Corte. Repetidos ataques de hemoptisis pusieron en peligro su existencia, y por consejo de los facultativos hubo de regresar á su país natal (1828). Sensible fueles á la Comunidad y á sus numerosos amigos la separación de su querido organista; pero las prescripciones de los médicos se impusieron. Llegó á Palma débil, demacrado, sin fuerzas físicas, pero con un caudal de conocimientos muy respetable, adquirido durante sus tres años de permanencia en la Corte y con el germen en su cerebro de las múltiples composiciones que luego había de dar á luz.

En esta época la celda de Aulí fue el punto de reunión de los amantes de la música. Allí, bajo su dirección, ejecutábanse tríos, cuartetos, etc., de Mozart, Bach y Haydn, y oyéronse en aquella sencilla sala de conciertos verdaderos prodigios, encargándose á menudo Aulí de la parte de violoncello, cuando ofrecía á sus más aventajados discípulos el asiento en el piano, y estando á cargo de los más notables aficionados las demás partes. En esta época conoció al joven Miguel Tortell, á quien “dio lecciones bastante tiempo y consejos toda su vida. Poco tiempo después de haber sido exclaustros los frailes (1835) fué nuevamente y por la fama de su renombre solicitado para una plaza de organista en Gibraltar, la que pasó á desempeñar cediendo á las instancias de sus numerosos amigos.

Mas, repetida al poco tiempo su primitiva dolencia, tuvo que abandonar bien pronto su nuevo destino y regresar á Mallorca de nuevo.

No queriendo permanecer en Palma se trasladó á Felanitx, su pueblo, tomando á su cargo el órgano de la Parroquia, por más humilde que esta plaza fuere; retirándose por completo á la vida privada, dedicóse durante sus últimos años al estudio de la agricultura. Su último viaje á Palma lo verificó en 1868, con motivo de haber sido nombrado censor en las oposiciones á la plaza de organista de la Catedral, que se celebraron por fallecimiento de su antiguo discípulo D. Miguel Tortell. Murió Aulí, víctima de su antigua dolencia, el 10 de Enero de 1869.

Dotado de un raro talento y de una inteligencia despejada, respetado y admirado de cuantos le conocieron y trataron, su nombre quedó rodeado de una aureola de gloria que supo conquistarse en vida con sus virtudes, con su saber y con su intachable conducta. El día de su muerte fue de luto y desolación para Felanitx. El pueblo se agolpaba en tropel para dar el último adiós al hombre en quien todos encontraron al amigo desinteresado y leal, para verter una lágrima á su memoria y pagar un merecido tributo al célebre compositor. Sus más notables composiciones, hasta el presente inéditas, son: Dos misas de coro, un Te Deum, un Stabat Mater, una porción de Himnos, Reservas, Salmodias, Rosarios, etc., y además algunas obras profanas para orquesta, piano, etc., etc., entre ellas dos zarzuelas ó semi-óperas: la Norma y La doncella de Misolongi.

2. La sonatina de Torrens

Las Noticias. 7/9/1887

Hace algunos meses dimos la noticia de haber fracasado el proyecto de una publicación periódico musical, y a fe que lo sentimos tanto más, cuanto que no desconocemos el verdadero mérito de los maestros que debían estar al frente de la empresa. Las causas de este fracaso se nos ocultan; los efectos los conoce el público; la inacción, la nada. De tarde en tarde sin embargo algunos de estos maestros despiertan de su letargo, se desperezan, y era una sonata, ora un bailable, van lanzando al público composiciones no desprovistas de mérito pero que prueban, siempre que los aficionados y el arte tienen derecho a exigirles más, mucho más. Esa inacción, esa apatía proverbial en Mallorca, que invade a todo buen mallorquín, pero que desgraciadamente se ceba mucho más en los artistas que en el resto de las gentes, nos obliga a que nos ocupemos de cualquiera de esas procedencias, a falta de otros trabajos más serios, corriendo por el

contado el riesgo de ofender la modestia de sus autores, de los cuales tenemos el convencimiento de que, para escribirlas, ni siquiera han abandonado el sillón que se mecen de sobremesa. Torrens ha escrito y publicado una sonatina para piano.

Fuerza es que hablemos de la sonatina de Torrens. Torrens conoce al dedillo la música de Haydn y Mozart, es acérrimo defensor del estilo claro y sencillo de estos maestros, llevando su entusiasmo al punto de dejarse dominar en absoluto por su escuela, resultando de esto que las composiciones de Torrens son a menudo imitaciones más o menos felices de Mozart y Haydn. Esto no lo ignora nuestro amigo, ni una buena parte del público; lo que si ignora el público en general es que en imitaciones como las piezas de Torrens se necesita mucha sutileza y no poco arte para acercarse en lo posible a los giros melódicos de aquellos maestros, sin caer de bruces en una copia, en un facsímile de pasajes enteros. Y Torrens persigue, revolotea, alcanza casi la forma de sus maestros pero jamás cae en el servilismo de copiar; y entiéndase que es muy difícil sustraerse a ciertas dependencias, sacudiéndolas con arte. Pero, ¿son estas labores las que le exigimos? ¿Necesita Torrens participar al público, con sus obras, que conoce á Haydn y Mozart? Bien sabe él que no. No vayan a creer nuestros lectores que nosotros echamos una peluca á Torrens por haber escrito la sonatina. Nosotros en bien del arte y por egoísmo propio, lo que queremos es obligarle á que escriba más, más a menudo y ensanchando su círculo de operaciones, que es estrecho y laborioso.

Cuanto a la sonatina bien guardada la tendremos y en más de una ocasión hemos de recrearnos escuchándola y dándola á conocer, para que rectifiquen todos aquellos que por costumbre ó por falta de educación musical, desdeñan, porque si toda composición firmada por un mallorquín. La sonatina es una imitación (pero imitación conscientemente hecha) de Haydn: su autor ha salvado con conocimiento de causa todos los escollos que suelen presentarse en una obra de esta naturaleza y que más arriba hemos mencionado, y ha sabido recoger minuciosamente todos aquellos detalles gráficos, insignificantes en apariencia, y que sin embargo son el distintivo del género. Prueba de lo primero, el tema y desarrollo del Rondó (demasiado corto para que se le pueda dar formalmente este nombre). Su ritmo, trivial y usado de mil formas distintas por autores de nota, no obstante esto, queda revestido de cierta novedad y conserva interés siempre creciente hasta el final, donde con mucha gracia, sin violencia y casi necesariamente, se recuerda un diseño de la melodía del primer tiempo. Este repliegue final es la nota culminante de la obra y lleva el sello del más exquisito gusto acusando al buen autor desde luego. Lástima que en el primer tiempo no se haya evitado algún pasaje excesivamente articulado. En las obras que hoy se escriben,

ciertas mediciones irregulares, que en otros tiempos constituirían la delicia de los aficionados, no prueban más que la erudición y los conocimientos del que las usa. Felicitamos cordialmente a Torrens por su reciente obra y esperamos que (caso de que no se lleve á efecto la publicación musical, colectivamente) otros maestros le imiten escribiendo y publicando sus obras, que el publico una vez acostumbrado a saborearlas las preferirá a ese fárrago de música protesta y extraordinariamente mala así nacional como extranjera de que están tan bien surtidos los almacenistas, que inunda nuestros pianos y pervierte á nuestros aficionados.

Toni.

3. Concierto de Albéniz

Las Noticias. 19/9/1887

Si existiera en esta Capital una revista dedicada al fomento y desarrollo de la música, hoy debiera aparecer orlada y ostentar en su primera página con letras gordas, muy gordas los nombres de Albéniz y Sarasate, justo tributo de admiración por los artistas que tenemos la honra de hospedar. Todo aficionado rebosa satisfacción y entusiasmo a la simple consideración de que podemos juzgar á esas eminencias directamente, no por referencias á revistas ó artículos publicados en tal ó cual periódico del continente. Los que tuvieron el buen acuerdo de asistir á los dos conciertos verificados ayer en el Círculo y en el Teatro, dados por Albéniz, y por Sarasate y el sexteto del señor Arche, respectivamente, con gran dificultad podrán decidir de cual de ambas fiestas salieron más satisfechos. No seremos nosotros quienes decidamos. Cada una de por si merece capitulo aparte, y así, procederemos por orden cronológico hablando hoy de Albeniz y aplazando hasta mañana el hacerlo de Sarasate y el sexteto que dirige el señor Arche.

La fama de pianistas ha precedido siempre a la de compositores a toda esa plegada de hombres ilustres que han legado a la posteridad tantos volúmenes de música sabia, como la llaman los detractores del piano, y que a pesar de todo son el único manantial al cual forzosamente han de recurrir los autores asequibles en busca de primeras materias que luego, adulteradas y recubiertas con barnices oropelescos siempre cursis y mezquinos, venden al público en forma de nocturnos sentimentales, raccontos de salón o caprichos de género.

El piano es el único instrumento que tiene el privilegio de que para si, han escrito sus obras más notables los Bach, los Handel, los Beethoven, etc. De este instrumento se han

valido esos maestros para ilustrar al público, para engrandecer los dominios del arte, y para crear las diversas escuelas.

Es un error que conviene combatir el convencimiento en que están muchos de que la mayoría de las obras para piano que entran á formar parte de los programas de conciertos están escritas para que el ejecutante luzca ante el público su habilidad, sus dotes de prestidigador. Todo aquel que tiene un criterio musical formado, goza intensamente en la audición de una de estas piezas é independientemente juzga del mérito del concertista. En el más enmarañado concierto de Bach, en la más afiligranada sonata de Scarlatti, en medio de esa nube de notas pulverizadas casi reducidas al estado gaseoso por la mayor ó menor habilidad del concertista, bien pronto aparece un pensamiento, preconcebido, razonado y desarrollado, un tema que en unas piezas se agita vertiginosamente como los dedos del concertista y en otras forma singular contraste con estos por su majestuosa lentitud, la más de las veces estas melodías son inspiradísimas y sentidas, pero siempre hablan por lo menos al corazón tanto como á la cabeza. En defensa del piano podríamos hacer muchísimas otras consideraciones llenando otras tantas cuartillas, pero ahí está Albéniz, que con más elocuencia y menos palabras lleva a cabo lo que yo me proponía. Con el adagio de la sota de Beethoven conmovió tan profundamente al público que al finalizarlo éste quedó como en éxtasis sin interrumpir con aprobaciones inoportunas al concertista. Un aplauso al público por esta prueba de buen sentido. En la interpretación del impromptu y el vals póstumo de Chopin notamos cierta tendencia al romanticismo mantenida per en sus justos límites con exquisita delicadeza y sin amaneramiento ni exageración. Reaparece esta tendencia en los números de Schubert y Weber y se manifiesta ya sin embozo ni freno en los Murmures de la foret de Listz y en la fantasía o paráfrasis del Rigoletto del mismo autor. Las exageraciones las reprobamos siempre exceptuando los casos en que se trata de Listz que es un compuesto de pasión desbordada y estrépito, en proporción de tres a dos.

Haendel, Bach, Scarlatti formaban a menudo grupo en el centro del programa, en el lugar de preferencia. Todo cuanto dijéramos de Albéniz ahora referente á precisión, nitidez, claridad de efectos sonoros, arrancados al instrumento, agilidad, mecanismo etc... seria pálido ante la realidad. Hay que oírle. El mecanismo de dedos, la independencia de falanges son cualidades que posee á la perfección, y no nos hace vislumbrar lo que sería Albéniz, si conforme tiene una mano pequeña, gruesa y corta, la tuviese como Listz. La mano de Albéniz es la menos á propósito para lo que se dedica. ¡Cuantos trabajos, cuantos

esfuerzos, cuantas horas de continuo ejercicio supone en Albéniz la ejecución de una pieza de Listz ó Rubinstein!.

Fuera cuento de nunca acabar el que nos propusiéramos indicar una por una las cualidades que adornan á Albéniz, y así para concluir le analizaremos ligeramente bajo el punto de vista de compositor. La extensión de este artículo no nos permite fijarnos en particular en ninguna de sus obras, tal vez más adelante cuando éstas hayan tomado carta de naturaleza en Mallorca, podamos hacerlo con oportunidad. Las obras de Albéniz pueden clasificarse salvo raras excepciones en tres categorías: buenas, buenísimas y mejores.

Esta clasificación no es nada técnica pero mis lectores me la admitirán en gracia á lo exacta. A la primera de estas categorías corresponden la Pavana, la Barcarola y la Sevillana que oímos ayer, a más de una buena parte de las que no conoce el público; pertenecen á la segunda, el minuetto scherzando y algunos vales de los cuales tocó uno originalísimo que no figuraba en el programa; y son las mejores las inéditas; el concierto con acompañamiento de orquesta y la quinta sonata. Estas obras pertenecen a la escuela modernista en su mayor parte. Chopin y Schumann en especial tienen algún parentesco con Albéniz y como las obras de éste son inspiradas y correctas y además de factura y corte general amoldados á los preceptos del arte, resulta que pueden alternar sin perder interés con las de los mejores compositores pertenecientes á la mencionada escuela modernísima.

Este es nuestro juicio expresado con toda sinceridad. ¡Ojalá pudiéramos formularlo igualmente á menudo, tratándose de autores españoles!

Concluamos: Un aplauso de verdad al notabilísimo concertista, la expresión del más fogoso entusiasmo para el eminente compositor, para el músico, para el autor de la quinta sonata (inédita).

Al concluir el concierto, Albéniz obsequió a sus íntimos amigos con algunas copas de jerez y cigarros, inaugurando el brindis por Sarasa á quien profesa una admiración que raya en delirio. Intentó poner un telegrama á su esposa, que le espera en Barcelona, dándole razón del éxito del concierto, pero fue sustituido dicho telegrama por una felicitación firmada por todos los allí presentes.

Damos las gracias al digno presidente del Círculo, por la atención de que fuimos objeto, invitándonos y felicitándonos á la Sociedad por la adquisición del soberbio Steinway que ha venido á completar el salón de fiestas. A los señores Navas de Barcelona único representante en toda España, de la Casa Steinway y al Sr. Banqué corresponsal de los antedichos señores, les alcanzan también nuestros plácemes.

Toni.

4. El maestro Torres y su última composición.

La Almudaina. Diario de noticias. 17/1/1888

Cuando el periodista, el crítico ó el revistero tienen que ocuparse de las obras de un autor cuyas producciones han traspasado los límites de lo vulgar y corriente y cuya reputación data ya de larga fecha; cuando el objeto de un artículo es “la obra más acabada é importante del talento de un compositor;” cuando el que suscribe un juicio de una composición en semejantes condiciones, antes de coger la pluma se une á la gran mayoría del público inteligente, aplaude con él, felicita al autor y se aplaude á sí mismo por haber gozado á sus anchas en la audición, el primer deber que ha de imponerse es echar á un lado toda la fraseología de elogios desmesurados y sin ton ni son, para que hagan uso de ella aquellos que tratan de adular al inepto ó enaltecer al adocenado.

La antífona *Sacerdos et Pontifex*, última composición del maestro Torres, cantada el domingo en la Sta. Iglesia Catedral, con motivo del jubileo sacerdotal de Leon XIII, merece algo más que una descarga de elogios. Merece un escrito razonado, imparcial y severo. Hé aquí á grandes rasgos la obra de Torres: En una breve introducción de exquisito gusto iniciada por los violines, reforzada á la imitación sucesivamente por los demás instrumentos del cuarteto y por toda la orquesta, y en la cual las partes de la armonía se mueven con desembarazo nada común, se indican algunos detalles del que más tarde, vá á ser el tema principal de la composición, y se prepara la entrada del primer coro á veces , entrada que se verifica al fortísimo y con grandiosidad. Este primer coro sirve en cierta manera de preparación al tema principal cuyo canto surge al unísono y espontáneamente de las últimas notas del coro anterior y acompañado de los flautados del órgano con sorprendente y grande efecto.

¡Hermoso tema, vigoroso, severo, religioso é inspirado!

Nos hallamos en el apogeo real de la obra. El resto de la composición es una paráfrasis de la idea principal, trabajada con amor y con fé pero que discrepa un tanto del género religioso que debía dominar en toda ella. Esta discrepancia se acentúa en el crescendo que pretende á la stretta final.

El concurso del órgano en este pasaje sería de mayor importancia si este instrumento cediera á la orquesta los acordes de corta duración y sostuviese la armonía con los flautados. Jamás hubiéramos creído que organista de la talla del Sr. Torres se engañara en

estos efectos. Los golpes de trompetería resultan golpes y chocan al oído del músico no tanto por su rudeza como por el hueco marcadísimo que se sucede acto continuo. Allí el oyente siente nostalgia de material para llenar vacíos y la orquesta, al menos en las condiciones que la oímos, es suficiente. Esta deficiencia no se debe tanto á la falta de pericia del autor como á su imprevisión. Si Torres hubiese faltado tiempo para enmendar lo que á todas luces pide enmienda. Por lo demás, este que apuntamos es un lunar de escasa importancia y que no quita ningún mérito á Torres.

Los detalles de orquestación han llegado á nuestros oídos desde lo alto de las bóvedas de la catedral, (recinto que no reúne condiciones,) como nebulosidades sembradas allá y acullá de escasos sonidos más determinados pero siempre insuficientes para hacernos cargo de la factura instrumental.

Resumiendo. La antífona *Sacerdos et Pontifex* resulta ser una bellísima composición que oiremos con sumo placer siempre que tengamos ocasión. Es sin duda lo más notable de us autor y hace asegurar para lo sucesivo nuevos triunfos al Sr. Torres.

Apuntaremos para terminar dos pequeñas observaciones aplicables lo mismo á la composición que nos ocupa que á las demás obras de Torres.

Es sin duda Torres un armonista de buena ley. El examen atento de la más insignificante de sus composiciones nos lo acusa. Es un discípulo aventajado de Eslava, y tan amante de la ciencia de los acordes que este mismo amor al estudio nos le hace oscuro é incomprendible á menudo. Toda sucesión de acordes raros y sin hilación aparente debe rehursarla el que escribe para el público, por más que aquella constituya la solución de un arduo problema. Estas sucesiones que usa frecuentemente Torres en las modulaciones inesperadas no puedan darse al público. Este solo admite lo que comprende sin esfuerzos violentos. Los grandes maestros lo han comprendido así en lo tocante, por lo menos, á música vocal. El género sinfónico ó música instrumental di camera ofrece más ancho campo y en él cogen á veces estas expansiones.

Torres rinde excesivo tributo á Gounod. Este exclusivismo le perjudica en alto grado y le encierra en un círculo de hierro del cual no saldrá si no hace extensivos sus estudios á otros maestros y á otras escuelas. La personalidad artística de Gounod es tan determinada y original que es peligrosísimo seguirla tan de cerca como lo hace Torres. El uso constante de ciertas formas de cadencias religiosas á las cuales tiene tanto apego Gounod, uso al que podríamos llamar abuso, que no fatiga cuando Gounod las emplea; los dobles cantos ó imitaciones á lo Gounod, en la preferencia por determinadas disonancias, no pueden imitarse sin confundir la música propia con la del modelo. Enhorabuena que el músico ó el

poeta sienten plaza en una escuela dada, pero si quieren conservar su independencia, no se cobijen jamás á la sombra de un individuo y menos si este individuo se llama Gounod ó Campoamor, Chopin ó Becker.

Toni

5. Nuestro grabado. Wagner

La Almodaina. Diario de Noticias. 12/03/1888

Una vida laboriosísima, un talento superior y un genio, incomparable consagrados íntegros á la realización de un ideal grandioso, á la creación, desarrollo y perfeccionamiento de la ópera alemana, no podían dar resultados nulos y mucho menos negativos, como suponen muchos críticos que se han ocupado de las obras del ilustre artista cuyo retrato publicamos hoy.

Las acaloradas discusiones, controversia, polémicas, comentarios, etcétera, etc., á que han dado pié las teorías y obras de Wagner, son causa suficiente para que todo el mundo se crea con derecho á juzgarle. Lo más curioso es que los fallos no admiten medias tintas. O se le ensalza á las nubes ó se le condena á la oscuridad perpetua. Y en efecto Wagner no cuenta entre el público más que amigos entusiastas, fanáticos hasta el delirio ó enemigos acérrimos, irreconciliables, en apariencia al menos. Sin embargo la realidad nos permite observar felizmente que el número de los primeros andando el tiempo crece asombrosamente á expensas del de los segundos. ¿Habría un fondo de verdad en la socarrona frase música del porvenir que sus enemigos estamparon en son de burla á raíz de la publicación de uno de sus opúsculos? No nos atrevemos á anunciar la suerte que espera en lo porvenir á Tanhauser, á Lohengrin, á Tristan é Isolda, á los Maestros Cantores de Nuremberg, lo que si podemos decir es que su Rienzi ópera que no está vaciada en los moldes de la nueva escuela, desde su aparición en el teatro de Dresde, inicia para Wagner en Alemania una serie de triunfos en gradación siempre creciente hasta la representación de la colosal tetralogía Los Nibelungos y Parsifal en el teatro de Bayreuth, (aldea inmortalizada por un músico, como dice Peña y Goñi), el más ruidoso, más completo y más memorable de los triunfos que cuenta la historia del arte y que le resarcí con creces de la tremenda silba con que había sido recibido en París el Tanhauser en 1860; que sus escritos han sido traducidos á todos los idiomas, que sus obras en estos últimos tiempos han salido de Alemania y se extienden con rapidez pasmosa toda Europa y que son objeto de concienzudos estudios por parte de los maestros actuales mas eminentes, no siendo los

músicos franceses los que menos le toman por modelo. Esto que dejamos apuntado es un hecho.

¿Que pensaría actualmente de la fama de Wagner Leon Pillet aquel director que rechazó el Rienzí para el teatro de la Opera da París á pesar de las recomendaciones del gran Meyerbeer, sumiendo con este desengaño al pobre Wagner en la mayor miseria reduciéndolo casi a la condición de simple copista por un mezquino salario? ¡Rudo golpe para nuestro compositor: no tanto por haber conspirado en la soledad la caída de los príncipes de la música como quiere suponer Mr. Clement, cuanto por poseer el legítimo orgullo del hombre de genio y del artista de corazón.

No nos incumbe a nosotros ni nos lo permiten las dimensiones de este escrito estudiar la reforma Wagneriana en su esencia, pero es evidente que urgía una reforma radical en el género de la ópera cuando Wagner se dedicaba con indecible entusiasmo al estudio de la misma. La decadencia de la música italiana había llegado a su límite. Los músicos italianos habían olvidado por completo las gloriosas tradiciones de sus antecesores. Actualmente, decía Wagner en 1860, una ópera italiana debe contener al menos un aria que se oye con gusto; para que obtenga éxito es preciso que la conversación del público se interrumpa por lo menos seis veces para escuchar con interés; pero el compositor que sabe fijar la atención de los oyentes de su música hasta doce veces, es declarado hombre de genio y proclamado creador universal de melodías.

Es verdad que las obras de Wagner por lo que atañe a la esencia de su música distan mucho de las teorías utópicas que su autor ha pregonado, pero si su melodía infinita no se encuentra en sus obras, no dejan de ser innovaciones que prueban evidentemente la potencia creadora y el refinamiento artístico de Wagner las encantadoras frases amplias, desahogadas, irregulares que tan á menudo escribe y que juntamente con la tendencia al movimiento cromático son los signos peculiares de su estilo.

Estilo seductor, tñue avualla~ quettme prosélitos y que dificilmente se imita.

No negamos que en sus obras abundan los pasajes tenebrosos, que a menudo se apodera del oyente una suerte de fatiga, un deseo de ritmo inexplicables, que la riqueza melódica escasea en cantidad, (no en calidad,) que habrá influido mucho en la aceptación de sus obras la aparatosa exhibición de las mismas etc. etc., pero todo, todo lo aceptamos con tal que contribuya al destierro absoluto del insulto recitativo italiano y de la empalagadora cabaletta.

En el manejo de la orquestar nadie le ha aventajado; no existe instrumento del cual no saque el mejor partido, y sus combinaciones variadas hasta lo inverosímil, son obra de

su genio mejor aún que de sus vastos conocimientos. Bajo este punto de vista ha prestado al arte un excelente servicio y por ello solo mercería la más profunda admiración de todos los maestros

Toni

6. La música en las fiestas de San Alonso

La Almodaina. Diario de noticias. 6/11/1888

Entre los muchos acuerdos que tomaron el Prior y la Comunidad del convento de dominicos de Palma para el mayor esplendor y lucimiento de las fiestas que debían celebrarse en esta ciudad en los cuatro primeros días del mes de Agosto de 1829, con motivo de la beatificación de la nobilísima señora D.^a Juana de Aza, madre del fundador de la Orden de Predicadores, es de notar la solicitud con que se encargó á D. Miguel Sancho, primer maestro de capilla de la Catedral, que cuidase de escoger las mejores piezas para aquellos días, y poner en solfa los gozos de la Santa y tres arias que se le entregaron. D. Miguel, á juzgar por las reseñas de las mencionadas festividades, desempeñó con creces su cometido, pues los gozos se cantaron la víspera de las fiestas y su música dejó tan embelesados á todos los oyentes, que fué preciso repetirlos todas las noches acabada la función. El oratorio de La Creación, de Haydn, tuvo un lugar también en el programa y cantóse con un lucimiento y desempeño nunca vistos.

Es sensible que el cronista de dichas fiestas no especifique los títulos y autores de las múltiples composiciones que se ejecutaron; sin embargo, de la relación se desprende que además de ser muchas, fueron también escogidas y ejecutadas con esmero.

Comparando el papel que la música desempeñó entonces con el que hoy le ha tocado con motivo de fiestas análogas, verificadas últimamente en honor de S. Alonso Rodríguez, con seguridad tendremos que inclinarnos humildemente ante el sano criterio artístico de nuestros abuelos: y no se den por ofendidos nuestros compositores; no se trata aquí tanto del valor intrínseco de las producciones como de la manera deplorable como se interpretan y se exhiben ante el público. Hora es ya de que los encargados de organizar toda fiesta, todo espectáculo en que la música haya de intervenir seriamente, se preocupen algo del vergonzoso estado en que se halla nuestra orquesta. Este estado se debe en gran parte á la mezquina retribución que perciben los músicos, á la falta de estima y consideración que se les dispensa, y en fin, á lo mucho que se escatiman los ensayos, á los que la mayor

parte de las veces acuden los músicos gratuitamente con la sola esperanza de satisfacer perentorias necesidades con el producto de la función.

Esta apreciación general, aplicable lo mismo á las fiestas religiosas que á los espectáculos profanos, contribuye en gran manera á la indiferencia con que los amantes del arte en esta ciudad, oyen y comentan las nuevas producciones de los modernos compositores. ¿Quién ha podido formarse una remota idea de la sublime misa del maestro Gounod con las dos recientes audiciones de la misma? La interpretación de composiciones de tal importancia no admite términos medios. Por mi parte puedo asegurar que de no conocer al piano la citada composición, poco provecho hubiera sacado de esas audiciones; y aún así, los efectos de instrumentación y de conjunto de voces, he tenido que adivinarlos. El género religioso que en Rossini, Verdi, Berlioz y otros no es más que un episodio de su vida de compositores, en Gounod es toda una historia. Contadísimos son los autores contemporáneos que, como él, se constituyen en verdaderos sacerdotes de aquel género y cuidan de proseguir, dentro de las modificaciones que los tiempos modernos imprimen a la marcha del arte, las tradiciones de los Palestrina, Carissimi, Allegri, etc., evitando con escrupulosa solicitud deslizarse hacia este estilo romántico sensual que con la decadencia de la música en Italia invadió los templos, constituyendo, por desgracia, las delicias de los asiduos concurrentes á la Iglesia y sobre todo de los organizadores de las fiestas solemnes, responsables unos y otros de faltas graves que así ofenden los sentimientos piadosos como los artísticos. ¡Pobre arte! Y pensar que la Iglesia debe á los más “célebres autores la flor y nata de sus composiciones!

La misa de Paccini sacó de apuros al M. I. Cabildo Catedral, que costeó los gastos de la segunda función. Si Paccini no llega á escribir su misa ¿cómo se las arreglarían los rectores, ecónomos y vicarios de los pueblos de Mallorca para satisfacer el fervoroso ideal artístico de sus feligreses? La obra de Paccini es bella; tiene una bondad relativa, pero carece del sello propio de esas obras maestras destinadas á no perecer nunca. Solo los mallorquines nos empeñamos en ver en ella nuevas bellezas á cada repetición. Si la Iglesia pagara derecho de propiedad, los editores de la partitura de Paccini deberían su fortuna á esta isla.

Cuanto á las composiciones escritas exprofeso para estas últimas fiestas y encargadas á los maestros Torres y Cañellas, no añaden nuevos lauros á su carrera ni un átomo más á la sólida reputación de que legítimamente gozan. Estas composiciones de encargo, flores de un día, que sus autores no pueden explotar publicándolas, y su oportunidad desaparece tan luego como desaparece el arrayán esparcido por las calles,

trabajadas con premura muchas veces y sin que en su elaboración pueda encariñarse el músico con ninguna idea trascendental, tienen todas, poco más ó menos, el mismo escaso interés. Fuera injusto formar juicio de un autor por una obra trabajada en estas condiciones. Y en efecto, por ejemplo: ¿quién, conociendo las dotes excepcionales de un pintor como Ankermann, reputado como uno de los primeros de Palma, no recibe en cierta manera un desengaño al contemplar el lienzo que figura en el altar mayor de Montesión? Yo no he leído los versos que en cartelones decorativos figuraban diseminados á uno y otro lado de la puerta del templo, pero no me costaría ningún trabajo asegurar á priori que no tenían más importancia artística, las tales composiciones, que la corona de mirto que las circula. Sin embargo, esta afirmación no niega la aptitud que acaso tengan los autores de aquellos versos de todo esto se desprende que si alguien pudo notar, en las composiciones musicales mencionadas, deficiencias, falta de interés, ó algún otro pequeño lunar por el estilo, no está en lo justo al patentizar estas observaciones. Yo por mi parte no dejo de admirar la suma de abnegación que necesitan los músicos para aceptar un trabajo semejante, sabiendo como ellos saben, que por el mero hecho de haberlo aceptado se constituyen en autores, copistas, directores, avisadores y responsables en cierto modo del mayor ó menor éxito de la función. Generalmente, como único premio á tantos desvelos y sacrificios, les cabe el honor de haber sido ellos los elegidos. Hay una costumbre establecida de viejo en esta isla: todo el mundo puede presentar las cuentas de su trabajo menos el compositor.

Toni

7. Algo sobre música

La Almudaina. Diario de noticias. 22/12/1888

Sentado el precedente de haberme ocupado en otras ocasiones y á pesar de mi insuficiencia, de cuanto ocurre de notable en Palma referente al arte musical, y perseverando en el deseo de dar noticia a los lectores de *La Almudaina* de todo acontecimiento que contribuya o tienda á encauzar por el verdadero sendero el gusto musical algo descuidado hoy, faltaría á mis propósitos si no espusiera á grandes rasgos, con la sinceridad que acostumbro, el aprecio en que tengo el talento y los merecimientos de mi estimable amigo Miguel Capllonch.

Lo hago con tanta mayor voluntad cuanto que he sabido que mi silencio se comentaba de mil maneras distintas y que hasta hubo quien suponiendo intencionada mi

actitud pasiva, trató de traducir en largas y enojosas arengas la supuesta elocuencia de mi reservada actitud. Lo cual, en verdad, si no me halaga, me sorprende al menos por cuanto véome convertido de golpe de humilde musiquillo en personaje de mayor cuantía con el cual se celebran interviews y otros excesos.

Hace ya días, sin embargo, que debiera haber cumplido esta deuda de gratitud hacia el amigo y hacia el artista, pero al emitir mis juicios procuro hacerlo siempre de manera que en lo sucesivo, poco tenga que rectificar; si es posible, nada. Y de ahí que una sola audición fuérame insuficiente para juzgar de los alcances del novel artista, nuestro paisano. Me alegré de que el programa de la sesión del Círculo en nada difiriese (ni en el orden de las piezas) del que ejecutó hace días en la sala Banqué, pues aparte de que la música que lo formaba se oye con verdadero placer en toda ocasión, dióme esta circunstancia lugar á que me ratificara en mi opinión con mayor conocimiento del asunto. En la imposibilidad de entrar en detalles acerca de todos, y cada uno de los números constitutivos de dicho programa, lo clasificaré por grupos de autores aunque sin rigor estricto de escuelas. Beethoven, Mendelsohn, Mozart.---El primero contribuyó al programa con dos de sus más soberbias sonatas. Solo á la Appassionata, ceden aquellas el puesto. La primera, (en do mayor, op. 53) sembrada de escabrosidades, verdadera carrera de obstáculos y pieza de prueba bajo todos conceptos, la sonata predilecta de Rubinstein, en una palabra, díjola Miguel Capllonch admirablemente y con ella sola, puede conquistarse la estima de los más exigentes amateurs.¡Con cuánto pacer hubiéramos oído segunda vez el adagio que precede y prepara al Rondó! Cuanto á la segunda, Au clair de lune, menos comprometida pero más bella, es bastante conocida de nuestro público y por lo mismo no me detengo en ella. Se aplaudió de veras y con justicia.

Las aptitudes de Capllonch se adaptan perfectamente á las producciones de Mendelsshon. En Mendelsshon es en donde realmente despliega su habilidad y su talento. Yo no he tratado de explorar la predilección de mi amigo por uno u otro autor. En Mendelsshon le he visto perfectamente equilibrado. La pieza de la velada, la verdadera pieza de empuje fué a producción "Variaciones serias" (Ob. 54.) El tema, alemán por todos costados, expuesto por el autor con la sobriedad, que permite su escuela, hallo un verdadero intérprete en Capllonch, y en las variaciones 4ª, 6ª, '12ª, 13ª y final, supo salvar la distancia que separa al pianista del perfecto concertista, cosa que á duras penas se alcanza aun por los que más sobresalen en el dominio del piano. Oídas las variaciones, se me ocurrió que bien puede medirse a Capllonch con el mismo rasero con que hemos medido los mas notables pianistas, que han visitado nuestra ciudad, y esto me autoriza a

ser más severo en los autores de interpretación libre, Chopin y Schumann. Prosigamos- El Rondó de Mozart es de lo más inocente que escribió el gran músico y de fijo que á haber podido consultar al autor se hubiera sustituido dicho Rondó por otra composición de forma menos anticuada: Chopin y Schumann. - Prescindiendo de la parte mecánica absolutamente dominada por Capllonch y dando por supuesto por consiguiente que bajo el punto de dificultad vencida, nada dejó que desear el pianista, aquí diferimos un tanto en la manera de sentir.

Tengo la malhadada é inevitable costumbre de no escuchar lo que no me gusta y ¡oh escándalo! el vals en la bemol de Chopin, á pesar de su fama universal, me desagrada. Igual me pasa con el estudio de arpegios en la bemol también; pero en cambio, Ice tres estudios restantes, en mi mayor, en do sostenido menor y en do menor respectivamente, son tal vez las tres piezas que mayor relieve dan al seductor estilo de Chopin. En ellos virtió Chopin el alma entera y por ellos viviría eternamente entre los pianistas aun cuando no hubiese llenado otras muchas páginas con raudales de sentimiento y exquisita delicadeza. Yo no concibo una audición de piano sin la presencia en el programa de estos tres números y bajo este concepto hizo bien Capllonch en incluirlos. Recuerdo que dos de ellos se los aplaudí con verdadero frenesí antes de partir para Alemania. ¿En que consiste pues que ahora no me gusta en ellos, aun comprendiendo que los domina méjor? Siendo Chopin de interpretación libre, cada pianista toma por su lado y yo precisamente, si fuese pianista, tomaría por el lado opuesto de Capllonch.

Cuestión de opiniones. El movimiento sanglotant, sostenido durante todo el estudio en mi, desfigura enteramente la esencia del mismo hasta el punto de que á un músico que se lo oyera á Capllonch le sería imposible restablecerlo en la pauta tal y como lo escribió el autor. Esto es tanto más extraño, cuanto que la pieza en cuestión puede escribirse sin notas de expresión intercaladas, porque la melodía por si misma, que todo es jugo, que todo es sustancia, marca en cada momento la tendencia expresiva que le conviene, que le es propia, con exclusión de toda otra, y en ninguna manera puede tolerarse la modificación uniforme, constante y casi total del ritmo del acompañamiento.

El estudio en do menor, comprendo quo debe decirse velozmente considerado como estudio, pero yo quisiera gozar con menos precipitación las elegantes evoluciones encargadas á la infatigable mano izquierda porque por ellas brilla en todo su esplendor la suplicante, la desesperada melodía esencia de esta pieza.

En la Balada y en el estudio de expresión estuvo más feliz el pianista, destacando admirablemente, en el duo que constituye el segundo, ambas voces, y cantando con

limpieza y corrección. La melodía Des Abends de Schumann, deliciosa y muy bien ejecutada. Traumes-Wirron del mismo autor me gusta menos.

Rudorf, Liszt, Henselt é Hiller.— Las piezas de estos autores las tiene bien estudiadas Capllonch y pertenecen a un género del que no se puede prescindir.

El delicadísimo Nocturno original, requiere artículo aparte y prometo ocuparme de esta composición y de algunos lieder para canto y piano, en uno de los próximos números.

De los notables progresos que en pocos años ha realizado Miguel Capllonch, consecuencia de un concienzudo, constante y fervoroso estudio, se desprende una provechosa lección para cuantos se dedican al estudio de la música en general y del piano en particular. El piano ha tenido y signo teniendo muchos y valimos detractores. En favor de este instrumento, el mas poderoso propagador de la buena música, mucho ha hecho la ciencia y la actividad de las miles de casas constructoras de pianos no cesando de aplicar a los mismos ingeniosas modificaciones que han venido a mejorar las condiciones de timbre, de duración y de pastosidad de sonidos, hasta el punto de transformar en menos de siglo y medio la humilde espineta, seca, enjuta como su nombre, impotente y débil, en lujoso cola Erard ó Steinway, sonoro, dulce, poderoso, soberbio. En esta lucha á propósito del popular e imprescindible instrumento, los que menos han trabajado son aquellos á quienes mas de cerca les importa la victoria. Hablo de los pianistas. El afan de lucir sus habilidades ciega a los mas insignificantes ejecutores hasta el punto de que, en esta tierra sin ir mis lejos, raro es el pupitre de música en el que no se encuentren hacinados, y en el mismo sitio precisamente en que debiera hallarse un cuaderno de ejercicios de posición fija, las obras completas de Chopin, las Rapsodias de Liszt, las Sonatas de Beethoven etc., y todas estas monadas, todas sin excepción son ejecutadas admirablemente por las niñas y los barbilampiños aplicados, y por ende las mamás, los parientes, deudos y allegados todos, todos disertan sobre música (clásica, por supuesto) como pudieran hacerlo Mozart ó Wrouski, Rubinstein ó Helmholtz. ¡Cómo no ha de hacerse insoportable el piano? . Toni

8. Revista Musical. Brindis de Salas

La Almudaina. Diario de noticias. 6/1/1889

El instrumento que más boga alcanza después del piano, es el violín. Así lo demuestran las estadísticas de los conservatorios y escuelas de música, y así debe suceder toda vez que nadie desconoce la suma importancia que tiene en las orquestas modernas el cuarteto de cuerda. Si el sobresalir en el arte de tocar un instrumento al cual se dedican

tantos de miles de individuos prueba numerosos desvelos y sacrificios é inmenso tiempo gastado en su estudio, ¿cuanta constancia, cuanta abnegación no se necesita para llegar ha ser un virtuoso, un verdadero concertista?

Desde mitad del siglo XVI hasta fines del XVII cuando la ópera en París estuvo bajo la dirección de Lulli y la orquesta se componía exclusivamente de instrumentos de arco no aparece ningún violinista notable á pesar del creciente favor dispensado desde luego á este instrumento. A principios del siglo XVIII, empero, surge Corelli y descubre de una vez todos los recursos que pueden sacarse del violín; funda la primera escuela, fija la verdadera posición de la mano izquierda y determina la manera de servirse del arco con gracia y soltura. En la escuela de Corelli tienen origen cuantos violinistas han sido y son hasta el presente.

Después de Corelli aparecen en Italia Vivaldi, Tartini de fama universal, Pórpura y el sublime Vietti. Paganini es la excepción, es lo prodigioso. Nadie le ha aventajado hasta hoy, ni siquiera ha llegado donde él. Francia cuenta entre sus más esclarecidos violinistas á Leclair, Ganiriés apodado el Tartini francés, Kreutzer, Rode, Baillot, Alard y Danela. Alemania, Spohr y Kailiwoda, Joachim y Ernst actualmente. Bélgica ha sido pródiga en notabilidades y los nombres de Bériot, Leonard y Vieuxtemps el que más se ha acercado á Paganini, honran sobremanera la historia de aquellos conservatorios. En Inglaterra han sobresalido Cramer, padre del pianista del mismo nombre y el gran Wallace no menos célebre como compositor que como violinista. España da un corto contingente de violinistas; sin embargo hoy puédense citar con satisfacción los nombres de Monasterio Fernandez Arbós y el habanero de Brindis de Salas. Sarasate goza de universal reputación. ¡Todos nuestros violinistas son procedentes de conservatorios extranjeros!

Un factor importante para el mayor ó menor lucimiento de los concertistas en general, es sin duda la calidad del instrumento. Tratándose del violín, esta condición es de suma transcendencia.

Adoptada definitivamente en el siglo XVI la forma actual del violín y aceptada por todo Europa con entusiasmo, los antiguos constructores de rabel y laúdes se dedicaron con avidez al estudio de las condiciones acústicas, que el instrumento en cuestión debía reunir y gran número de fabricantes aparecen en Italia especialmente. Lo más célebres luthiers fueron: Amati establecido en Cremona en 1550, Maggini en Brescia en 1612 y los famosos Stradivarius y Guarnerins que también se instalaron en Cremona en 1700 sucediendo dignamente á su maestro Amati. Los instrumentos existentes hoy procedentes de estas fábricas, alcanzan un precio fabuloso. A su valor intrínseco hay que agregar la circunstancia

de haber pertenecido ó pertenecer casi todos los notables músicos. Nuestro Sarasate toca en su Stradivarius, Berio con su Maggini recogió durante largos años aplausos y honores en Francia e Inglaterra. El notable Brindis de Salas, que motiva esta revista, saca prodigiosos efectos de su excelente Amati, en una palabra, el recuerdo de un buen violinista va siempre unido al del nombre del artista-constructor de su instrumento. Digamos ahora algo acerca de la personalidad artística de Brindis de Salas, del efecto que ha causado en el público y en fin, del concepto sea que debe tenersele como concertista.

Presentó en Palma, sin previo bombo ni aviso, lo cual dice mucho en pro de su excesiva modestia. Dejose oír en la sala Banqué al día siguiente de su llegada y el efecto causado en el reducido al par que inteligente auditorio fué tal que á las pocas horas y como consecuencia del entusiasmo despertado en cuantos le habían oído, fue solicitado contratado por la empresa del Principal para dar en el mismo algunas audiciones. Tres noches se ha presentado ante el público recogiendo siempre entusiastas y calurosos aplausos de los oyentes y sentidas felicitaciones de cuantas personas tienen el honor de tratarle. Cada noche he tenido que tocar piezas que no figuraban en el programa a instancias del numeroso público que ni se cansa de oírle ni de aplaudirle. La ovación, en suma, ha sido grande y merecida y pocos artistas han logrado captarse en tan corto tiempo las simpatías a que Brindis de Salas se ha hecho acreedor desde su llegada.

Las conversaciones, según costumbre, entre los aficionados, profesores y público asistente á los Conciertos, ha versado todo sobre el mismo tema: Brindis de Salas, su violín, su escuela, etc. etc. y en el calor del entusiasmo no se han omitido enojosas comparaciones, no han dejado de establecerse paralelos y en fin, se ha agotado la materia. Yo me reconozco incompetente para determinar de una manera precisa la relación que existe entre tal o cual concertista, y en el mismo caso creo deben encontrarse la mayor parte de los que sin ton ni son han metido el mérito de Brindis de Salas en absoluto y en relación con otros célebres violinistas.

Creo además que faltan datos para juzgarle tal cual es pues por una extraña particularidad no forma en el programa de las piezas ejecutadas por dicho señor ninguna de esas grandes creaciones de los clásicos del violín. Es este uno de los pocos cargos que voy a hacerle. Nada más difícil (lo comprendo) que contestar á un público numeroso compuesto siempre de elementos heterogéneos, cada uno de los cuales tiene sus tendencias particulares y determinadas y que encerrado en su exclusivismo echa desde luego todo cuanto no vaya encaminado á satisfacer sus propias exigencias. Las dificultades de interpretación de las obras clásicas se ocultan generalmente a los ojos de los profanos,

que entre un público asistente a los conciertos siempre existe un reducido número de inteligentes que desean que los grandes méritos de los instrumentistas se utilicen como medio y no como fin, es decir, se pongan al servicio de los compositores clásicos cuyas obras, como he dicho ya, por más sencillas que parezcan, entrañan siempre la dificultad de interpretación.

En cierta ocasión, refiere el mismo Brindis de Salas, cuando era todavía muy joven hubo de tocar un concierto de Beethoven en presencia de un notable crítico alemán. Este después de haberle prodigado halagüeñas frases y asegurarle un porvenir de gloria le observó que era condición indispensable para tocar á Beethoven, ser, por lo menos, mayor de edad. Brindis de Salas es en extremo modesto y acoge con amor todas las observaciones que se le hacen. Permitáseme, pues, hacerle una. Cuando se es mayor de edad y se poseen las altas dotes que atesora Brindis, es obligación ineludible interpretar á Beethoven.

Algunos de los célebres concertistas arriba mencionados han sido maestros y directores de Brindis de Salas. Este por su parte ha salido un discípulo excelente y es hoy una brillante muestra de lo que alcanza el talento secundado con perseverancia por el estudio. Brindis de Salas tiene como virtuoso, una corrientísima escuela. Al ejecutar los pasajes más difíciles, jamás se le ve descompuesto; el ritmo y sobre todo la precisa afinación son para él, y deben ser para todo buen músico, cosa sagrada; pisa la cuerda con sus fuertes dedos en el punto matemático y esta condición, unida al perfecto dominio del arco le colocan en un lugar ventajoso hasta entre otros no menos célebres violinistas.

En las melodías expresivas, en las frases fogosas, que tanto se prestan á la exageración ridícula y en las que hacen torpe alarde de sentimiento las medianías, sabe Salas encontrar ese justo medio tan agradable para el que escucha como difícil para el ejecutante. Brindis de Salas siente fogosidad y sería tal vez impetuoso en demasía, sin las prudentes cortapisas que le sugiere su exquisito criterio. Domina enteramente la doble cuerda trátase ya de octavas, ya de otros cualquiera intervalos, poseyendo también la triple cuerda y haciendo acertado uso de los armónicos, de los pizzicatos, y en fin de los recursos todos del instrumento.

Es inútil encontrar aquí los resultados prácticos que sacan los músicos de la audición de los concertistas propiamente dichos. Ojalá se presentaran más a menudo ocasiones como la presente. Un concertista para el músico es y debe ser algo más que un motivo de deleite, de agradable solaz y entretenimiento. Un concertista es un libro abierto que debe

leerse con detenida y escrupulosa minuciosidad por parte de todos aquellos que cultivan el arte musical. En tales libros hay muchas reglas que aprender y muchos ejemplos que imitar.

Procedentes los concertistas, todos, de conservatorios o poblaciones donde se venera el arte en toda su pureza, cada número de su repertorio, cada frase, cada nota es una revelación para los músicos de un país como el nuestro que a pesar de la natural disposición que para la música tienen sus habitantes, se mantiene (hay que decidirlo muchas veces) en un nivel artístico a todas luces vergonzoso.

Toni

9. Revista musical. Concierto sacro en el círculo

La Almudaina. Diario de noticias. 16/4/1889

Concierto Sacro en el Círculo. El concierto sacro que anualmente celebra el Círculo Mallorquín tuvo efecto el domingo ante una distinguida concurrencia más numerosa de lo que podía esperarse en vista de lo desapacible del tiempo que brindaba a quedarse en casa.

El programa tenía verdaderos atractivos; así fué que los más entusiastas admiradores del divino arte acudieron ávidos de conocer una serie de composiciones nuevas de autores mallorquines y saborear las bellezas de la Gallia, lamentación de Gounod no oída en Palma hacía lo menos quince años.

Como he dicho nuestros más reputados maestros contribuyeron con sus obras a la formación del interesante programa; un aficionado que de hoy más, merece los honores de maestro debutaba, como compositor, y finalmente los organizadores de la fiesta rindieron también justo tributo á la memoria de dos de nuestros predecesores con la inclusión en el programa del Te ergo del maestro Sancho, inspirado y desarrollado sobre uno de los motivos del grandioso Te-Deum de Aulí: las dos figuras que juntamente con el inolvidable Tortell simbolizan el ventajoso lugar que hace treinta años tenía derecho á ocupar Mallorca en el mundo musical. De manera que por este medio reuniéronse en unas cuantas horas de solaz y goces el pasado y el presente del arte musical en nuestra patria, poniéndose además de manifiesto las tendencias y los gustos de nuestros aficionados, con los nombres de Mozart, Rossini y Gounod.

A última hora y por causas que desconocemos pero que sentimos de veras, el programa sufrió alguna alteración y fueron suprimidos los números de Mozart y Torres y el Gesú Nazareno de Gounod.

Los solos estuvieron encargados á la señora Sureda de Carlos, señoritas Gralla (Emilia) y Escalas (Matilde) y Sres. Boch y Valenzuela; los coros y varias partes de la orquesta á numerosas y distinguidas señoritas y aficionados y la dirección y batuta a los profesores Massot, Cussini, Torres, Vicens, Pinto y al no menos maestro Sr. Muntaner. Ponderar aquí el acierto con que todos los que tomaron parte en la fiesta desempeñaron su respectivo cometido y en especial las señoras, es tarea que me ahorrará el buen sentido del lector toda vez que no se trata de nombres desconocidos sino de verdaderos artistas, por lo tanto únicamente diré algo acerca de las nuevas composiciones.

La introducción ó prelude para orquesta del Sr. Muntaner sorprendió agradablemente á los inteligentes quienes no esperaban, ni lógicamente les era dable esperar, en las primicias del novel autor los conocimientos, el buen gusto y la imaginación que revela su obra. Este primer ensayo de instrumentación le coloca a muy buen lugar no ya como aficionado sino como verdadero maestro.

El éxito de su obra le obliga á no abandonar sus estudios y á seguir componiendo. Muntaner sabe donde se encuentran los efectos y las sonoridad en la orquesta. Alguna práctica más y conocerá los secretos y los inagotables recursos de la instrumentación moderna.

Torrens, en contraposición con otros maestros que buscan el efecto en el enmarañamiento de las combinaciones problemáticas y laboriosas pecando por carta demás y demostrando las más de las veces su insuficiente ciencia, cae en el extremo opuesto y sus producciones siempre claras, precisas y sobrias resultan también siempre excesivamente elementales. Torrens sabe más, muchísimo más. ¿Porque no escribe lo que sabe? El fan de Torrens es agradar de buenas a primeras y a fe que lo logra; pero sus melodías y sus cantos que tanto entusiasman en la primera audición ¿resistirían una docena de repeticiones? Torres siendo el adversario más decidido de los italianos de la decadencia no se desdeña de poner en práctica los medios que aquellos empleaban para cautivar al público por esto siempre será el maestro popular y francamente, debería aspirar a algo más que al aplauso de la multitud.

Massot nos dió una melodía de sabor marcadamente religioso, bien encuadrado., nueva é interesante toda ella, cuya instrumentación, sobre todo en el segundo período acusa en el autor, más que el conocimiento de la orquesta indispensable para salir del paso, el estudio motorizado y profundo de los buenos modelos.

El adagio appassionato, del mismo Massot, para instrumentos de cuerda, cuadra perfectamente en el programa de concierto instrumental, y en estas condiciones debe juzgarse. Tiene la menor cantidad posible de religioso dado que el género religioso pueda

subsistir por si mismo sin necesidad de letra, asunto o lugar (que hay quien lo duda) pero en cambio revela una fogosidad y entusiasmo llevados en ciertos puntos hasta el delirio lo cual justifica su estructura informe, y hace que se califique dicha pieza de romántica en el sentido más lato de su acepción.

Mis felicitaciones á todos autores é intérpretes.

El éxito de un concierto como el de anteanoche se presta a muchas y transcendentales consideraciones acerca del arte en Mallorca.

Una sola me atrevo a aventurar. De la organización y disciplina de una buena orquesta depende el porvenir de los músicos en esta población. El maestro que logre resolver el problema será el verdadero redentor del arte en nuestra isla

Toni

10. Controversia musical

La Almudaina. Diario de noticias. 04/08/1889

Sr. Director de *La Almudaina*. Palma 2 Agosto do 1889.

Muy Sr. mio y respetable amigo: acepto gustoso el ofrecimiento que, hace días, se dignó hacerme en las columnas de su diario, para contestar á D. Bartolomé Torres acerca de los principales extremos técnicos contenidos en el folleto " Ratificación" circulado recientemente por dicho señor. Dándole las gracias le remito para su inserción el primero de una serie de tres artículos que forman mi defensa. De V. afectísimo S. S. Q. B. 8. M.
Antonio Noguera

Controversia musical

Antes de replicar debidamente al folleto "Ratificación" autorizado por el Sr. Torres, he querido conocer la opinión que acerca de dicho opúsculo ha formado la prensa de esta localidad y especialmente la de los periódicos que inspirados por un recto principio de justicia e imparcialidad acogieron tan benevolamente mi folleto Controversia. De estos últimos, unos han confirmado su primitivo juicio acerca la cuestión que se debate y los otros se han abstenido por completo de hablar de tal asunto o han acusado sencillamente recibo del folleto "Ratificación".

La actitud de la prensa, por tanto, es la más elocuente contestación que puede darse al señor Torres; pero me hallo en el deber de dar cumplida satisfacción hasta á los más exigentes á fin de desvanecer toda ilusión y aclarar cualquier duda.

Pudiera haber contestado al día siguiente de la publicación del folleto del Sr. Torres pues nada tengo que añadir ni modificar a lo que desde luego se me ocurrió. La réplica es tan obvia para aquellos que conocen siquiera medianamente la ciencia de la composición, que si no fuera porque muchas personas profanas en el arte han querido meter baza en el juego dejaría las cosas en el actual estado. Dejando a un lado todo lo que la polémica tiene de personal y agresivo, que por otra parte no hace gran falta, pues al Sr. Torres le molesta más, muchísimo más, que se le noten deficiencias como músico que no que se las patenten como hombre, como la prueba hasta la saciedad el lenguaje y las formas de su folleto, (desbordamiento ocasionado por haberse puesto en tela de juicio su excelsa sabiduría) entremos de lleno en la parte técnica.

Separemos debidamente los extremos principales del folleto del Sr. Torres y ataquémoslos convenientemente uno por uno.

Estos se reducen a tres:

1º Aprobaciones de los maestros españoles, franceses y alemanes.

2.º Reto, guante ó desafío científico que no quiso trasladarme el eminente compositor y musicógrafo catalán D. Felipe Pedrell.

3.º Ratificación, propiamente dicha.

La Respuesta del maestro español Sr. Arrieta a la proposición del Sr. Torres insertada en la página 80 del folleto Ratificación es tan satisfactoria y honrosa para mi, como abrumadora para el autor de la proposición; lo cual hace que sienta en el alma que el Sr. Torres no haya publicado integra la carta de dicho maestro español.

Cuanto á los otros testimonios mendigados allende el Pirineo, sus nombres no figuran en el Dictionaire des contemporaines, y cuidadito que los franceses se pintan solos para ensalzar medianías pourvu que estas sean francesas.

Por otra parte, el complaciente Bargiel cuñado de Schumann, (iyernocracia musicall!) casi él, el no menos complaciente Rudorff(l), y, en fin, todos ellos incluso Wenner y Porchet, serán excelentísimos músicos, autores de la mar de composiciones y obras didácticas, pero véase por qué extraña coincidencia han tenido ellos noticias de mi mazurka, antes que el Sr. Torres y yo las tuviéramos de sus nombres (2). Y aunque no dudo un momento de su celebridad, como profeso en cuestiones de arte la máxima de Santo Tomas, ver y creer y conmigo la profesan muchos maestros y aficionados de esta capital á quienes han cogido de sorpresa dichos extranjeros, bueno fuera que D. Bartolomé Torres nos preparara una sesión para darnos á conocer las obras pianísticas de estos maestros con lo cual lograría dos cosas: convencernos, tal vez, de que realmente existen y son lumbreras del arte y

satisfacer la curiosos, vencemos, ta] vez, de que realmente existen y son lumbreras del arte y satisfacer la curiosidad de muchísimas personas que jamás le han oído al Sr. Torres interpretar en el piano la más insignificante tocata.

Ver y creer, D. Barto]omé; este es mi lema en materias de arte. Esta vez no nos da U. un camelo, como nos lo dió hace años proclamando eminencia en el piano al capitán Voyer y el año pasado despreciando las obras de Albéniz.

Ver y creer y nada más. Con lo cual comprenderá U. que aun cuando nos resultaran esos extranjeros excelsos maestros y viéramos legalizadas sus firmas al pié de los autógrafos que con tanto cariño guarda Ud (á pesar de que sospecho que no es á Ud. á quien van dirigidos) ya no es tiempo de averiguar la naturaleza, la forma y el alcance de las consultas que á dichos señores se elevaron, ni cuales documentos se les remitieron para que en su vista fallasen (o laudasen en como diría U.). Estas consultas se hacen de común acuerdo entre las partes contendientes, Sr. Torres; todo lo que no sea esto es ilegal.

Paréceme majadería buscar a distancia lo que se tiene á mano y así opondré á lo bueno por conocer del Sr. Torres, lo malo conocido, copiando á continuación unos documentos que en mi concepto son un poderosísimo contrapeso que destruye y anula enteramente todo el valor de los testimonios aducidos por el Sr. Torres.

Sr. D. Antonio Noguera. Está Vd. perfectamente y en terreno fuerte en sus razonadas y sólidas refutaciones que merecen mi mas completa enhorabuena, tanto más, cuanto etc.

(3)

FELIPE PEDRELL

Sr. D. Antonio Noguera. Palma 20 Junio de 1889.

Muy querido compañero y antiguo discípulo: Acabo de leer la Ratificación de mi amigo D. Bartolomé Torres; y satisfaciendo los justos deseos de U. no titubeo en manifestarle que está V. en terreno firme en su Refutación, y que se ha defendido V. hábil y magistralmente, como]o hiciera el mas aguerrido veterano. Y para que no so pueda dar torcida interpretación a lo que acabo de manifestar, declaro sincera y formalmente: 1º que repruebo en absoluto toda agresión y toda cuestión personal y lamento como el que más el malhadado sesgo que esa desagradable polémica ha tomado; 2º, que si estuviera en mi mano, reconciliaría á Vds. á costa de cualquier sacrificio; y 3.º, que no trato de añadir ni quitar valor a la Mazurka en cuestión, ni de ofender en lo más mínimo la reputación de mi antiguo condiscípulo el maestro Sr. Torres.

Autorizando á V. para que haga de la presente el uso que le convenga, felicito a V. sinceramente, y me repito su afectísimo amigo y compañero.

GUILLERMO MASSOT.

El primer párrafo es de un eminente compositor y tal vez el más erudito de los preceptistas españoles.

La carta es de mi antiguo y único profesor de armonía á quien estaré eternamente agradecido por haberme puesto hace ya quince años en poquísimo tiempo y con sus claras y concisas explicaciones, en condiciones de poder discutir de música, por lo menos con el señor Torres.

Un maestro español cuyo nombre no estoy autorizado para estampar, escribíame no hace mucho en esta forma á propósito de la polémica.

"Dudo que se pongan de acuerdo. Es la intransigente lucha del o que se vá y lo que viene. No se dan jamás á partido esas gentes porque en su intransigencia se han encarado dentro de un círculo imposible de salvar por falta de estudio é ilustración. Esta es la pura verdad."

Después de esto, que me importan a mí Wenna, Porchet y todos esos desconocidos!

Antonio Noguera

(continuará)

(1) No me negará el Sr. Torres que Rudorff, aunque por boca de ganso estuvo mas complaciente que Bargiel.

(2) Para conocer unas composiciones de Rudorff fue preciso que un discípulo suyo nos las trajera de Berlin.

En efecto con Miguel Capllonch vino un pedacito de Berlin: las obras de Rudorff. De los demás ni sombra.

(3) No transcribo el párrafo íntegro porque no es mi animo darme tono sino únicamente defenderme.

¡Ay si el Sr. Torres estuviera en mi lugar, con que fruición lo irsertaria! ¡Y como lo hubiera saboreado al recibir la carta!

11. Comunicado. Controversia musical II

La Almudaina. Diario de noticias. 6/8/1889

Probada hasta la evidencia en el anterior artículo la nulidad de los testimonios aducidos por el Sr. Torres en prueba de la bondad de sus correcciones y siendo incontestable que ya no hay medio ni forma hábil de que se nos demuestre que dicho señor obra de, buena fe y con sinceridad al elevar sus consultas, pasemos ahora a tratar el segundo de los extremos que presenta la cuestión que se debate, estudiada, repito, bajo el punto de vista técnico.

No me entretendré en hacer las curiosas observaciones y comentarios de que se presta el reto del Sr. Torres (1) considerado como medio de averiguar si mi mazurca es ó no correcta, sino que entraré de lleno en la cuestión que dicho reto plantea

Al entablar una discusión técnica con el maestro Torres, no me muevo el deseo de envanecerme con el triunfo, pues no doy gran importancia a las batallas que no se ganan sino que las pierde el enemigo. Aun cuando el reto de marras nada tenga que ver con la discusión actual, tendré un especial gusto en empalmar ambos asuntos solo por el deseo de ejercitarme en las prácticas de la composición. Acepto pues el reto, solo con una sencilla modificación. Nuestra condición de profesores nos impide (medítelo bien el Sr. Torres) dar al desafío científico el carácter de un ejercicio de prueba de curso.

Por desgracia, ya han pasado para ambos aquellos tiempos en que el Sr. Torres en los pasillos y escaleras del Conservatorio de Madrid. y yo en el modesto gabinete de mi profesor de Armonía, temblábamos ante la idea de caer de bruces en una falsa relación ó tropezar en dos quintas inevitables. Ya no se trata de ganar año. Maestros somos, ó por lo menos así nos titulamos uno y otro. Riñamos como maestros, pues, y no como chiquillos de la escuela. En una sonata, en un rondó, en una polonesa, en un tema variación, en cualquiera composición pianística de género elevado, cogen ingeniosísimas combinaciones armónicas, sientan bien pasajes fugados, y las más sentidas melodías campean como en el terreno más apropiado. El contrapunto es, en estas composiciones, un poderoso medio de agasajar y conquistarse el oyente; por lo tanto todas las ventajas están de parte del Sr. Torres si realmente resultara que no entiendo jota del arte de componer. Dejémosnos pues de cánones cancrizantes y bajetes ó armonías de pié forzado; tratemos de olvidar a los preceptistas con sus rudas tecnologías; huyamos los convencionalismos de escuela, sacudamos todo yugo, apartemos todo estorbo que nos circunscriba en el área de un ladrillo y una vez desahogados, sueltos, libres, entreguémonos en brazos de la composición ideal; baste de cálculos, compongamos.

Dejémosnos de planos y proyectos; no se trata, tampoco, de labrar un sillar, sino de construir el edificio. Cada cual utilice para ellos los materiales de que dispone y cuando hayamos

dado cima a nuestras tareas, entonces ante un auditorio compuesto de maestros, aficionados y público que tenga interés en ello, ejecute cada uno su composición; y como quieran que una sola audición y una sola interpretación tal vez sean insuficientes para que el público juzgue con acierto, repitámolas trocando los papeles, con lo cual daremos un solemne momento a aquella parte del público (inocente!) que cree que los profesores nos desdeñamos de interpretar en público las obras de nuestros compañeros.

Un tribunal compuesto de tres de nuestros colegas, de los cuales nombrará dos el Sr. Torres y yo el tercero, acabada la sesión práctica deliberará en vista de nuestros manuscritos y dará un fallo en forma técnica que procede.

No desperdicie el Sr. Torres la ocasión que se le presenta de tomar la revancha del desgraciado asunto que le preocupa tantísimo. Acepte, que si no, su reto de ayer, retirado hoy, va á recordarme la baladronada del famoso portugués insertada á la cabeza de este escrito.

Ofrézcole al Sr. Torres todo el tiempo que necesite para familiarizarse con los buenos modelos de] piano y para profundizar algo más los estudios estéticos en general y en sus aplicaciones á la música, con cuyos estudios aprenderá que ni lo correcto es bello siempre, como pasa con muchas obras suyas y con mi mazurka, ni lo bello supone corrección absoluta, como ocurre con la mayor parte de los maestros del romanticismo. La estética está por cima de todo, sus leyes escapan el análisis y por lo mismo no se sujetan á reglas fijas. El principio de la unidad en la variedad que tan a menudo sacan á colación los preceptistas, es una idea abstracta de la cual no se saca ningún partido concreto en la práctica de la composición ideal. A menudo vemos manifestaciones de la belleza consistentes en la aberración, en el escarnio mismo de las reglas; y estos caprichos son más frecuentes en música que en otro arte. Son de sentido común estos principios, y solo los estampo aquí porque tengo la seguridad de que el Sr. Torres]eerá estos artículos y tal vez le aprovechen en algo pues constituyen la verdadera base de]os conocimientos indispensables al crítico y al compositor, siendo además las reglas de la armonía simples factores de segundo orden que no deben despreciarse, ni mucho menos, sino que, en todo caso, deben posponerse á la inspiración y a la espontaneidad.

Vea mi controvertor la repugnancia que siento por los tribunales técnicos, y]a particu]arísima manera que tengo de escamarme! (Concluirá)

Antonio Noguera

(I) De este reto no tuve noticia hasta que mi controvertor hubo retirado el guante. Con el folleto "Ratificación" vino la sorpresa.

12. Controversia musica. III y último

La Almodaina. Diario de noticias. 11/08/1889

Controversia musical (Conclusión) Número 11.--Queda determinada perfecta y claramente la marcha de la armonía porque el fa bajo vale dos tiempos para los que conocen la técnica del piano que según el Sr. Torres fantaseo. O si nó indique el Sr. Torres las diferencias esenciales entre las dos figuras que siguen en lo tocante a su duración.

La voz contrapunteaste, además, no es el bajo, puesto que no entra como tal hasta el compás siguiente; y es la 2ª voz que incurre el Sr. Torres en el deplorable error de confundir el bajo con las voces intermedias.

¿Ve Ud. Sr. Torres como el procedimiento de la número 10 no me conduce á incorrección alguna en la cruz número 11?

Número - 12. Aquí el Sr. Torres ya no confunde más que la 4ª mayor con la 4ª menor, lo cual no es tan grave como confundir entre si las partes de la Armonía; pero con todo, si no saca otros textos á colación, el que cita de Eslava no es aplicable al caso presente por que se refiere expresamente a la 4º menor. Además, la solución del pentagrama inferior, no evita el conflicto, si lo hubiere realmente, porque el acorde re, fa, si de la corrección también resuelve en la melodía.

Número 14. - Vea. U. Sr. Torres como no todos saben sacar partido del principio de la variedad en la unidad, y como resulta una verdad de primera fuerza la de que sobre gustos nada hay escrito; si algo concreto se hubiese legislado sobre materia estética con abrir el código sabríamos á quien pertenece esta cruz, si a Ud. o a mi.

El si becuadro, en mi concepto, cae donde estéticamente debe caer por la sencilla razón de que cae donde rítmicamente debe caer, como ya dije en mi folleto controversia, pues siendo el ritmo, lo que caracteriza este pasaje, para que haya verdadera unidad sin que esta perjudicase a la variedad, el ritmo debería sacrificarse, en este caso, la melodía aun cuando realmente el si becuadro fuera un obstáculo al desahogo de la misma (que no lo es). Ahora bien. Suprimiéndose el si, se sacrifica la unidad rítmica a una caprichosa variedad alterando por decirlo así, los elementos constitutivos de la belleza y faltando por consiguiente á dos principios fundamentales del arte: el rítmico y el estético, que en este caso particular están involucrados uno en otro. Y ahora fíjese en el ejemplo de Schumann que no comprendió U. quizá porque no me había explicado bastante y verá que si no viniese obligado por la fuerza del ritmo el sin del acompañamiento, tal vez el autor lo habría

suprimido. Números 15 y 16.--Dice el Sr. Torres en la página 46 de su folleto: a la cadencia por V. aceptada es la cadencia interrumpida; y en la página 49, dice:... el acorde de 5ª aumentada que sigue a lo que V. vende por cadencia y no es más que una simple suspensión..." Pregunto: ¿hay cadencia, ó simple suspensión?

Números 17, 20, 23 y 26.--Además de haber tenido ocasión de leer á Eslava y Reiché suprimiendo de los textos lo que no afecta á la esencia de los mismos (con objeto de no hacer el folleto de 64 paginas-y sí solo de 56) había leído el ofertorio en sol menor del precitado Eslava, con lo cual y con los miles de miles de ejemplos de todos los maestros del mundo, me he convencido de que las octavas son toleradas lo mismo si la melodía se sopla en un cornetín, que si se rasca en un violon o se ejecute en el piano juntamente con las partes acompañantes. La predominancia de la melodía, Sr. Torres, depende de la melodía misma, y no del timbre de la voz á la cual se encarga dicha melodía.

Números 18, 21, 24 Y 27.- Historia de unas octavas reales.- El Sr. Torres, en 28 de Febrero: "Esta incorrección es mucho más grave por hacerse las octavas entre voces extremas. Yo, en 3 de Marzo. - "Tres veces consecutivas oyó V. mi mazurka y no se le ocurrió, señalar más tropelía que la del número 17. El Sr. Torres, en 5 de Marzo: "al oír la mazurka por tres veces pude encerrarme en la más deferente cortesía contentándome con indicar la garrafal del número 18., Yo, en 10 de Abril: "la 17 Sr. Torres".

El Sr. Torres, en 4 de Junio: "Fijense en su machaca de hacerles tragar que por doce veces consecutivas estas incorrecciones (18, 21, 24, 27) hirieron mi delicado oído sin que advirtiera su presencia; "yo el antiguo profesor de armonía...!" Yo, en fecha de hoy: "Pues si; Sr. Torres, pese á su delicado oído, no advirtió U. las octavas 18, 21, 24, 27 sino que se permitió corregir las 17, 20, 23, 26; por lo mismo, el dilema de mi Refutación queda en pié.

Números 19, 22, 25 y 28. - Vergonzantes o no vergonzantes, las quintas son ocultas; por tanto, no hay incorrección. Una disonancia Sr. Torres, no atenúa la incorrección de quintas si dicha disonancia no se da con la 2ª quinta. Es así que en el ejemplo del maestro Eslava la disonancia se da con la 1º quinta, luego no hay atenuante. Además, la cita de Eslava aducida por mi, no tienen más objeto que probar: 1º que hay casos en que son permitidas dos quintas aún entre partes extremas, cuanto más entre medias y extremas; y 2º que LA VISTA NO ES JUEZ COMPETENTE EN MÚSICA. Resúmen.--Mi mazurka tiene muchos y notables defectos pero carece de las veintiocho incorrecciones primitivas apuntadas en el Examen analítico que de la misma hizo el Sr. Torres; de las tres últimamente adicionadas, y probablemente de las ocho que dicho Sr. Torres se guarda en cartera.

Dos palabras para terminar.

Convencido de que el Sr. Torres padece una enfermedad moral que podríamos llamar la manía de las correcciones, no tan solo pongo punto final á la presente controversia, sino que aconsejo a la nueva víctima que el Sr. Torres tenga en acecho, que en el momento de la agresión, no desprecie al agresor; compadézcale.

¡Tal vez sanará!!

Antonio Noguera

(1) Este artículo va especialmente dirigido a las personas no profanas en el arte que han tenido ocasión de leer los folletos "Controversia" y "Ratificación".

13. Revista Musical. Vicente Llorca

La Almudaina. Diario de noticias. 14/12/1889

Decía haré cosa de un año, ocupándome del aprovechado amigo mío Miguel Capllonch, que al emitir mis juicios en materias musicales procuraba hacerlo siempre de manera que una vez formulados, poco tuviera que rectificar en lo sucesivo, á ser posible, nada. Para lograrlo claro está que he de descartar de mis observaciones toda impresión de momento, que he de desechar toda idea de parcialidad preconcebida y prescindir de las preocupaciones de escuela siempre apasionadas consejeras, manteniéndome en un temperamento ecléctico. En tal concepto, solo después de repetidas audiciones variando en cada una de ellas las circunstancias, me atrevo á juzgar del mérito de un instrumentista. Otros habrá que tengan la suerte de acertar de buenas á primeras y hasta de determinar de golpe los puntos que calza cada cual en absoluto y en relación con los demás. Por mí confieso que al acto de atribuirle á uno méritos de que carece ó privarle de los que legítimamente posee, le doy una importancia trascendental en sumo grado. Antes que todas las conveniencias, existe la de la conformidad de mis juicios con mi conciencia; antes que las exigencias sociales, están la equidad y la justicia; indudablemente puedo padecer errores (que por otra parte es preciso que se me demuestren) pero estos errores serán hijos, más bien que de la prevención y el apasionamiento, de un defecto de criterio. Me tranquiliza, no obstante, la conformidad de pareceres y opiniones que existe generalmente entre mis juicios y los de los inteligentísimos compañeros míos de profesión y aficiones, resultando mis revistas, en lo que tienen de fondo, una suerte de resumen de la opinión de muchos. Por esto llego siempre algo tarde á dar cuenta de los acontecimientos musicales que tienen lugar en Palma. Hechas estas aclaraciones que á muchos de mis lectores

parecerán ociosas pero que por circunstancias especiales no podía suprimir, entraremos de lleno en el asunto de la presente revista. Vioente Llorca: He aquí uno de los pianistas más notables que hemos oído. Joven aún, artista por naturaleza, aleccionado sucesivamente por Mendizábal en el Conservatorio de Madrid y por Georges Mathías en París, en constante roce con el concienzudo Marmontel y toda esa pléyade de notabilidades que frecuentan en la gran capital los centros artísticos, en posesión ya de una escuela correctísima, de un criterio y una erudición nada comunes, afanoso por el estudio, sumamente modesto y afabilísimo en el trato ífimo: éste es Llorca.

Apenas le conoce el público palmesano, y esto se debe a lo desacertado que anduvo el artista en presentarse como tal en el Teatro principal. Los concurrentes á dicho teatro la noche en que Llorca dió su concierto no pudieron en manera alguna formarse la más remota idea de lo que vale. Aparte de que cuando el público de los espectáculos es escaso (y esto ocurre casi siempre en el teatro) no oye, ni escucha, ni comenta, pues sólo se aburre, un inconveniente más grave, si cabe, se opuso al éxito del pianista. La sala del Principal requiere un piano gran cola, y es una papa de los constructores de pianos suponer en los pianinos verticales las condiciones de resistencia y sonoridad de los colas. Hablo de todos los fabricantes en general. Ni la longitud de las cuerdas, ni su tensión, ni la disposición del mecanismo de las palanquetas y martillos, etc., etc., son iguales en los pianinos y las colas y hace ya muchísimos años que los primeros están desterrados de las salas de grandes proporciones. ¿Qué había de resultar, pues? Una lucha titánica entre los desesperados esfuerzos del pianista y la desesperante impotencia del instrumento, instrumento que puesto en condiciones tal vez será excelente. Otro factor importante que le privó de muchos aplausos á Llorca, fue la confección del programa. Nuestro público no está en sazón para recibir siquiera con agrado las delicadas obras de Chopin, no quiere idilios ni madrigales, ni ninguna de esas piezas deliciosas en que la dicción es el elemento primordial para el éxito. Mejor hubiera hecho Llorca en ejecutar medianamente cualquier transcripción ruidosa de Thalberg ó de Liszt, una descabellada fantasía sobre motivos sobados, una rapsodia flamenca, pero el nocturno en fa sostenido de Chopin?

En fin, no so pueden dar audiciones de piano en los teatros de Palma. Faltan dos cosas: los oyentes y el piano.

Pero ya sabía yo que la revancha no se harta esperar y convencido de ello acudí presuroso al Círculo la noche del lunes y en efecto, encontré allí un publico aunque no numeroso, escogidísimo para el objeto. Tuve el gusto da ver allí congregados a casi todos los maestros de Palma entre los cuales parece ya despertándose el amor al piano; los

aficionados y pianistas estaban en gran número también y en una palabra, los aplausos que allí resonaron pudo recogerlos uno por uno el Sr. Llorca y dar por ellos como sancionados sus méritos por el Arte mismo. Llorca no es, como el gran Rubinstein y hasta como el mismo Albéniz, un pianista universal que interprete con igual maestría y acierto todos los géneros, escuelas y autores. En cambio es de aquellos que podríamos llamar especialistas. Su especialidad es Chopin, y aun en Chopin, uno de sus estilos; el minucioso, el de detalles.

Los números de Chopin que ejecutó Llorca fueron una verdadera revelación aun para aquellos que conocen las obras del inmortal polaco! ¿es posible decir mejor el nocturno en fa sostenido mayor? Y la mazurka op. 17 tal como la interpretó Llorca puede ser superada? ¿y la transformación del más vulgar de sus nocturnos (mi b) en una pieza interesantísima, transformación lograda con la abdicación absoluta de la iniciativa del ejecutante, es tarea fácil? Llorca no hizo más que tocar lo que hay escrito. Pero cuan difícil es lograr esto en una melodía que contra viento y marea arrastra al que la ejecuta a exageraciones de sentimentalismo chavaicano! Antes de oír en el Círculo al Sr. Llorca se me antojaba que la gran polonesa op 53 del mismo Chopin era superior a sus fuerzas. Buen chasco hubiera llevado si á raíz del concierto del sábado estampo semejante inexactitud! Creo no haber oído dicha pieza ejecutada con más esmero. Así comprendo yo que debe tocarse Chopin, y no andaré muy desacertado si consideramos que del mismo Chopin en línea recta ha heredado el Sr. Llorca, como dijo ha sido discípulo predilecto de Mathias, y este á su vez recibió directamente de Chopin su educación pianística. Algo se le habrá pegado; pues bien ese algo, es la revelación de que he hablado.

El que sea especialista en las obras de Chopin, no quita que diga con mucho acierto las composiciones de otros autores y galana muestra dio de ello en el primer tiempo de la sonata en do menor (Clair de lune) y en el final de la appasionata ambas obras de Beethoven.

Si no temiera ser demasiado prolijo diría algo de las demás piezas que en varias ocasiones y privadamente le he oído; pero conste únicamente que su repertorio es muy lato y que de él no están excluidos Mendelsohn, Saint-Saens, Schumann y muchísimos otros.

En breve partirá de esta isla Llorca para dar una vuelta por estos mundos y reanudar de nuevo sus estudios en París- ¡Quiera Dios que á la vuelta de unos años podamos aplaudir al pianista consumado con la misma fruición que hoy hemos aplaudido una legítima esperanza!.

Toni

14. Revista Musical. Albéniz

La Almodaina. Diario de noticias. 20/05/1890

Pocos años le han bastado al egregio pianista y compositor Isaac Albéniz para encumbrarse como por encanto en las elevadas regiones de los genios y de los talentos excepcionales. Ciertamente, su precocidad admirada por cuantos le oyeron cuando niño, auguraba para el hombre un porvenir de gloria y lucimiento, pero no es menos exacto que hace muy poco tiempo no tenía Albéniz en el mundo del arte más categoría que la de una de tantas medianías adocenadas. Ocupaba el humildísimo empleo de pianista de café. Hoy su nombre es conocido en toda Europa y sus obras son admiradas por multitud de celebridades musica]es contemporáneas. ¿Como se ha verificado el milagro? El músico latente existía ya hace mucho, solo faltaba que se manifestara al exterior; y Albéniz con muy buen criterio antes de exhibirse, tomó todas las precauciones para que su aparición fue un éxito, pero un éxito ruidoso. Nosotros lo oímos y le juzgamos antes de su reciente peregrinación artística en demanda del puesto que le corresponde al lado de los más notables pianistas compositores. En cortos meses, Barcelona, Madrid, París y Londres sancionaron con sus aplausos los juicios que acerca de los merecimientos del renombrado pianista habíamos formulado. Su gloria presente es un hecho, su fama es justísima. ¿De cuales procedimientos se ha valido para librarse del áspero aprendizaje da eminencia, salvando de un salto el inmenso espacio que media entre el hombre oscuro y la personalidad de todos conocida? Pues, sencillamente. Albéniz que es el más modesto de los artistas que valen, no quiso exponer sus méritos al público sin conocer antes los méritos do los demás. No se presentó como pianista hasta que hubo oído y admirado los que más sobresalen en el arte de tocar el piano hasta que con ayuda de su maravillosa intuición de lo bello, se hubo apropiado lo mejor de cada uno de los pianistas más renombrados, sirviéndole de guía sin embargo su propio y clarísimo criterio; despreciando el rutinarismo, interpretó según su particular manera de sentir. La perseverancia en el estudio de las obras de los grandes maestros de todas las épocas y escuelas, le convirtió en un prototipo de eclecticismo y así posee el más rico y variado repertorio que pueda darse; tal vez sea tan extenso como el de Rubinstein. Dice todas las piezas de tal manera, que con seguridad presenta al público los respectivos autores tal como debieron sentir sus producciones. Haëndel, Bach, Rameau, Couperin, Mendelssohn, Listz, Rubinstein, etc. todos contribuyen al repertorio de Albéniz con sus más selectas obras. Beethoven admira doblemente

interpretado por él; Chopin enamora, Scarlatti seduce, Wagner espanta, Schumann! el gran Schumann... Ah! que bien ha hecho Albéniz en repetir dos veces el concierto en la menor ese concierto que a algún gacetillero de Madrid parecióle oscuro como boca de lobo. ¡Oscuro el concierto de Schumann! ¿Puede darse mayor desatino?

En esta monumental producción, Schumann (con perdón del mencionado periodista y de un renombrado crítico francés á quien el público lee en sério) todo, absolutamente todo, esta previsto para que resulte la obra más clara, más inteligible y más seductora de cuantas en este género se han escrito. Exposición, temas, desarrollo, diseños melódicos vienen dispuestos de una manera tal y con una precisión tan admirable que el oyente, aún cuando no está avezado á la lectura de los clásicos del piano, avasallado por la innegable y suprema verdad del fondo y la poética belleza de la forma proclama entusiasmado la evidente superioridad de Schumann sobre los demás compositores modernos que han confiado al piano sus más sublimes obras. Sólo un espíritu invencible de escuela o una supina ignorancia del proceso y evoluciones que vienen verificándose en el arte musical desde Juan Sebastián Bach, pueden inspirar los absurdos dislates y colosales desatinos que se han soltado á propósito del autor que nos ocupa. Oíd los veinte primeros compases del concierto en la menor, fijaos en el tutti que prepara el andante expresivo intercalado en el primer tiempo; escuchad las bellísimas modulaciones que anuncian la proximidad del tema principal cada vez que se repite éste, estudiad la cadencia con la detención que merece, gozaos en la bellísima melodía en do mayor del Intermezzo, confiada á la cuerda, pues en todo este tiempo el piano es un mero acompañante y sin ocuparnos para nada del brillantísimo final, digno de la obra, decidme: ¿tiene Schumann apagada la linterna como el mono de la fábula? Esos comentaristas de foyer, celebridades de aldea, apóstoles de la estupidez son la verdadera rémora del arte impidiendo su desarrollo, cuando no haciéndole retroceder. Creen estar al tanto de los misterios musicales sabiendo, por ejemplo, que Saint Saëns ha estrenado su Ascanio el mes pasado en Paris, que Boito es músico y poeta, que Peña y Goñi publicó un folleto contra Bretón y que no se pueden dar dos quintas consecutivas. Les hablais de Beethoven, os talarean los primeros compases de Clair de lune y del Scherzo del septimino que algunos creen escrito para banda militar (!) y para probaros su espantosa erudición os aseguran que el maestro tuvo tres estilos y murió sordo. Albéniz al tiempo de revelarse como pianista se presentó como compositor. En este ramo, el más noble del arte, ha seguido idéntico camino para desarrollar su talento y su inspiración.

Antes de coger la pluma para escribir un compás, ha analizado detenidamente las obras de los profundos maestros, en ellas y por ellas, ha adivinado los procedimientos empleados para robustecer lo bello y cercenar y disimular lo malo, guiado siempre por su fenomenal instinto de lo mejor, se lanza en brazos de la composición ideal y edita ciento ochenta obras en menos de cuatro años, entre ellas la 5^o sonata y el magistral Primer concierto en la menor (op. 78) para piano con acompañamiento de orquesta.

«Esta obra, dice un notable crítico español, como factura y tendencia, no tiene precedentes, en España. Para hallarlos en el extranjero hay que buscarlos, no precisamente en la moderna escuela de piano alemana, sino en la rusa, no en la personalidad cosmopolita de Rubinstein, sino en la brillante pleyada de pianistas y compositores hijos de una nación tan favorecidamente musical, cuyas tendencias artísticas alcanzan un gran crédito y empiezan á ser estudiadas en la Europa occidental, porque encierran una alta comprensión del drama musical moderno, y ofrecen nuevos puntos de mira el terreno de la sinfonía.» El corto espacio de que dispongo para reseñar cual se merece aun a grandes rasgos el soberbio concierto que nos ocupa, me impide señalar uno por uno los puntos culminantes de esta producción, sin embargo es tal la maestría en el arte de componer que supone la frase del 1^o tiempo, es tanta la pasión que encierra la melodía del andante intercalado en el mismo 1^o tiempo, y rebosa una frescura, originalidad y desparpajo tales, el motivo del Scherzo motivo que inpensadamente aparece del Scherzo motivo que inpensadamente aparece varias veces cogiendo cada vez más de sorpresa al oyente, que no he podido menos de apuntar aquí estos detalles, á fin de concretar alguna de las bellezas que no deben pasar inadvertidas a quien tenga especial gusto en cultivar sus aficiones musicales.

Albéniz no contento con cultivar la composición como los demás, en otra cosa se había de distinguir de la mayor parte de los compositores españoles.

El ideal que Albéniz persigue son un éxito cada vez mayor, es el que han realizado en sus respectivos países Chopin, Listz, Grieg y otros no menos notables compositores pianistas.

Ennoblecen la canción popular á la cual hay que recurrir necesariamente para dar el sello de nacionalidad á una escuela dada, pero ennoblecenla por el arte verdadero. La música española propiamente dicha, existe. La dificultad está en hacerla sonar. Albéniz no solamente transcribe lo transcribible, sino que recoge todas esas vaguedades ritmico-melódicas que una inteligencia vulgar no puede traducir en el pentagrama, y las escribe;

constan en sus obras para que todas puedan gozarse en ellas esponiéndolas con el aditamento de un aroma especial y de un orientalismo perfectamente definido.

Resumiendo, Albéniz es un genio.

Escribía Pedrell en Agosto de 1888: "El nombre de Albéniz esta destinado a representar una gran personalidad en el mundo musical europeo".

¡Como van cumpliéndose las predicciones del notable crítico catalan!

Toni

15. Bizet

La Almudaina. Diario de noticias. 23/12/1890

Dentro de ocho días la inmensa mayoría de los pianos de Palma nos dejarán oír la célebre Chanson du toreador y la Habanera de la ópera Carmen. Su autor, Bizet, es absolutamente desconocido de nuestro público. A la vuelta de unos años, sin embargo, será en Mallorca tan popular como Gounod. Pasará con Carmen, exactamente, lo que ocurrió con Fausto; los temas y los motivos que más nos habrán llamado la atención en las primeras noches, irán con el transcurso del tiempo tomando la categoría de bellezas de segundo orden para dar lugar á otros motivos y fragmentos de más positivo mérito, que irán surgiendo como por encanto á medida que se repitan las audiciones. Scudo, crítico musical que fué de la Revue de deux mondes, citaba, al dar cuenta de la primera representación de Faust en París, el Coro de viejos y el Wals del primer acto, la Marcha militar del tercero, y si bien hacía mención favorabilísima del Cuarteto del segundo acto, en cambio la Introducción de la ópera parecíale muy oscura, aunque la obscuridad se disipaba cuando las arpas preparaban el cantábile de la segunda mitad de dicha introducción.

Del Prólogo sólo unos toques instrumentales al aparecer Margarita le llamaron la atención.... {Como si estos toques no se reproduzcan y desarrollen con todo su esplendor en el célebre dúo del segundo acto! Siendo Scudo un crítico de tantas campanillas cita como piezas culminantes del Fausto las de más dudoso mérito (excepción hecha del "cuarteto,) y al concretarse á la Introducción aplaude solamente la segunda mitad, que está lejos de ser una de las más inspiradas melodías del autor, mientras la primera mitad es una prueba patente de sus grandes conocimientos en contrapunto y fuga y en el dominio de la orquesta.

De los errores que pueda cometer dando cuenta (con más buena voluntad que pretensiones de revistero) de la ópera Carmen, discúlpenme las mil atrocidades que han

escrito notables críticos á propósito de obras que han pasado á la posteridad y cuya trascendencia sospecharon solamente unos pocos.

Precisamente con las obras de Bizet ha ocurrido mucho de esto. Si los críticos y loa compositores de más renombre que asistieron á la primera representación de Djamileh en 1872 hubieran hecho más caso del novel compositor, estudiando más á fondo la bellísima partitura y deponiendo toda prevención contra lo nuevo, lo que se impone por su valor, por su mérito, hoy no podrían decir los italianos á la Francia musical que los aplausos otorgados recientemente á Djamileh en el teatro Constanzi de Roma «Valen más, bastante máa que el monumento que los franceses quieren — como una expiación — levantar ahora á su gran maestro.» Realmente son curiosísimas las apreciaciones de la prensa parisién al siguiente día del estreno de Djamileh.

Jouvin, crítico musical del Fígaro, decía entre otras cosas: «La marcha (en do menor) de los esclavos adolece de falta de carácter, de melodía y de ritmo; la tonalidad desaparece por más que el oído se empeñe en restablecerla.»

Frederick, en el París Journal, escribía. «Ciertamente no será Djamileh la ópera que inmortalice el nombre de Bizet.»... «No ha nacido compositor, se ha hecho músico y su música no tiene más valor que una amplificación correcta de retórico. Bizet carece de ideas y es muy probable que jamás las tenga.» “Alberto Wolff, en L' Avenir national, increpaba duramente no sólo á Bizet sino á una serie de músicos jóvenes «lanzados á la misma vía funesta». «La partitura de Djamileh, decía, exhala un perfume enojoso que sólo resisten los amigos del autor»... «Desde el principio al fin Djamileh es una serie de lamentos...» «El maestro parece que no tiene más objeto que hacer su música incomprendible.»

«Mr. Bizet, decía el crítico de Le Soir, es un partidario de la nebulosa escuela alemana,... suprime con propósito deliberado toda apariencia de ritmo y de tonalidad...» «Existe en algunos pasajes la negación de toda armonía, no produciendo estos sino una sonoridad confusa y sin acento. Citaré como ejemplo de atrevimiento armónico un pedazo del cual se avergonzaría el mismísimo Wagner, la introducción del lamento. Empieza este número con un acorde completo en mi mayor contra el cual viene á chocar, para martirio del oído, en acorde de séptima mayor, tomado sin preparación y basado sobre un si bemol... Es tan horrible y de un efecto tan sumamente salvaje que yo no he podido resistir al deseo de indicarlo para edificación de las personas que saben lo que es armonía.»

Le Censtitutionnel asegura que “«Bizet es un chercheur» y que «lo ha bien probado en Djamileh».A propósito de Carmen también se dijeron atrocidades y se sostuvieron opiniones de que hoy se avergonzarían muchos de los que contribuyen con su dinero á la

erección del monumento de Bizet. Solamente unos pocos, poseídos del movimiento de avance del arte y conocedores del talento real y de la fecundísima imaginación del joven Bizet, le alentaban en su carrera, sembrada de abrojos ciertamente y en la cual no recogió grandes triunfos, pero en cambio tenía la profundísima convicción de la inmortalidad de sus obras. Carmen obtuvo más de treinta representaciones; á pesar de todo la crítica de los periódicos más favorables fué siempre respetuosa. Bizet decía á sus amigos con una sinceridad admirable: «Mi música no gusta; sin embargo mi primera obra tuvo tres representaciones, la segunda no pasó de ocho... y en la tercera es evidente que he ascendido. Animo, pues; el triunfo no está lejano.»

La providencia no quiso que Bizet saboreara el delicioso néctar de la gloria artística. La gloria de Bizet es una flor nacida sobre su tumba. Bizet vive entre nosotros con sus obras que cuando vivía aquí vida corporal. Carmen ha recorrido los principales teatros de Europa y en todos ellos ha quedado definitivamente de repertorio. Después de Carmen, Los Pescadores de Perlas, tras esta ópera La jolie fille de Perth siguen el mismo camino. La música de L'Arlessienne hace tiempo que está haciendo las delicias de los concurrentes á los conciertos sinfónicos de París, y finalmente Djamileh, como hemos visto más arriba, ha obtenido en Italia un éxito colosal. Bizet nació en 1839. Su madre era hermana del músico Delsart y su padre era un modesto artesano que á la edad de veinticinco años se propuso aprender música, acabando por enseñarla. Pensó dedicar al hijo á la misma profesión. Desde luego llamó Bizet la atención de sus profesores y alguno de ellos adivinó la futura gloria de su discípulo. Sin embargo, por grande que fuere su afición á la música, los estudios literarios le seducían con mayor fuerza. «Yo, decía, me dediqué á la música contra mi voluntad; cuando era niño se me ocultaban los libros para impedirme sacrificar los estudios musicales á los literarios.» Y en efecto, en la modesta casa que habitaba en París, calle de Douai, se veía su biblioteca, completísima, variada y cuidadosamente encuadernados y clasificados los volúmenes de que constaba.

En 1875, á los dieciocho años de edad, ganó el premio de Roma con su cantata Clovis y Clotilde. Desde entonces su actividad no tuvo límites. Trabajaba toda clase de obras para los editores que á sus expensas ganaron mucho dinero, pero si bien tenían gran confianza en el éxito de sus valeses, pasodobles, rigodones y melodías, en cambio se mostraron recelosos en la adquisición de la propiedad de sus óperas Carmen y L' Arlessienne, confirmando una vez más la fama de desagradecidas de que gozan todas las empresas editoriales.

El plan de Bizet al regresar de Roma era bien decidido: afrontar el teatro y la sinfonía, plan que aún ensanchó poco antes de morir, pues el libretista Luis Gallet le había entregado el manuscrito del poema sacro *Genoveva de París*. El éxito que el año anterior había obtenido Massenet con su *María Magdalena* le hizo concebir la idea de emprender la composición de un drama religioso. A esta tarea pensaba dedicar los meses de Mayo, Junio y Julio de 1875. Lamoureux, el actual director de los Conciertos de su nombre, había aceptado la futura obra de Bizet, la cual, juntamente con su D. Rodrigo (que dejó terminada en borrador, y cuyos manuscritos ininteligibles han desaparecido) debían inaugurarle la época de triunfos reales y positivos. Gallet cuenta en sus *Notes d'un librettiste* que Faure debía crear el papel de D. Rodrigo, y con tal motivo asistió con el gran cantante á la lectura al piano de la nueva partitura, quedando vivamente impresionados de las bellezas de la obra, que destinaron al teatro de la Ópera. Algunas semanas después de la audición de la partitura el teatro se incendió. El incendio de la Ópera causó grandes trastornos y proporcionó muchos sinsabores á Bizet y á Luis Gallet el libretista. D. Rodrigo, después de haber inspirado grandes esperanzas á sus autores, empezó á darles serias inquietudes. ¿Qué ocurriría? ¿Qué respondería la Dirección de la Ópera á la proposición de emprender los ensayos del D. Rodrigo? ¿Cuánto tiempo estarían paralizadas las representaciones del gran teatro?. Estas se reanudaron con las óperas de repertorio y trataron de que se pusiera en estudio una ópera nueva; «la de Bizet, dice Gallet, figuraba en primera línea sin duda. Faure había prometido al autor todo su apoyo; además por aquel entonces Bizet contaba ya con numerosas simpatías, pero el compositor... era aún demasiado joven.» «Al D. Rodrigo de Bizet fué preferida *L'Esclave de Merabrée*. *L' Esclave* obtuvo un reducido número de representaciones y cayó bien pronto en la fosa común donde van á parar las obras vulgares.»

Bizet tenía una facilidad de concepción admirable: la idea musical acudía al momento en cuanto era solicitada; pero el trabajo de retoque y de perfeccionamiento era en extremo laborioso y largo; la forma jamás satisfacía á su autor. Uno de los caracteres distintivos de su genio es la espontaneidad, la frescura y la novedad de sus melodías. Su talento no tiene rival en la instrumentación, siendo sin duda el autor que más se distingue entre los maestros de la nueva escuela francesa.

Murió Bizet en la madrugada del 3 de Junio de 1875, á la edad de treinta y siete años. ¡Mozart, Chopin, Bizet! He aquí tres genios de los cuales la humanidad no conoce más que la primera cosecha; tres árboles frondosísimos segados en flor por la muerte; tres existencias que han dejado en su ruta hacia la inmortalidad la sublime fragancia de sus

obras juveniles y la nostalgia eterna del mundo de creaciones que se hundió con ellos en el abismo del sepulcro.

Toni

16. Revista musical. Carmen

La Almudaina. 24/12/1890

En Marzo de 1884 escribían de París á la Ilustración musical: «El editor propietario de la ópera Carmen dió. mediante dos mil pesetas, autorización para poderla representar durante la estación actual á las empresas del Teatro Real, del Liceo de Barcelona y á una empresa anónima que explotar los teatros (sic) de las Islas Baleares. ¿Saben Vds. cuál era el plan maquiavélico del famoso empresario anónimo? Pues el de poder tener á disposición del teatro de la Zarzuela de Madrid, las copias de la ópera Carmen y anticipar su representación á la del Teatro Real, como así sucedió. Allí hubo una de gritos, de reclamaciones, de pleitos y no sé cuantas cosas más. Como que la diplomacia tuvo que intervenir y por poco se nos declara la guerra.

Todo el mundo recordará haber leído en los periódicos de Madrid de aquella época la aceptación que tuvo la ópera de Bizet y la polvareda que se armó entre las empresas de los dos primeros teatros de Madrid y los editores de la ópera Carmen. Bizet pagó los vidrios rotos. Siendo español el asunto del drama, conteniendo la partitura una habanera, una seguidilla y una canción de toreros, y habiendo entrado en España por los puertos de la Zarzuela, no se necesitó más para que todo el mundo exclamara: «Bah! Cosas de España. Tenemos una zarzuela más con la circunstancia agravante de habérnosla importado de un país que, por más que sea vecino nuestro, es el que menos conoce nuestras costumbres.» Formóse, pues, una densa atmósfera en este sentido, atmósfera que después de tres años, y á pesar de haberse representado Carmen con grandísimo éxito en el Teatro Real y en el Liceo de Barcelona, no se ha disipado enteramente. Iba yo hacia el teatro uno de estos pasados días con objeto de oír los ensayos de la ópera representada anoche, cuando un amigo mío me salió al encuentro diciéndome: «Tu eclecticismo no tiene límites; te desconozco; vas al ensayo de la nueva zarzuela.»

No conozco ninguna crítica extensa de la ópera Carmen y no hace aún ocho días que me era enteramente desconocida la partitura de piano y canto, motivos por los cuales no me creo con conocimientos para juzgar de primera intención del mérito de la obra. Sin embargo, mi ineptitud no ha de ser obstáculo que impida dar una leve idea de mis

impresiones á los lectores de *La Almudaina*, no sin hacerles presente antes que no tengo la pretensión de que mis fallos formen jurisprudencia.

El libro, cuyo argumento conocemos ya, carece de situaciones solemnes y si bien el final constituye el desenlace de un drama terriblemente humano, la exposición del asunto y la trama quedan algo eclipsados por los numerosos episodios que son simples cuadros de costumbres. Dado el libreto, el músico no podía sacar mayor jugo del asunto, y á fe que le ha sacado mucho.

La ópera está concebida por el único procedimiento racional; nada de patrones ni de moldes convencionales; nada tampoco de pretensiones wagnerianas; el autor hace uso del leitmotiv (motivo conductor), pero un uso muy sobrio; los recuerdos melódicos que por su poca importancia no tienen categoría de leit-motivs (permítaseme el plural) son frecuentes sí, pero oportunos siempre. Añádase á esto una inspiración juvenil, fresca, espontánea, y si no un conocimiento muy profundo de la música genuinamente española, en cambio una suerte de intuición de la misma, un orientalismo bien caracterizado. Tal es la partitura á grandes rasgos. No debería añadir una palabra más para que los lectores comprendieran que no se trata de una zarzuela sino de una verdadera obra maestra. Sin embargo, comentaremos algo más, siquiera para llamar la atención hacia los números más notables de la obra. Desde luego atrae poderosamente el perfecto equilibrio de la instrumentación, los sorprendentes y novísimos registros que encuentra el autor en las múltiples combinaciones de que es susceptible la masa orquestal, ya tomando un reducidísimo número de instrumentos de timbres los más heterogéneos y fundiéndolos en uno solo, ya recogiendo todos é imprimiendo al tutti una potente sonoridad bañada por vivísima luz, en la cual no huelga la menor nota, porque todas las percibe claramente el oído; resultado que sólo se consigue con el detenido estudio de la música sinfónica, estudio desdeñado hasta hace poco tiempo por los autores de música dramática, pero que hoy, gracias á una saludable reacción, no olvidan nuestros contemporáneos.

La influencia del estudio del género sinfónico no alcanza tan solo á la instrumentación, va mucho más allá, facilita la realización del problema estético en la música dramática, porque proporciona los elementos, los factores de este problema, es decir, la cuadratura de las piezas, la unidad en el enlace de los diferentes conceptos melódicos, la oportunidad de las cadencias etc. etc., sin cuyos elementos el cuadro no resulta.

Bizet tenía perfecto conocimiento del género sinfónico; por algo aparecen constantemente en la ópera *Carmen* las siluetas de Schumann y Mendelssohn sin que la obra pierda nada

de su originalidad. ¿Quién no recuerda el scherzo de *Songe d' une nuit d' été* de este último al oír el allegretto del terzetino *Mischiam, alziam*, sobre todo en la coda ritornello que precede al moderato? Y el quinteto del segundo acto ¿no se convierte en final de una sonata con solo modular á un tono relativo sus temas principales á la repetición?

Si *Carmen* no contuviera más que estos dos números ya acreditaría al autor; pero contiene más, muchas más bellezas. El dúo de D. José y Micaela es una joya de inapreciable valor; la melodía *A lui dirai tu* puede competir ventajosamente con las más inspiradas. El coro de cigarreras *Seguir l' occhio in aria vuol*, impregnado de orientalismo, es también delicioso, y si anoche no resultó, como no resultaron la mayor parte de los coros, débese á que hay que triplicar (por lo menos) el número de coristas, evitando así amputaciones tan fenomenales como la que se hizo al coro *Accorrete*, el cual si bien conservó pies y cabeza se quedó sin cuerpo, y lo que es peor, que la fuga del final del primer acto, cuyo tema es un recuerdo racional del motivo del coro, queda sin justificar. Tal vez se me tache de demasiado puritano, como también se me objete que en otros teatros más importantes se verifica este corte, pero no transijo con la costumbre cuando esta cercena bellezas de la importancia del coro en cuestión. En cambio... cercenaría óperas enteras.

Seguir enumerando los pasajes notables de la obra que nos ocupa fuera cuento de nunca acabar; así es que mencionaré solamente la seguidilla de *Carmen*, la canzone boema del segundo acto, en la que un pedal hace recordar mucho á Schumann, y finalmente el prelude del tercer acto, donde hallarán en qué cebarse los armonistas escolásticos, sin que por ello pierda un ápice de belleza dicho prelude.

He dejado intencionadamente para lo último ocuparme de la habanera y de la Canción del torero. La una muy sosa por cierto, y la otra que no está á la altura de la ópera. El nombre de Bizet, sin embargo, no sufre nada con ello. La habanera se atribuye á un maestro español, Iradier (que ha hecho cosas mejores) y tuvo que meterla Bizet en la obra para satisfacer el capricho de la artista encargada de crear el papel de *Carmen* (Galli-Marié, si mal no recuerdo); y la canción del torero, cuyo defecto no es otro que cierto dejo cancanesco en el estribillo, ocupa (según Halevy) el lugar de otra melodía que con menos probabilidades de popularizarse había escrito Bizet.

17. La música en Palma

Almanaque Balear. 1891

Un estudio sobre el estado actual de la música en nuestra provincia y, particularmente en Palma, sobre ser curioso, podría reportar inmensos beneficios á las muchísimas personas que viven, por su desgracia, de la profesión de tan hermoso arte. Lecciones provechosísimas dimanarían de semejante trabajo, y tal vez el examen detenido de sus conclusiones á la par que abriría los ojos á cuantos están en el deber, ó mejor dicho, en la necesidad de evitar á toda costa la decadencia de la verdadera afición (decadencia evidente á pesar del ilusorio incremento que ha tomado el estudio del piano) tal vez nos sugeriría reglas prácticas para el fomento racional del arte, al cual tenemos ciertamente una decidida inclinación natural los mallorquines.

El presente escrito tiene por objeto la sencilla exposición de hechos que, si bien saltan á la vista del más insignificante observador, no han sido, que sepamos, expuestos en toda su desnudez a la consideración del público en general. He dicho que tenemos en Mallorca una decidida afición á la música, una predisposición instintiva. Para probarlo en principio no trataré de hacer historia ni consideraciones retrospectivas acerca de la importancia que tuvo el arte en pasadas épocas, ó sobre el origen y naturaleza de la canción popular en esta tierra. Quédense estos extremos para trabajos de más alto vuelo; que hoy no estamos en el caso ni en la necesidad de emprender una tarea que por su importancia requiere mucho tiempo y no poco espacio y de la cual no deduciríamos más consecuencias que las que surgirán de este modesto escrito. Entremos en materia. El que cruce por primera vez las calles de nuestra capital, quedará extraordinariamente sorprendido al oír el incesante teclateo de centenares de pianos que poco á poco y en cadena sin fin, le asedian por dondequiera que dirija sus pasos. Así, de pronto, Palma semeja la primera población del globo en cuanto á cultura musical; y realmente la densidad pianística de París, emporio del arte moderno, es insignificante comparada con la de nuestra ciudad. La impresión no puede ser más halagüeña. A la vuelta de cada esquina, además, se encuentra uno con un amateur de verdad, apasionado por la ópera, por el concierto, ó por la reunión casera... Dos teatros, que abren sus puertas todos los años en porfiada competencia, suponen dos orquestas por lo menos, y las hay ¡vaya si las hay!... lo mismo que existen no sé cuántas bandas encargadas de satisfacer la necesidad afectiva de la música á las gentes que por su posición social no pueden frecuentar los espectáculos teatrales, de cuyas bandas no se pierde un solo acorde. Ved, sino, cómo se llenan de bote en bote los paseos, los jueves y domingos. Son días de amenización (gratuita por supuesto). Sería un derroche incomprensible no aprovecharlos.

La concurrencia negativa á dichos paseos los demás días de la semana, parece ser una prueba patente de la loca afición por el arte. Las fiestas callejeras, tan arraigadas en nuestro pueblo, consisten en tres veces música por cada barrio y... nada más. Las fiestas solemnes en nuestros numerosos templos, son también numerosísimas. La grande orquesta es de rúbrica en tales fiestas. Las iglesias se llenan de fieles. La capital tiene además de los instrumentos y los instrumentistas, es decir, además de la parte mecánica, su masa intelectual. Aquí, por desgracia, parece no necesitamos conocer las obras de los maestros del resto de Europa, porque fabricamos en casa las misas, antífonas, novenas, etc.; procedimiento que si bien tiene la ventaja de que la música se confeccione á la medida, adaptándola á las exigencias de cada parroquia y aún de cada parroquiano, en cambio nos impide extender nuestra cultura musical, circunscribiéndonos á los límites de la puramente indígena en lo tocante, en particular, á la música religiosa. Por lo demás, tenemos nuestro poco de historia musical resumida en los venerandos nombres de Tortell, Sancho y Aulí; contamos con algún centro de enseñanza, que está aún por acreditar puesto que es de reciente fundación, y finalmente, con algunas docenas de individuos encargados de llevar al domicilio de muchos cientos de alumnos la educación musical. Todo lo precedente es absolutamente verdadero, y sin embargo no es nada consolador. El terreno de la afición es fecundo, pero nadie, que sepamos, se ha esforzado en abonarlo de una manera formal y decidida, a fin de que dé el mayor rendimiento posible para bien del país y especialmente de los músicos. De algún tiempo a esta parte, existe en estado latente una suerte de indiferencia que no tardará mucho en manifestarse al exterior en formas no muy favorables á los intereses de los profesores. Es evidente que los amantes de la música vivimos enteramente aburridos, sin gozarla buena ni mala, y sin que jamás se nos ocurra investigar la causa de semejante fenómeno.

¿Quién es el responsable de semejante estado de cosas? ¿el público? Yo creo que no. El público toma lo que se le da, cuando lo que se le da vale el sacrificio que se le exige. Así le vemos concurrir al teatro siempre que los precios no son superiores á la importancia del espectáculo que se representa; y si se muestra retraído tratándose de óperas, no es suya toda la culpa; debe atribuirse á deficiencias fenomenales del espectáculo. Más claro. El número de profesores de piano es extraordinario. Sin vacilar podríanse citar cuarenta nombres de individuos cuya ocupación principal es la de enseñar la música.

Suponiendo que por término medio cada uno de estos cuarenta profesores (y me quedo corto) dé diez lecciones diarias á domicilio, y teniendo en cuenta la costumbre de que dichas lecciones se dan en días alternos, resultarán ochocientos discípulos, sin contar

los que reciben lección colectiva en alguno que otro centro de enseñanza y en los colegios, que son muchos. Los honorarios que el maestro percibe por cada alumno varían entre cinco y veinticinco pesetas mensuales. Tomando como tipo intermedio (exagerando por defecto) la cantidad de diez pesetas, resultará que los ochocientos alumnos existentes gastan en honorarios de los maestros ocho mil pesetas mensuales; á esta cantidad hay que agregar otro tanto por razón de alquiler de piano, adquisición de métodos, cuadernos y piezas musicales, etc., formando todo un total mensual de dieciséis mil pesetas, ó sean ciento noventa y dos mil pesetas al año. 138.400 duros que á nadie le lucen, que se quedan encerraditos en el hogar doméstico en forma de bailables fáciles ó de nocturnos soñolientos! Y ahora se me ocurre preguntar: La población que se gasta cuarenta mil duros en un solo ramo del arte ¿puede llamarse indiferente por la música?

No, no es el público á quien corresponde el tanto de culpa por el estado deplorable de la música en Palma. Decididamente hay que buscar la responsabilidad en otra parte.

Las corporaciones locales y en especial la Excelentísima Diputación Provincial, si bien no se han manifestado pródigas en subvenciones, no han desoído jamás la voz de los solicitantes, siempre que se ha tratado de algo cuyos resultados pudieran suponerse favorables. Así hemos visto protegidos, además de algunos particulares que por sus especiales dotes se han hecho acreedores á la protección, diversos centros de enseñanza musical, como el antiguo Conservatorio y la Escuela clásica de piano, y tal vez algún otro que de momento no recordamos; lo cual prueba que tampoco las autoridades se muestran reacias al fomento de la música en la provincia. Por otra parte, yo opino que lo que puede conseguir una colectividad, toda una respetable clase por sí sola, no ha de mendigarse á las Autoridades. El simple apoyo moral de los gobernantes es en muchas ocasiones más eficaz que la subvención material y pecuniaria.

No pudiendo achacar, pues, ni al público ni al elemento oficial el lastimoso estado de nuestra música, solo nos queda una colectividad, una respetable clase á quien hacer responsable de todo. Y, en efecto, los músicos y solamente los músicos son la causa primordial de lo que ellos lamentan. La anemia artística, ese soberano desdén que por la música se siente hoy, nace de los artistas mismos. Ellos pueden, sin embargo, conjurar el mal; ellos pueden evitar la crisis, y con la crisis la miseria que se les viene encima. ¿Cómo lograrlo? Es algo difícil, y no obstante me aventuraría á proponer un remedio que en todas partes ha dado excelentes resultados. La organización formal y bien basada de una orquesta, y acto seguido la constitución de una sociedad de conciertos, lo suficiente lata para que en ella tengan cabida toda clase de elementos, pero lo bastante restringida para

que en su marcha económica y dirección no puedan influir sino los que de la música viven. Nada de diletantismo.

Una sociedad autonómica que (á imitación de la Unión artístico-musical que fundó en Madrid el maestro Bretón hace diez años) se rija por sí sola, cuyos triunfos se los deba á sí misma, y de cuyos fracasos, si los tiene, sea ella sola la responsable, es el único remedio que por de pronto se ocurre á cualquiera. Hay que afrontar el mal con decisión, con fe, tomando los músicos mismos la iniciativa, constituyéndose en directores de la opinión, en modelo que incite al público á la imitación, sirviendo de guía seguro en los senderos del arte; dando á conocer por medio de una irreprochable, ó por lo menos correcta interpretación, las bellezas de tantas y tantas obras musicales cuya existencia ignoramos; inculcando el buen gusto en la multitud, con programas de fácil ejecución al principio, pero selectos, escogidos; esforzándose en hacer agradable al oyente lo que hoy tan árido le parece, porque lo desconoce ó lo conoce á medias, mal ejecutado; excitando en el público el apetito musical, á fin de que no pueda prescindir de satisfacerlo; creándole, en fin, una nueva necesidad: la necesidad de oír que ya sienten todas las poblaciones cultas.

No tenemos orquesta. Lo que por tal nos venden, es un grupo detestable de individuos que, armados cada cual de su instrumento, soplan, rascan ó se desgañitan (si hay voces) enteramente ad-libitum, sin que les preocupe poco ni mucho el horroroso efecto del conjunto. De muchos años á esta parte no hemos oído nada, ni en el teatro, ni en el templo, ni en las sociedades (1) que merezca el calificativo de medianamente ejecutado, aún pecando por excesivamente complacientes. Las orquestas de teatros como La Infantil y El Recreo de la corte (teatros de vigésimo orden) son infinitamente superiores á la nuestra. Por manera que las festividades musicales resultan aquí contraproducentes. El que asiste á ellas cobra odio á la música, ó á lo sumo la oye como quien oye llover. De aquí el tedio, la indiferencia. ¿A quién puede ocurrírsele traer óperas con semejante prevención por parte del público?

Una ópera, sea cual fuere su importancia, se salva con el ajuste de orquesta y coros, por mediano que sea el cuarteto vocal; mientras que siendo este de primissimo cartello y no correspondiendo á su mérito el de los coros y orquesta y la mise en scène, no hay salvación posible; y hoy con tanta más razón, por cuanto el papel que desempeña en la ópera moderna (que es la que hay que explotar) el último de los instrumentos, es de suma trascendencia é influye tanto en el efecto total como el de las primeras partes vocales.

¿Y las funciones religiosas? Lo que en el teatro produce el descontento y el retraimiento del público, en el templo constituye una solemne irreverencia, una profanación.

Para los fieles debiera ser mil veces preferible una misa rezada á ese jolgorio de feria de aldea que se arma en el coro por tres docenas de individuos que como energúmenos desenfrenados, mejor semejan renegar de Dios y los santos que implorar la eterna misericordia y proclamar las grandezas del Señor.

¿Y los Conciertos? Dejemos á un lado la benevolencia de nuestro público, que todo lo perdona, aferrado con pasmosa resignación á la máxima «á buen hambre...» ¿Han quedado muy satisfechos de los servicios de nuestra orquesta los organizadores de las veladas del Círculo, de la función en honor de Marqués, y de los conciertos de Albéniz?

Basta ya de hacer cargos al público. Pongamos las cosas en su lugar. Confiesen los profesores todos y cada uno de ellos que en su mal estar material llevan la penitencia de algo que debiera mortificar su conciencia de artistas. Hagan cuanto antes firmes propósitos de enmienda y desde luego congréguese con el laudable propósito de mejorar su posición, contribuyendo cada uno por su parte en lo que buenamente pueda, á fin de igualarse en condiciones con sus colegas de otras capitales del continente, menos importantes que la nuestra desde muchos puntos de vista, pero de aspiraciones artísticas más levantadas. Por lo que toca á España, en todas las capitales donde existe una sociedad de conciertos, ó lo que es lo mismo, una orquesta bien organizada, la música prospera de una manera asombrosa, y, extendiendo su saludable influencia á todas las clases sociales, proporciona un honroso bienestar á cuantos viven del ejercicio del arte. En el extranjero y sobre todo en Francia y Alemania se guardan al músico iguales consideraciones que al que ostenta un título universitario, porque la profesión concienzuda de este noble arte supone vastos estudios y no poca aptitud intelectual. Y ahora dos palabras para terminar. Yo, el más insignificante de los músicos de Palma, pero el más apasionado por la música, no cejaré en el propósito de ver realizados mis deseos. Trabajaré activamente desde las columnas de la prensa hasta ver en vías de ser un hecho la organización de la orquesta; particularmente dedicaré todo el tiempo de que disponga á tantear la opinión y el estado de ánimo de mis comprofesores, y uniendo mis débiles fuerzas á las de respetables personas que, comprendiendo la evidente necesidad de trabajar en el sentido indicado, me han ofrecido su valioso apoyo, trataré de remover todos los obstáculos y vencer todos los contratiempos que se opongan á la marcha de mis proyectos; y no dudo que si algún día se realizan, no tardarán los músicos y aficionados en bendecir la hora en que se habrán reunido para hacer algo práctico, y en recoger el fruto de sus trabajos.

Antonio Noguera

(1) Entiéndase que hablamos en general. Entre los profesores de la orquesta los hay de verdadero mérito, y los coros de las sociedades recreativas dejan poquísimos que desear.

18. Pyrineus

El isleño. 26/02/1891

Muy adelantada, casi á punto de terminar, la trilogía lírico dramática que compone. actualmente el maestro Pedrell, es ocasión, oportuna de noticiar á los lectores que la tercera parte del poema dramático leída no ha mucho con gran aplauso en sesión pública por su ilustre autor el inspirado poeta catalán don Victor Balaguer, es el complemento de las acciones que figuran en la popular colección impresa de sus tragedias con los subtítulos, Conde de Foix (primera parte), y Rayo de Luna (segunda parte), siendo la tercera leída recientemente y á la cual hacemos referencia. Lo coll de Panissars.

El poema drámatico ó trilogia de Balaguer. el cual llevará los subtítulos indicados en cada una de sus partes y el de Alma Mater el prólogo especie de endereza de la obra se titulará Pyrineus, verdaderamente gesta heroica de la patria que se prestará admirablemente á producir una potente manifestación genuina y característica de arte nacional dramático.

El maestro Pedrell adivinó, sin duda, que en las inspiradas páginas de aquellas dos primeras partes (El Conde de Foix y Rayo de Lluна, publicadas años atrás) había lo que cuadraba á su objetivo y á las tendencias de su vida artística, alimentadas y robustecidas por variadísimo e indispensable orden de conocimientos, e instó repetidas veces al señor Balaguer para que diera término a su obra escribiendo la tercera parte, complemento de la acción perfectamente expuesta y desarrollada en las dos primeras, y esto acaba de realizar victoriosamente el señor Balaguer mientras el maestro Pedrell ponía en música los variados episodios del Conde de Foix y Rayo de Luna, hallándose ahora, componiendo la última parte de la tragedia en la cual, como ya de público es sabido, entran en escena, el Almirante Roger de Lauria, Ramón Bernardo, tercero de este nombre, conde de Foix, las huestes de almogávares, y, además de otros personajes, Rayo de Luna verdadero trait d'uni6n de la trilogía, personaje que simboliza la leyenda pirenaica y su heroica raza en el preciso momento histórico en que el gran Pedro de Aragón venga en Coll de Panissars el ultraje de la jornada de Muret y la muerte de su abuelo, los Pirineos de la Provenza.

El tema es grandioso, adecuado al medio ambiente en que se han inspirado los dos colaboradores de la trilogía y muy favorable para convertir la obra en una manifestación de arte lírico dramático nacional que dada la competencia y condición especiales de ambos

autores, no lo dudamos, será genuinamente nuestra y característica de nuestra raza, tanto más si, dados los conocimientos e inspiración genial del maestro Pedrell en materia de arte musical popular, ha sabido caracterizar musicalmente los variados tipos que tan bien trazados le ha dado el autor del poema con los ricos elementos que aquel arte le ofrece á manos llenas y que según entendemos, son los únicos que pueden realmente acentuar y dar gran valor artístico á una manifestación de arte que tienda a tan bello e importante objetivo.

Toni

19. Lohengrin

Las islas. 1/6/1891

Mr. Clement concluye su desdichado estudio biográfico de Ricardo Wagner con las siguientes palabras: «Sea lo que fuere de Wagner, y termínese su carrera entre honores ó entre tribulaciones, su tentativa está juzgada, y la música del porvenir no se levantará del fallo infligido contra ella en la memorable noche del 13 de Marzo de 1861.» Efectivamente, el 13 de Marzo de 1861, el teatro de la Opera de París fué testigo de uno de los fiascos más colosales que registra la historia del drama lírico: representábase *Tanhäuser* y Wagner quedó derrotado en toda la línea. El crítico francés no se muestra más wagneriano hablando de Liszt, el famoso pianista, uno de "los pocos músicos que comprendiendo la trascendencia de la empresa reformadora de Wagner dedicó todos sus desvelos á la reivindicación de la gloria del gran maestro, tan torpemente despreciado por una generación que no supo comprenderle; y con motivo del estreno de *Lohengrin* y de la repetición de *Tanhäuser* en Weimar en 1850, escribe: «Estas obras puestas en escena por un neófito entusiasta (1), obtenían ardientes aplausos y la joven escuela, dispersa, errante desde la partida de su jefe, podía congregarse nuevamente en torno de unas obras silbadas ayer y ensalzadas hoy hasta las nubes por una revirada del gusto público! Mas, no! todo era ficticio en este despertar; no era la resurrección de un muerto sino la galvanización de un cadáver.

Entrado Liszt en este sendero condenóse á no ser más que un compositor confuso, vago, ininteligible.» Clement insertó estos donaires en su obra *Musiciens célèbres* que vio la luz en 1868. ¡Cómo han cambiado los tiempos! Veamos de qué manera se reciben las obras de Wagner actualmente en Francia. Habla *Le Menestrel*, el periódico musical más anti wagneriano que se publica en París: «El éxito colosal que ha alcanzado "*Lohengrin* en Burdeos ha dado lugar á la publicación de un pequeño y elegantísimo folleto, en el cual Mr.

Pillod, redactor del Bordeaux-Journal, ha trazado un análisis rápido é interesantísimo del poema y de la partitura. Además en La Gironde, nuestro colega Mr. Joquin ha publicado un importante estudio crítico del chef d'euvre de Wagner, donde, después de hacer constar su más entusiasta admiración por el maestro alemán, se detiene en la profunda y sincera impresión recibida por el público y en la importante trascendencia del succès de Lohengrin.

Después, dándonos cuenta de la presencia de Mr. Lamoureux (2) en la segunda representación, y la satisfacción de que dio evidentes pruebas el famoso director, estampa la siguiente noticia de verdadera sensación para los dilettanti parisienses: Mr. Lamoureux ha decidido poner en París Lohengrin, con la seguridad de un éxito.» Como se ve Mr. Clement y sus adeptos se equivocaron de medio á medio. Por lo demás lo de la galvanización no es la primera heregía que ha estampado, dándose aires de profeta.

De hoy más los palmesanos ya podemos juzgar de Lohengrin y en cierta manera de su autor; y como afortunadamente existe en Palma un núcleo, aunque limitadísimo, de personas que no necesitan que se les lleve de la mano para aquilatar el mérito real de las producciones musicales, voy á reseñar, como me lo permitan mis facultades, la impresión que ha producido en el público el acontecimiento musical objeto de esta revista, reflejando en cierto modo la opinión de los entendidos. Permítaseme que rectifique, ante todo, el erróneo concepto que de las diferentes escuelas y teorías musicales tiene la gran mayoría de los que se titulan: graciosamente aficionados á la ópera é inteligentes en materias de drama lírico.

Para nuestro público no hay más que dos escuelas: la italiana y la alemana. Es curiosa la manera cómo analizan una obra nuestros diettanti. Si el procedimiento no es infalible por lo menos es cómodo. Dada una obra averigüese el apellido del autor. Por el apellido dedúzcase la nacionalidad del mismo. ¿Es italiano? Pues la obra en cuestión pertenece á la escuela italiana. En todos los demás casos, la música es alemana. Excepciones: Chueca, Valverde y sus congéneres. Con dificultad encontraríamos en Mallorca dos docenas de personas que no hayan creído á pie juntillas, hasta hoy, que Meyerbeer milita en la escuela alemana, y sin embargo, entre las gentes de criterio musical bien definido es obvio que cuando Meyerbeer sacude la influencia italiana se convierte en francés bien caracterizado. En Palma pasa por alemana la música de Fausto y por italiana la de Guillermo Tell. Verdi imita á Wagner en Aida, y Ponchielli en Gioconda prosigue la escuela de Donizetti (!). Con estos datos bien podemos determinar cuál es la cultura musical de la mayoría de los mallorquines, pero no explicarnos la profunda impresión que ha

causado en Palma la representación de una ópera de Wagner. De un salto hemos salvado dos tramos.

La ópera genuinamente alemana es desconocida en Mallorca. Meternos de golpe en los dominios de Wagner sin siquiera conocer á Weber, cuyos extremos románticos eran indudablemente precursores de una nueva era para la ópera alemana, es osadía (bien que inconsciente) que solo queda justificada por nuestra ignorancia del proceso musical evolutivo que se inició con Oberón y Freyschutz, y por la circunstancia de que no está siempre en nuestra mano oír lo que mejor convendría al desarrollo gradual de nuestras facultades artísticas. Sería una verdadera locura por mi parte pretender que el público en general asistiera á los espectáculos con todo el caudal de conocimientos necesario para sacar el mejor partido de las audiciones musicales; pero nada más lógico que clamar contra una minoría insignificante, que aprueba ó censura sin más ley que su capricho, conveniencia ó necedad, y que desgraciadamente suele arrastrar las masas hacia su errónea opinión. Por esta vez, en lo que se refiere á Lohengrín, esa minoría ha quedado enteramente derrotada. Sea ello debido á los trabajos de zapa que de tiempo atrás vienen verificando los wagnerianos, á lo extraordinario de la concepción del maestro del porvenir, ó á cualquiera otra causa, es lo cierto que Lohengrín se va imponiendo y que aumenta el número de los adeptos al gran maestro a medida que se suceden las representaciones, y se escucha la orquesta, y se atiende á los coros, y... casi se prescinde de los intérpretes para prestar atención á la obra, que subyuga y atrae como todo lo colosal. Miracolo portentoso!

Miracolo inaudito! podemos exclamar con explosión de entusiasmo los que augurábamos mala suerte á Lohengrín antes de representarse.

El argumento de Lohengrín es de todos conocido. El misterioso caballero del Santo Grial, la desdichada Elsa, el ambicioso Federico de Telramondo y su mujer Ortruda, así como el medio ambiente en que se desarrolla el drama todo, quedan tan de relieve con el concurso de la música que bien puede decirse que Lohengrín casi toca el ideal que persiguen con tanto afán los compositores modernos y que en sus teorías exponía el maestro. Música y letra, más bien que corresponderse deben complementarse. Así en la obra de Wagner se verifica un fenómeno notable: de tal modo se desarrolla la idea dramática en la música que, á la segunda audición, desaparece la necesidad de prestar atención á las palabras porque los motivos conductores se suceden, entrelazan y combinan con tal oportunidad y acierto que á menudo hasta la presencia de los personajes en la escena es innecesaria. Sirva de ejemplo el corto prelude ó introducción al dúo de Elsa y

Federico; el dúo mismo, que musicalmente hablando no es tal dúo, pues concentrado todo el interés en la orquesta, salvo en cortísimos pasajes, los personajes se limitan á medio declamar la letra en una suerte de recitado más ó menos rítmico, que contribuye cada vez más á realzar la importancia real de la idea dramática encarnada en la orquesta con solo dos motivos conductores. Este dúo es en mi concepto el número más importante de la ópera. Dos páginas inmortales encierra también la partitura y ciertamente no han pasado inadvertidas á nuestro público, que las acoge con estrepitosos aplausos todas las noches; me refiero á los preludios del primero y tercer actos: el uno simboliza la misión de los caballeros del Santo Grial, y el otro, más fantástico aún, es una de esas expansiones fogosas de que tan á menudo tenia necesidad el genio de Wagner. En el dúo de amor del acto tercero es en donde menos se separa el maestro de las fórmulas conocidas. Allí cantan realmente el tenor y la tiple el dúo de siempre.

Wagner, como he dicho, emplea en esta ocasión cánones ya usados y tal vez lo haga con la intención de probar á sus adversarios que vence en todos terrenos. Entre las demás bellezas llama la atención en primer lugar el crescendo que precede á la aparición de Lohengrin. La orquesta conserva el interés musical propiamente dicho y las entrecortadas exclamaciones de asombro del coro, que confundido y admirado corre á la orilla á presenciar la maravillosa aparición del espiritual campeón de Elsa, forman un conjunto trazado con vivísimos colores por la mano del genio.

El coro Felice sia seletta del segundo acto es de una placidez encantadora. Hase dicho con frecuencia que Wagner tiene muchos puntos de parentesco con Weber en las obras anteriores á Lohengrin. Aún en Lohengrin pareceme notar estas afinidades, precisamente en la escena intercalada en el coro citado. Todo el pasaje siguiente de Ortruda: Falso consiglio condannó il consorte, Puro il suo nome gloria avea e onor, Adorno di virtudi egli era, e forte, Ognun teneva il braccio e il suo valor. podrían pasar perfectamente como del autor de Freyhutz. Es imposible ir señalando uno á uno los números dignos de mención. Hojeando la partitura no se encuentra página que no contenga algo notable; cuanto más se analiza mayor es la perplejidad en la selección por parte del que tiene que dar cuenta en breves cuartillas de una obra de tamañas proporciones y de tan inaudito mérito; así, en términos generales y absolutos podemos afirmar que Lohengrin es la mejor ópera que hasta hoy se ha representado en Palma.

Toni

Notas:

(1) Se refiere á Liszt, quien dirigió estas representaciones en Weimar, pues Ricardo Wagner se hallaba á la sazón desterrado de Alemania por haber tomado parte muy activa en el movimiento revolucionario de 1848.

(2) Director de la Sociedad de Conciertos de Paris.

20. Gioconda

Las islas. 25/05/1891

A merced del despotismo de las casas editoriales están hoy no sólo los libretistas, autores y cantantes de toda categoría, sino también el público, el público que paga y que con su dinero constituye inmensas fortunas á unos pocos que, con más disposición para el negocio que amor al arte, manejan desde sus confortables viviendas el cotarro musical de medio mundo (Italia, España y repúblicas del sur de América) ya que la otra mitad, menos contentadiza, vuelve más á menudo por sus fueros, y desatendiendo las solapadas recomendaciones del editor pega una pita al lucero del alba, siempre que el lucero se haga acreedor á ella. Ejemplo: *Le Mage de Massenet*. In illo tempore, cuando la sinceridad y la buena fe eran patrimonio de los que andaban metidos en la cosa pública musical, el autor presentaba su obra al director artístico del teatro que debía representarla; si la obra era aceptada se ponía en escena; el público y la crítica severa é imparcial la juzgaban, y este fallo era el punto de partida para las negociaciones ulteriores entre el autor y el editor. Este último entregaba al autor una suma más ó menos crecida según las probabilidades de éxitos futuros. Unas veces salía el editor descalabrado, y otras el autor; pero en uno y otro caso era respetada y acatada siempre la opinión del público, sin que se le pusieran trabas ni cortapisas de ningún género. Hoy las cosas han variado. Se ha adelantado mucho en la ciencia de la estrategia editorial. La razón social A. ó B, concibe el proyecto de la creación de una obra de arte, de un drama lírico. Ella elige el asunto y la época. Fija el número de personajes que han de intervenir en la acción y distribuye los papeles entre las divas y los divos que son de su agrado. Encarga la confección del decorado y del atrezzo á sus paniaguados, todo á priori, y hecho esto llama á un librettista de la casa, el cual, sujetándose estrictamente á las múltiples condiciones que le imponen de consuno los editores, los cantantes y hasta los pintores y sastres escenógrafos, empieza su labor, que luego cuida de poner en solfa un músico nombrado también de real orden por la razón social mencionada. Claro que á menudo estos nombramientos recaen en personas de reconocido mérito, pues no es cosa fácil dar un camelo al medio mundo que se trata de explotar; pero

esta regla tiene sus excepciones, y no pocas veces hemos comulgado los españoles con ruedas de molino que se ha servido suministrarnos Italia.

Cuando el músico termina su tarea y los grabadores empiezan la suya, el bombo colosal, ese bombo que se suena en Milán y se oye tan claramente en América y España, se encarga del resto. Ese misterioso bombo es una caja de Pandora que encierra los críticos más notables (soi-dissant) de Europa y América, los empresarios más acreditados, los periódicos de más circulación y los kioskos de más venta de ambos hemisferios. Es natural que con tanta algarabía queden sofocados los clamores y protestas de los que creen que arte y negocio son dos cosas enteramente distintas, y de los que opinan que al público se educa mejor soltándolo y permitiéndole inseguir sus propios instintos artísticos, que previniéndole de antemano en contra ó á favor de una obra determinada, sobre todo cuando se le engaña. Preparado así el terreno, el éxito es seguro.

Nada se arriesga gastando un millón cuando el millón se triplica en cuatro años. El bombo cuesta mucho; pero da muy buenos réditos. La Gioconda con no ser, según los mismos críticos de la caja de Pandora, un <chef d'oeuvre>, aun hay que rebajar algo de la fama que hoy goza. Su autor, Ponchielli, tuvo el talento de saberse asimilar la factura de la escuela francesa que hoy priva, pero, falto de inspiración y novedad, es impotente para luchar con los maestros de Francia, y en cada página de Gioconda se echa de ver la laboriosidad que supone aquella asimilación. A un crítico concienzudo le sería muy difícil presentar un solo número de la Gioconda como modelo perfecto de obra de arte. En cambio, sin gran esfuerzo, podrían citarse muchas banalidades. La Gioconda es la obra de un sabio pero no de un genio. El éxito que ha alcanzado en Palma se debe á la interpretación que ha obtenido. A pesar de todo no creemos que la Gioconda quede de repertorio en nuestro teatro.

A. Noguera

21. Revista musical. ¿Organistas?.

El Isleño. 02/12/1891

Indudablemente en nuestra isla, donde no contamos con elementos valiosos suficientes para el fomento de las bellas artes y menos para el cultivo constante de la música (cultivo siempre caro y que supone un refinamiento ya exquisito en las costumbres y en la educación moral de los pueblos), no se nos alcanza que un público congregado en un teatro ó en un salón con el exclusivo objeto de oír música, música propiamente dicha,

música sin argumento, pueda salir en extremo complacido y satisfechísimo de la sesión. Nada más difícil que implantar y hacer que arraigue en esta tierra la costumbre de asistir al teatro sencillamente para oír una sinfonía de Beethoven ó un concierto de Mendelssohn, es decir, una pieza musical sin Radameses, Otelos ni Bertramos;... y con todo, las capitales que nos llevan la delantera en rango, en importancia y en civilización, inauguran todos los años, precisamente en esta época, las series de conciertos en las cuales han de dejarse oír las más importantes creaciones de los genios musicales. Estas interesantes sesiones, sin revestir la afectada rigidez de las solemnidades académicas, ni tampoco presentar el aspecto vulgar y bullanguero de las representaciones teatrales, llevan impresa una nota de distinción y buen gusto difícil de imaginar para aquellas gentes que no asisten á los espectáculos sino con el exclusivo fin de ver y ser vistas. De los conciertos instrumentales estamos naturalmente privados los mallorquines, y en su consecuencia, del medio más obvio de recibir una excelente educación musical.

Las óperas, aparte de que no ejercen tan poderoso impulso como la música sinfónica hacia el buen gusto, por razones múltiples que no viene al caso enunciar, se nos presentan (ya lo he dicho otras veces) en nuestro teatro de la manera más ridícula y deplorable que imaginarse pueda. Desprovistos de orquesta, coros y hasta de atrezzo y vestuario, no queda de la ópera más que una inocente bufonada que no hace sino fomentar la cursilería en música y poner más y más de relieve los vicios propios del género en sí, sin producir en el ánimo de los inteligentes ninguna de las emociones estéticas á que solamente da origen esta forma de espectáculo cuando en debida proporción coadyuvan al resultado todos y cada uno de los elementos constitutivos del género.

Wagner, al trazar de nueva planta los senderos del drama lírico, tuvo buen cuidado de multiplicar y de dar el mayor realce posible á los elementos secundarios, á fin de crear (independientemente la música) un espectáculo enteramente nuevo, fantástico, sorprendente. Lo legendario de los argumentos, la idealidad de los personajes, los trajes espléndidos, las ricas decoraciones y aun el refinamiento en la parte puramente plástica que exigen sus obras, juntamente con el destierro casi absoluto de las fórmulas de la dramática musical en voga hasta ahora, todo, todo contribuye á anular ó por lo menos á oscurecer en lo posible las intemperancias ridículas del cantante que (aún en la obra wagneriana) habla, llora, rabia, suspira y ríe, rítmicamente con arreglo á la batuta.

Palma, en general, no está suficientemente educada musicalmente para gozar en la audición de la música sinfónica, la manifestación más pura del arte; pero, por otra parte, no anda tan arrastrado el sentimiento musical de los palmesanos que les permita aceptar en

lo sucesivo óperas como la mayor parte de las que hasta hoy hemos admitido. La música, pues, el arte moderno por excelencia, esa expansión afectiva, sin la cual no pueden pasarse los pueblos civilizados, halla en Palma las salas de conciertos vacías y cerrados para ella los teatros y los salones privados. Se refugia en los templos, y el clero acepta de ella la más mínima expresión y aún esto porque las necesidades del culto así lo exigen. Veamos ahora cómo recibe la música el clero. Al parecer, las necesidades y exigencias del culto no pertenecen á un orden tan elevado de cosas ni son tan dignas de atención que valga la pena de que los directores de estudios y profesores del Seminario se acuerden de que este respetable establecimiento, si ha de llenar cumplidamente su cometido, no puede prescindir de atender á la educación musical de muchos de sus escolares, para ir dotando las parroquias de la diócesis de cantores hábiles, regulares organistas y hasta buenos maestros de capilla, si desgraciadamente se persiste en la deplorable costumbre de llevar al templo con abusiva frecuencia otros instrumentos distintos del órgano (1), y otras composiciones diferentes de aquellas que impregnadas de profundo sabor religioso ó de suave misticismo, invitan á los fieles al recogimiento y respeto que exigen las grandes ceremonias que se verifican en la casa de Dios. Si hemos de juzgar las causas por sus efectos, deficientísima debe de ser la educación musical que se da en el Seminario. El que, conservando la fe de nuestros mayores y poseído de alguna afición ó instinto musical nos tache de pesimistas, que se dé una vuelta por las parroquias de Mallorca, y aún de la capital, en días de festividad, y tal vez se convenza de que son contadísimos los organistas que ocupan dignamente la tribuna del venerando instrumento, y aún estos pocos indudablemente deben á sus propios esfuerzos, á su trabajo puramente individual ajeno á toda protección, sus méritos actuales, que con no ser muchos son dignos de gran elogio.

Con todo, no existe más música que la que se hace en las iglesias, siendo esta bastante mala. Por una anomalía inexplicable, tal vez porque quien paga dispone (y en la iglesia es donde se organizan más a menudo festividades musicales) el clero dispone de las reputaciones; sus fallos tienen algo de inapelable, por lo menos para el común de las gentes, y como pronunciados por personas incompetentes en la materia, vienen á menudo influídos por factores ajenos al arte, y he aquí porque entre nuestros músicos los hay tan prodigiosamente ensalzados unos, como severamente deprimidos otros.

Así se comprende que las gentes crean que existen excelentes organistas, aquí donde ni siquiera existen medianos pianistas; y hasta se cita á fulano, zutano y mengano como notables maestros en el arte de Bach y Haendel, ignorando que mengano, zutano y fulano, amen de no conocer ni de nombre casi á Bach y Handel, se atascan con demasiada

frecuencia en la ejecución de sencillas tocatas al piano, el más fácil de los instrumentos de teclado, ¿Puede alguien comprender que corra, salte y gane el premio en las carreras, montado en zancos, quien cojea, tropieza y se cae á cada paso, andando como los demás mortales?. Muchas y muy importantes son las condiciones que debe reunir un regular organista; pero la primera, la base, digámoslo así, la más imprescindible es común á pianistas y organistas, y en general á todos los que tocan instrumentos de teclado. La agilidad, el mecanismo, el conocimiento práctico del teclado, constituyen esta importante condición-base, es decir, la materialidad de la ejecución, sin la cual no vale ser buenos músicos, pues los que no saben ejecutar lo que sienten están imposibilitados de demostrar su suficiencia en el órgano, y son consecuentemente organistas solo de nombre. La disposición de los teclados en el órgano y en el piano es exactamente la misma; pero el campo de acción es más limitado en el órgano (2). La pulsación y la resistencia debieran ser iguales en el órgano que en el piano, y así sucede en los órganos modernos construidos por buenos fabricantes (3). Pero los órganos de nuestra isla, aún los más modernos, generalmente construidos en el país, no reúnen esta circunstancia ni muchas otras que facilitan la ejecución (4); por lo tanto esto se complica extremadamente y acumula obstáculos que el organista tiene que dominar para salir airoso en su cometido. Si á todas estas dificultades se añade la ejecución en el teclado de pedales (5), el uso de los pedales de combinación y expresivos, el incesante abrir y cerrar de registros y finalmente la atención que debe prestarse al coro y á las ceremonias que tienen lugar, claro está que el órgano tiene las dificultades del piano aumentadas considerablemente y complicadas con otros cuidados que necesariamente dan por supuesta una gran agilidad en el tecleo y un conocimiento familiar del teclado, dispuesto, como hemos dicho antes, exactísimamente igual que el del piano. De todo lo cual se desprende: que sin que podamos decir que todo buen pianista sea á la vez buen organista, hay que desconfiar en absoluto de los organistas que tocan mal el piano.

Los más célebres organistas, Bach, Haendel, Rameau, Couperin, Scarlatti, en el siglo pasado, y Saint Saens, Liszt y otros en el presente, han sido los más famosos clavicordistas y pianistas del mundo. Sin salirnos de Mallorca, podríamos citar algunos nombres de respetables organistas que fueron, siendo consecuentemente muy hábiles pianistas (6); y actualmente es un notable pianista (7) quien desempeña el cargo de organista en una aristocrática parroquia de Palma, con gran ventaja sobre muchos que ejercen igual cargo en otras parroquias de la diócesis. El perfecto organista, además del conocimiento del teclado, debe poseer un repertorio extenso, formado de casi la totalidad

de las obras de Bach, Haendel y Mendelsohn; como asimismo debe conocer la obra entera de Beethoven y Schumann, no para ir ejecutando sucesivamente en el templo tal sonata ó tal otra fantasía, sino para abdicar en cierta manera de su propia personalidad ante el teclado y presentar sus improvisaciones engalanadas con el riquísimo ropaje que les presta el conocimiento de aquellos insuperables modelos.

Estas observaciones molestarán seguramente á aquellos organistas que se creen con suficiente inventiva para improvisar siempre; mas no debiera suceder así. El oír constantemente música que lleva siempre el sello personalísimo de quien la ejecuta, es una monotonía muy molesta para tolerada en un arte en el cual la variedad es uno de sus primordiales elementos de belleza. Sólo á los genios es dado prescindir de los demás hombres, y aún ellos usan de esta facultad con gran limitación y discernimiento. Mozart, Beethoven y Mendelssohn han sido los verdaderos apóstoles de J. S. Bach y de Haendel. Schumann decía: «Ejecutad á menudo las fugas de los buenos maestros y particularmente las de J. S. Bach: haced vuestro pan cotidiano de su Clavecín bien temperé, y esta práctica os convertirá en buenos músicos.» Indudablemente Schumann hablaba por propia experiencia. Ahora bien: ¿existen entre nosotros organistas que sigan el ejemplo de Mozart, Beethoven y Mendelssohn ó los consejos de Schumann?. Aquí todo el mundo improvisa ó, hablando con más propiedad, inventa, porque ninguno de nuestros organistas funda sus improvisaciones en el conocimiento profundo de las obras de los grandes maestros. Ciertamente no hay ninguno tan inmodesto que se crea un Couperin ó un Scarlatti. En cambio conozco á muchos, compositores inclusive, cuya conciencia artística, si bien no les permite transigir con una leve incorrección, les autoriza para prescindir en absoluto de cuantos autores y obras existieron antes de Meyerbeer y Gounod.

Resumiendo: En Mallorca no se cultiva el arte musical por falta de medios materiales y de educación artística. Solamente la música religiosa tiene lugar (aunque con grandes vicios y deficiencias) por que las necesidades del culto así lo exigen. La música de órgano (única que debería admitirse en el templo) se halla en vergonzosa decadencia, por no existir organistas ilustrados, y esto obedece á la falta de un centro donde se dé una enseñanza musical sólida. Ahora bien: el clero debiera ser el primer interesado en poner remedio á este estado de cosas. Ignoro si es obligatorio en el Seminario el estudio de la música. Si no lo es, debiera serlo, por lo menos un espacio de tiempo para cada escolar, suficiente para que los profesores pudieran descubrir las aptitudes del mismo. Aunque la proporción por ciento de las personas que nacen con verdaderos instintos musicales es muy insignificante, es indudable que, dado el crecido número de jóvenes que ordinariamente reciben

instrucción religiosa en el Seminario de Palma, á la vuelta de ocho ó diez años á lo sumo, todos los pueblos de Mallorca contarían con regulares organistas y cantores, si desde hoy se facilitara el estudio del órgano (empezando por el del piano) y del canto llano (empezando por el simple solfeo) á los escolares que revelaran disposiciones y buenos deseos para la música. Con esto, con señalar una distribución de coro y emolumentos más crecidos á los organistas que hubieren obtenido el correspondiente título, y con proveer todas las vacantes por oposiciones verdaderas, se habría dado un gran paso en bien del arte, y sobre todo, en bien del respeto que á la religión debemos.

A. Noguera

22. Il pescatori di perle

La Almudaina. 6/1/1892

Consecuencias lógicas de todo estreno son las discusiones que se entablan acerca del valor absoluto de las nuevas obras y de su mérito con relación á otras producciones del mismo autor ó de autores distintos. Con motivo del estreno de *Il pescatori di perle* del malogrado Bizet en el Teatro Circo, estas discusiones se han acentuado más de lo ordinario, y como partitura de comparación la de *Carmen*, cuyos primores y bellezas pretende conocer ya el público. La balanza de la opinión general se ha inclinado de parte de *Il pescatori*, con lo cual pueden las personas que no han asistido al Circo en estas últimas noches, formarse idea de la importancia del éxito alcanzado por la ópera nueva.

Nosotros distamos mucho de compartir con el público nuestra opinión particular; sin embargo, no nos coge de sorpresa semejante disidencia, puesto que el público palmesano no carece de los achaques comunes á todos los públicos del mundo, á saber: la impresionabilidad en primer término, y además la ignorancia del punto preciso en que se halla hoy el proceso evolutivo del arte musical en Europa, y especialmente en Francia, para el caso particular que nos ocupa. La educación del pueblo va en zaga al progreso del arte un par de docenas de años por lo menos. El público de hoy está en condiciones de juzgar de las obras de Meyerbeer, por ejemplo, como hace veinte años juzgaba de las de Donizetti ó de Bellini, lo cual supone un verdadero progreso; pero no puede en manera alguna pronunciar sus fallos acerca de las manifestaciones recientes del arte (entre las cuales se cuentan las obras de Bizet) que distan mucho de estar al alcance del vulgo. París nos ofrece á cada paso ejemplos de vergonzosas retractaciones. La mayor parte de las obras de Bizet fueron rechazadas por el público parisién ó recibidas con una frialdad rayana en desprecio.

Carmen fué admitida por algunos como ensayo en el género, para otros como una brillante promesa de algo mejor; y en definitiva, hasta hace muy pocos años nadie ha caído en la cuenta de que Carmen no es la promesa sino la realización de una obra maestra cuyo autor es acreedor á la veneración de las generaciones futuras. Para venir á parar á este resultado ha sido necesaria una lucha formidable entre la vieja escuela francesa de Boieldieu, Auber, y Thomás, y otros no menos notables, y la nueva en cuyas filas forman Bizet, Delibes, Massé, Saint-Saéns, Massenet y coronada por la más brillante victoria por parte de estos últimos. Carmen no es aún el ideal que perseguía Bizet, pero se acerca infinitamente más á este ideal que las óperas del mismo autor que la preceden, asimismo todas ellas notabilísimas precisamente porque dejan entrever el espíritu de independencia, libertad y progreso á que aspiraba el autor y su afán por descubrir y explorar un nuevo campo para el arte, muy diverso por cierto del que conquistaba Wagner en Alemania, pero más en consonancia con la manera de sentir de los pueblos latinos. No tratamos de poner en parangón la personalidad de Bizet con la del inmortal reformador alemán; solo queremos significar que una revolución parecida á la que llevó á cabo Wagner, solo Wagner, en Alemania, la realiza en Francia una colectividad, esa *jeune école française* de que se muestran tan orgullosos, y con razón, nuestros vecinos, y de la cual sería el jefe indiscutible Bizet si la muerte no le hubiese arrebatado en la flor de sus años, precisamente cuando acababa de dar una muestra portentosa de su extraordinario talento.

Il pescatori di perle resulta una obra heterogénea, sin estilo bien definido y que nos refleja mejor que una personalidad un estado de ánimo vacilante en el autor, á quien una voz interior, la voz del genio, guía hacia lo nuevo, siempre adelante, y las conveniencias sociales, el respeto á sus maestros que algo le enseñaron, pero no todo) y la conciencia de que escribe para dar gusto al público que paga, le detienen á espigar con gran provecho en los campos segados ya por Meyerbeer, Verdi y hasta por Bellini. No hablo aquí de Gounod porque á mi modo de ver Gounod y Bizet explotan juntos la misma heredad. En muchos números de Il pescatori nótase ese abigarramiento, esa confusión de escuelas, estilos y maneras diversas; pero la muestra “más completa de semejante mosaico es el final del primer acto donde aparecen gorgoritos á lo Meyerbeer, acompañamientos á lo Verdi, coros que comentan, como los contadini de la Sonámbula, y cadencias á lo Gounod.

¡Es una lástima! ¡Y todo para evitar los chismes de vecindad, el qué dirán! Pero Bizet toma su revancha. El argumento le ofrece campo donde cultivar su especialidad; por fortuna cogen en la ópera danzas características, bayaderas, canciones salvajes, terribles tempestades, maldiciones, plegarias supersticiosas etc. y en este terreno, menos

convencional y por lo mismo menos expuesto á las severas censuras de los Aristarcos, es de ver cómo derrocha Bizet los mil recursos que le ofrece su prodigiosa fantasía, derramando travesuras armónicas, modalidades nuevas, ritmos salvajes, formas enteramente vírgenes, todo ello revestido con el maravilloso ropaje que le presta la originalidad de una orquestación hábilmente templada y sobria unas veces, y otras rica y sonora hasta lo increíble.

A. Noguera

23. Bibliografía musical. P. Eustaquio de Uriarte

La Almudaina. 30/1/1892

El P. Eustaquio de Uriarte, religioso agustino, excelente músico y crítico musical notabilísimo, ha tenido la atención de enviarme un ejemplar de su Tratado teórico práctico de canto gregoriano, según la verdadera tradición.

La noticia, circulada hace algunos meses, de la próxima aparición de esta notable obra, llenó de regocijo a cuantas personas se toman algún interés por el decoro del arte musical religioso en España, y muy especialmente á aquellos que deploran, como nosotros, el lamentable descuido en que se tiene el canto litúrgico tradicional en las parroquias y comunidades, con gran detrimento del respeto y veneración que debieran infundirnos las ceremonias religiosas.

No hace mucho tiempo hube de ocuparme en la prensa de los abusos é inconveniencias cometidos por la mayor parte de nuestros organistas que, faltos los unos de educación musical suficiente para el desempeño de su delicada misión, y los otros de habilidad mecánica para poner en práctica sus conocimientos teóricos, nos dan a diario muestras de la más evidente ineptitud.

Algo parecido pudiera haber dicho de los cantores y coros; pero el poco prestigio de que gozamos los músicos profanos entre los que practican la música litúrgica (generalmente sacerdotes en nuestra provincia) y el excesivo celo que despliegan para evitar que echen su cuarto a espadas, como vulgarmente se dice, los que no son del oficio, me ha mantenido en un prudente silencio del cual me felicito hoy, ya que, con indubitable autoridad y con razones nada fáciles de combatir, el libro del P. Uriarte señala los defectos y abusos garrafales que observan en la práctica del canto llano actual (mal llamado tradicional por los que desconocen las fuentes auténticas del canto gregoriano propiamente dicho); sus vicios de origen, y su disconformidad con la pura tradición; y prescribe reglas

prácticas y sencillas para conducir por su verdadero y por lo mismo único cauce, las múltiples corrientes arbitrarias en que hubo de dividirse en el transcurso de algunos siglos, el verdadero canto gregoriano.

El libro en cuestión, considerado como obra didáctica, es realmente una joya; la claridad del método en ella adoptado y la sencilla exposición del cuerpo de doctrina á menudo sembrada de oportunas digresiones que hacen mas simpático el asunto, y que invitan al lector a que se encariñe cada vez más con el ideal que el autor persigue, son cualidades que justifican todo elogio por exagerado que éste parezca. Pero con ser por si solas tan envidiables dichas cualidades, no lo son menos por la suma de trabajos previos que supone le tal obrita relativamente reducida, (poco más de doscientas páginas en 8º), por el caudal de conocimientos y la vastísima erudición que da pruebas de poseer el P. Uriarte y finalmente por la doble, difícil y desinteresada empresa que el mismo se propone, esto es: la restauración del canto gregoriano en España en nombre de la Religión, de la tradición y del sentido común; empresa mayormente desinteresada bajo el punto de vista de las ambiciones personales del autor, pues no le mueve al P. Uriarte el deseo de darse a conocer como músico en España. Tiempo hace que su nombre se pronuncia con profundo respeto por los músicos ilustrados contemporáneos españoles Y extranjeros; y su sano criterio, demostrado en multitud de escritos de estética musical, le coloca en primera fila entre los que mas claro ven en el difícil arte que para honra de nuestra patria cultiva.

Las dimensiones de este escrito me impiden, muy a pesar mío transcribir íntegro alguno de los capítulos del libro del P. Uriarte, lo cual me excusaría de todo elogio; lo que no puedo dejar de consignar es la utilidad que de su lectura han de reportar, no solamente las personas que por sus especiales condiciones tienen el deber de estudiar la materia que trata, sino los músicos en general y hasta los aficionados que desconocen el tecnicismo del arte.

En el capítulo VI por ejemplo que trata de las condiciones estéticas del canto gregoriano y que yo conceptúo como el más trascendental de la obra, se precisa muy acertadamente cual sea el alcance expresivo de la música en los géneros lírico, dramático y descriptivo que "serían, dice el P. Uriarte", vanas palabras si privásemos a la música de la virtud de expresión. En brevísimas páginas trata, y lo logra ciertamente, de conciliar las dos tendencias opuestas, origen de tanta controversia entre los que niegan a la música pura toda virtud expresiva y los que pretenden que el lenguaje musical todo lo expresa minuciosamente y en sus más insignificantes detalles. Esto es lo que toca a la música sin palabras, porque "al aliarse con la letra" dice, adquiere la música, junto con nuevo

esplendor, compromisos artísticos que no puede satisfacer sino cediendo algo de su libertad, de donde nace entonces, un elemento nuevo de belleza que yo llamarla oportunidad artística. Todo el capítulo es una filigrana y se lee y relea con avidez, admirándose uno de como pueden continuar ciertas discusiones artísticas cuando quedan resueltas tan satisfactoriamente para todos.

Otro de los capítulos importantes es el III (y perdóneseme la falta de Orden en estas líneas escritas a vuela pluma) que trata del estudio preparatorio del ritmo ó sea la previa lectura en el canto gregoriano donde las palabras son o "inspiradas por Dios o escritas con su especial asistencia, resultando la letra lo principal y la música lo accesorio." La música puramente instrumental, dice el P. Uriarte, tiene su lenguaje propio," y en medio de su vaguedad posee virtud suficiente para sugerir sentimientos piadosos, inspirar santo recogimiento y los anhelos de la plegaria religiosa; pero cuando la música va acompañada de letra, ó esta huelga como cosa inútil, ó es deber del compositor enaltecerla con la magia del acento musical, estableciendo entre ambos elementos un verdadero consorcio, no sin cierta independencia y vida propia; esto, añade, podrá ó no ser el credo wagneriano, pero de seguro es el credo de razón.

En el capítulo IX (Del órgano y de los organistas), advierte a los organistas, que no deben desechar las magníficas sonatas, ofertorios, elevaciones, intermedios de salmos y demás piezas orgánicas debidas a la inspiración de tantos maestros españoles y extranjeros. No le parece digna de encomio la manía de improvisar sin vocación, que encubre unas veces miras pretensiosas y otras una desidia incalificable.

Es inútil continuar transcribiendo párrafos notables que dependientemente del cuerpo de doctrina, del libro de texto como si dijéramos, campean desde el principio al fin de la obra. A los que conocen al P. Eustoquio les bastara saber que ha publicado un libro para proponerse su lectura con verdadero entusiasmo. Cuanto a los músicos que lo desconocen (que es muy posible que los haya)..., en el pecado llevan la penitencia.

A. Noguera

24. Bibliografía musical. Danzas españolas de Granados.

La Almudaina. 26/11/1892

«Danzas españolas de Enrique Granados (2 vol. Juan Bta. Pujol y C^a editores Barcelona)»

Convencidos de que prestamos un buen servicio a los verdaderos aficionados a la buena música, tomamos la pluma con objeto de señalarles la aparición de una serie

interesantísima de obras para piano de transcendencia evidente pero difícil de calcular hoy, puesto que dichas obras constituyen una de las primeras manifestaciones en España de un género cuyas tendencias concurren al establecimiento práctico de la tan discutida escuela, más o menos modernísima, a la cual presta las primeras materias el folklore musical, la voz humilde del pueblo; y una vez transformadas sin mutilación, y ennoblecidas, con relativa sencillez, mediante los recursos del arte moderno, constituyen la admiración de aquellos que ignoraban la existencia de una fuente tan abundantísima de inspiración y de bellezas. No acertados los innumerables adeptos de la nueva escuela; y si realmente sobre los cimientos de las teorías que profesan pueda levantarse un edificio musical en el cual desde el insignificante *lieder* al monumental drama lírico; desde el modesto *bailable* al poema sinfónico más encumbrado. Lo que si hagamos constar con gran satisfacción es que los apóstoles de estas teorías son personalidades musicales de fama universal tan reconocida como las de Eduardo Grieg, Juan Svendsen y Cesar Cui, los cuales juntamente con Massenet, Saint Saëns, De Bériot, Gigout y otras, para no citar más que nombres extranjeros, se han apresurado a felicitar calurosamente al joven español Enrique Granados dándole, como si dijéramos, la alternativa, tan luego como han conocido sus Danzas españolas, que por si solos, deben constituir un motivo de íntima satisfacción para todos los que desean el progreso de la música española.

Nosotros creíamos exagerados los elogios prodigados al maestro Granados, acostumbrados, como estamos, á los bombos de relumbrón y á los artículos encomiásticos, y deseamos conocer cuanto antes la obra objeto de tantas felicitaciones. No tardamos en poder satisfacer nuestra curiosidad pues los almacenistas de música pronto han surtido sus escaparates de las ya famosas «danzas», y en efecto, al examinar detenidamente las seis que van hasta la fecha publicadas, no nos fue preciso leer muchos compases para caer en la cuenta de que se trataba de composiciones interesantísimas y encantadoras; tiernas, sencillas y delicadas unas (los números 2 y 5) distinguidas y elegantes otras (1 y 4) y enérgicas y vigorosas las restantes; y finalmente, características todas en extremo, sin que al transformarse hayan perdido absolutamente un átomo del aroma nacional. A nosotros los mallorquines tal vez no nos costaría gran trabajo descubrir algún parentesco entre varios de nuestros bailes y algunos temas de las danzas de Granados. Nos limitamos á citar, como ejemplo, el canto de la jota mallorquina (que es una variante de la aragonesa) y la copla de la danza núm. 6.

En suma, es deber nuestro recomendar las Danzas españolas á todos cuantos se precian de tener un paladar musical exquisito y educado, y rendir un tributo de admiración

á su autor que de hoy más figurará entre los músicos contemporáneos dignos del justo aplauso de los inteligentes.

A. Noguera

25. Música...rusticana

La Almudaina. 01/10/1893

Saben mis amigos, y presumo que adivinan mis lectores, que al coger la pluma con ánimo de llenar algunas cuartillas no me mueve jamás la vana aspiración de exhibirme siquiera como adocenado periodista y menos, mucho menos aún, adolezco de la manía de redentorismo, Para lo primero fáltanme, muy á pesar mío, dotes artísticas é ilustración; para lo segundo carezco de medios persuasivos, y sobre todo de la abnegación, constancia y tenacidad que requiere un redentor que algo bueno se propone. Esto no obstante, si bien es á todas luces calamitosa la aparición de un simple particular que, como yo, se mete á tratar desde las columnas del periódico asuntos y matices que debieran quedar reservados á personas más competentes, no es menos sensible el silencio de esas personas que, siendo punible por sí, da lugar además á que los maliciosos traduzcan piadosamente este silencio por falta de competencia.

Por otra parte es indudable que en materias artísticas especialmente, se necesitan redentores y oficiales de redentor, y de no hallarse, no sé á donde vamos á parar. Bien quisiera ser yo el iniciador de una saludable reacción en lo que á música atañe; pero la triste experiencia me obliga á renunciar a tan alto honor. Mi jurisdicción es muy limitada, tiene por frontera la línea que separa el señalar los vicios y abusos del corregirlos y enderezarlos. Un día me encaré con los músicos de la orquesta, otro día con los organistas parroquiales y, sin embargo, estos siguen haciéndolo cada vez peor, y aquellos no han soñado siquiera en constituirse en unidad armónica para defender los intereses artísticos y aún los personales. Falta ahora quien pruebe que son inexactos ó exagerados los conceptos que emití á su tiempo. Volviendo sobre el yunque, tócame hoy ocuparme de un elemento híbrido por su origen y por su organización y, como consecuencia, altamente perjudicial al arte, que no admite impurezas.

La armonía incitada por el Cacique cayó en pecado de bestialidad. Irritado Apolo contra su hija predilecta, solemnemente la llama y le dice: — «Parirás Bandas y Charangas con gran dolor; tus hijas se volverán contra tí, estrujarán tus oídos y embotarán tu cerebro; arrastrándose por tierra, como asquerosos reptiles, acudirán á su padre quien,

desatendiendo sus desgarradores pasos dobles y sus quejumbrosas serenatas, las dejará perecer de hambre y sed de justicia. Este es el origen y la verdadera historia de las bandas y charangas de casi todos los pueblos de Mallorca. La maldición de Apolo se ha cumplido, en algunos, en todas sus partes; en otros, va cumpliéndose paulatinamente al pié de la letra. ¡Qué vergüenza!

La organización íntima de esas bandas es lo que hay que ver. La mayor parte de los individuos que las forman han sido cazados por sorpresa, con espejuelos, como las alondras, y encerrados después en los casinos y en las peñas. ¡Pobrecitos! Metidas sus cabezas por entre los barrotes forcejean inútilmente buscando una salida, la libertad precisamente; resignados, al cabo, se agarran á un cornetín como á un clavo ardiendo, hasta que convencidos de que «quien canta, sus males espanta» acaban por tomar en serio eso de la música y dedican el espíritu y la noche á descifrar los intrincados signos del papel pautado después de dedicar el cuerpo y la jornada á las rudas faenas agrícolas: todo para mayor gloria del endiosado y soberbio cacique, gratis et amen. Por excepción, algún clarinete capo d'atrile, llega á obtener una plaza de sache, peatón ó rural, que conserva hasta la próxima crisis, por supuesto; y entonces es sustituido por el “caja ó por un tuba del bando opuesto, y acredita contra el Ayuntamiento un puñado de calderilla por haberes devengados y no satisfechos. A esto se reducen las ventajas y los emolumentos del infeliz que se inscribe en una banda de pueblo. De los inconvenientes mejor será no hablar.

El tamborilero de Numa Kumestan, de Daudet, es tortas y pan pintado comparado con los héroes anónimos que nos ocupan. No mencionemos siquiera los perjuicios que á sus haciendas y á sus bolsillos les irroga la simple visita al pueblo del nuevo candidato, del Gobernador, del diputado electo, á quien hay que recibir con el consabido trompeteo de la fama á priori, sin que sospeche el pobre músico que aquel aire que inyecta con toda la fuerza de sus pulmones en la boquilla del instrumento, con gran riesgo de que éste se enderece, como el del cuento, aquel aire, calentado al contacto de su corazón, amén de no producir sonido alguno musical, piérdese por las enroscadas y sinuosas tuberías del helicón para ir á parar, las más de las veces, en las hoquedades del personaje á quien se obsequia, que no tarda mucho en desplegar sus dobleces, hincharse y elevarse por un sin más causa que su falta de peso. Después del espectáculo nadie se cura de indemnizar al músico labriego los jornales que ha perdido en ensayos y función.

Cuando el espectáculo no ofrece más que peripecias cómicas, como en el caso antes citado, pase; pero el encuentro en una encrucijada, verbi gracia, de dos bandos opuestos con sus respectivas bandas en épocas de celo electoral, y el consiguiente

combate á brazo partido, no es cosa poco frecuente, y entonces es de ver la feroz saña con que se acometen aquellos primos hermanos, instrumento en ristre, azuzados por sus respectivos jefes que en prudente retaguardia contemplan, sin el menor riesgo, el motín que ha de ocasionar, si no muertes, por lo menos contusiones graves en los contendientes rotura de macillos, y cañas en el material de madera, y grandes abolladuras, golpes de consideración y enormes disloques en los individuos de la metálica familia de sax, además de las pérdidas de partituras, atriles, batutas y demás obra muerta; de todo lo cual les exige crecida indemnización el Comité respectivo, porque ellos, los músicos, no son más que meros depositarios de aquella batería de charanga, por lo regular, y solo los miembros del Comité tienen derecho á disponer de los instrumentos como materia embargable, cuando, acosados por los de arriba, se hallan en descubierto de la eterna cuota de consumos. En lo que llevamos apuntado no hay exageración alguna. Muy al contrario, conocemos detalles y episodios que no narramos porque el lector dudaría de nuestra veracidad y esto á nada conduciría. En cambio (y nos pesa mucho), no podemos mencionar un solo hecho que acuse el menor progreso positivo en el camino del arte formal.

En el extranjero y en el continente las bandas de pueblecillos insignificantes se disputan los premios en los numerosos concursos que todos los años tienen efecto en las capitales y en muchas ciudades importantes sin que jamás hayamos visto inscrita para estos certámenes ninguna de las bandas mallorquinas que llevan quince, veinte y más años de existencia enteramente estéril cuando no perjudicial. ¿Y todo por qué? ¿Fáltanles aptitudes á los mallorquines para el cultivo de la música? Nada más injusto que semejante duda. He sido testigo de hechos que me causaron gran asombro y que me probaron que no hay aldea en nuestra isla donde no fructifique abundantemente la semilla del verdadero arte, si se cultiva con esmero. Lo que hay es que la política de campanario todo lo invade y asola, y con el nombre de protectores, los caciques y sus ad-láteres tienden una mano hipócrita á cuantas colectividades se reúnen para llevar á cabo algo bueno, para convertir luego aquella supuesta protección en la más satírica de las tiranías. Fuera eso!

Organicen los aficionados payeses sus bandas y charangas con entera independencia de los partidos políticos, pues la Política y la Armonía son incompatibles; búsqese el solaz y recreo en las verdaderas y agradecidas manifestaciones de la música, y si algún elemento extraño solicita sus servicios, contrátense con arreglo á tarifas iguales para todos, no olvidando al confeccionar estas tarifas los siguientes renglones:

Para recibir con música en la estación del ferrocarril ó en el apeadero de la diligencia á un diputado ó cacique... 500 pesetas. Para darle una serenata frente á la posada donde se albergue... 500 pesetas, pastas, helados, cigarros y licores...

Antonio Noguera

Nota: si se exige en estos actos la ejecución de piezas especiales, de esas que tienen la virtud de mover los resortes del corazón humano, como el Trágala, el "Himno de Riego, la Marsellesa ó el Guernicaco arbol",... aumento de tarifa.

Finalmente: Para despedir á un diputado ó cacique hasta las afueras del pueblo, hasta bien lejos... cero pesetas y programa doble.

A enemigo que huye puente de plata.

A. Noguera

26. Enrique morera y el poema sinfónico "L'atlántida"

La Almudaina. 02/03/1893

De una de las interesantes crónicas dominicales que publica en Barcelona el conocido periodista d. J. Roca y Roca, copiamos los párrafos siguientes, en que se da cuenta de la aparición de un nuevo y genial artista que viene a engrosar la distinguida falange de la moderna música catalana y a añadir un nuevo y legítimo nombre a la generación que tan avanzadamente trabaja en Barcelona, por el verdadero engrandecimiento de la región y de la patria, en todos los órdenes de la actividad intelectual y artística: "Las personas que siguen con ávido interés los progresos de la música moderna, iniciada por Wagner, antesnoche, al terminar la primera parte del segundo concierto de la Sociedad Catalana, exclamaron llenos de alborozo:- Papam habemus..."

A. Noguera

27. Un paso atrás.

La Almudaina. 28/03/1893

No sabemos quien haya podido ser el iniciador de la peregrina idea de substituir en las funciones del Viernes Santo en nuestra Catedral el Stabat Mater del inmortal Haydn por el de Rossini, maestro no menos célebre que aquél, pero cuya fama la debe ciertamente, á un género muy distinto del que conviene á la Iglesia, y hasta casi en contraposición con el religioso. Ignoramos á qué obedece el afán de interrumpir una costumbre tradicional que

honraba mucho á nuestro Cabildo y que era una prueba evidente del buen sentido que informó el criterio de Cabildos anteriores que, atentos en primer lugar á la triste solemnidad del acto que en aquella tarde se recuerda y respetando el recogimiento de los fieles que en la santa iglesia se reúnen para meditar acerca del sublime drama del Calvario, designaron para ser ejecutada en tan solemne ocasión una obra musical profundamente religiosa, severa, propia, digna, en lo que humanamente cabe, de las palabras cuyo sentido completa. No podemos explicarnos la deplorable postergación de la obra de Haydn, y en la duda de que acaso pueda haber contribuído á tal resolución el detestable modo como se cantaba en años anteriores, se nos ocurre preguntar

¿Cree el Ilmo. Cabildo que cabrá mejor interpretación á la obra de Rossini, ó simplemente comprende la necesidad de dirigir la corriente religiosa musical por cauces distintos de los que hasta hoy ha seguido? De todos modos y por esta vez ha perdido el tiempo el Ilustrísimo Cabildo. Se ejecutará, tal vez mejor, el Stabat de Rossini que el de Haydn, pero no es este el camino para restablecer las cosas á un estado digno y conveniente. Hace poco tiempo hubo de publicarse una saludable circular de nuestro Excmo. é Ilmo. Sr. Obispo en la que se recomendaba eficazmente á los señores Cura Párrocos y organistas un especial cuidado en la elección y ejecución de las piezas que debían formar el repertorio de nuestros templos; procurando, antes que todo, que dichas obras tuviesen marcado carácter religioso y tendiendo á rechazar la música mundana ó aquella que hemos dado en llamar religiosa por puro convenio. Al leer tan interesante trabajo no se nos ocultó que, dada la manera de ser de nuestro pueblo y la escasa educación musical de las personas que han de intervenir en el cumplimiento de aquellas oportunas disposiciones, semejante circular había de ser letra muerta en la mayoría de los casos prácticos, pero jamás imaginamos que el Ilmo Cabildo, compuesto de personas ilustradísimas é interesadas todas en el mayor esplendor y severidad de las funciones de la Santa Iglesia Catedral, no tuviese reparo, en su día, en prescindir de la tradición, de la propiedad y hasta de la conveniencia, sustituyendo á lo mejor lo... bueno (es indudable); á lo profundamente religioso, lo evidentemente dramático y casi teatral; á lo grave, tierno y elocuente, lo pomposo y lo deslumbrador, faltando, de esta suerte, no precisamente á la letra de las disposiciones emanadas de la superioridad, pero sí, en cierta manera, al espíritu de las mismas.

¿Significa esto que el maestro de Péssaro cometiese la menor indiscreción escribiendo su famoso Stabat Mater? Nada más lejos de nuestra intención que tamaño aserto. Aquel genio que había rayado en lo sublime en todos los géneros que se propuso

tratar, no podía menos de estar acertado en el religioso; pero ni sus hábitos, ni su temperamento, ni sus tendencias artísticas, podían llevarle de la mano á escribir páginas tan fervorosamente piadosas y tan llenas de mística unción como lo hizo José Haydn, cuyas obras, hasta las profanas, iban todas encabezadas con las palabras «En el nombre del Padre.» y terminaban con el consabido «Laus Deo».

Se nos objetará que la obra de Rossini fué admitida desde luego en otras iglesias y catedrales importantísimas. No lo negamos; pero esto no obstante, la famosa obra ha debido con el tiempo encontrar por su propio carácter su lugar más adecuado en las sociedades y en las salas de Conciertos. Todo esto es demasiado sabido para sacarlo hoy á colación.

Repetimos: ¿Es que no se tiene confianza en la interpretación que del Stabat de Haydn ha de ofrecernos la Capilla de música y para salvar este obstáculo se echa mano de aficionados que sienten mejor el de Rossini? Tanto peor. El templo se llenará de curiosos, esto es indudable, pero de aquellos curiosos que, como dice un crítico francés, aiment trop le tenor, quedando así convertida la Catedral en verdadera sala de espectáculos.

Al salir de la iglesia no faltarán sabrosos comentarios cuya peor parte corresponderá de hecho al pobre Haydn, y mientras tanto habremos dado un verdadero paso atrás en la regeneración del arte religioso.

No! No es este el camino. ¿Sentís la imperiosa necesidad de una reforma? Sea. Arrojad del templo, sí os place, á Haydn y á Mozart, no para dar lugar á Rossini, Paccini y Mercadante, sino para rendir un homenaje justísimo, aunque tardío, á nuestros famosos compositores religiosos Victoria, Morales y Comes, tan celebrados por los extranjeros como ignorados y desconocidos en nuestra patria.

A. Noguera

28. Los conciertos

La Almudaina. 21/05/1893

Hace algunos meses agitóse entre varios admiradores de la Música la idea de aprovechar la ocasión del proyectado viaje a Barcelona de la Sociedad de Conciertos de Madrid, para invitar a la misma a que pasara a esta Capital a dar dos o tres audiciones de las más notables piezas que ha ejecutado este año la orquesta de dicha Sociedad en el teatro del Príncipe Alfonso de la Corte. La realización de tan extraordinario proyecto pareció al principio, imposible y sus iniciadores fueron tratados tratados poco menos que ilusos por

aquellas personas que tras largas experiencias y repetidas tentativas han adquirido la firme convicción de que nuestro público no está dispuesto a pagar los gustazos que reciba con arreglo a las tarifas vigentes en las demás capitales. Realmente algo hay de esto; pero por aquel entonces, si no pudo llevarse a cabo el proyecto no fue ciertamente porque el público no respondiera al llamamiento particular de los iniciadores, sino porque dificultades surgidas allá en Madrid obligaron a la Sociedad a aplazar el cumplimiento de sus compromisos con Barcelona; pero como no hay plazo que no se cumple, hoy, los cien profesores de la famosísima orquesta con Tomás Bretón al frente tienen nuevamente subyugado y vencido por completo al público barcelonés el cual acude entusiasmado al teatro de Novedades a rendir homenaje a los grandes maestros y a aplaudir con delirio la extraordinaria y brillante manera como se interpretan las obras de los colosos del arte, Beethoven, Wagner, Mendelssohn, Mozart, Saint-Saens, Liszt, Berlioz, Grieg, etc., etcétera, por dicha orquesta, honra y gloria de nuestra nación.

Una vez la Sociedad de Conciertos en Barcelona, vuelve a estar sobre el tapete el problema de gestionar su venida a Palma. Cussini, el activo concesionario de nuestro Teatro Principal traía, con verdadero celo de artista, de dar solución a dicho problema aún corriendo el azar de ver mermados notablemente sus particulares intereses; y si el público responde al llamamiento, va a ser en breve un hecho la realización, en Palma, del *súmmum* de las manifestaciones artísticas musicales. En cuanto a música ya no cabe el más allá. En Europa, tal vez no llegue a cuatro el número de las orquestas de grandes conciertos que han alcanzado el ajuste, precisión y maestría de la nuestra, en lo que atañe al dominio del mecanismo y el vencimiento de las dificultades técnicas; y quizá sea la primera del mundo con respecto a la interpretación estilística de sus programas, cuyo repertorio es inmenso y universal.

Incorre en error crasísimo quien crea que estos espectáculos halagan solamente a los incaicos en los secretos del arte. A disipar este error, en lo que alcancen mis fuerzas, dirigo especialmente las líneas que escribo: el tiempo ocupado en ello lo daré por muy bien empleado si llego a convencer uno sólo de entre los centenares de recalcitrantes que por desgracia encierra el público de Palma. Claro que no me dirijo a las personas que en Madrid han tenido ocasión de asistir a los conciertos del Príncipe Alfonso. El nombre de todas ellas constará en la lista de abono; con ellas ya cuenta la Empresa y su presencia en el teatro es casi tan segura como la de los señores accionistas, aunque más útil. Prescindamos de estos dos elementos con los cuales contamos ya y consolémonos con la idea de que si el uno aporta dinero a la ventanilla y consolémonos con la idea de que uno

al. orla dinero ta la ventanilla el otro presta animación en los palcos y en el paraíso y algo es algo. Pongamos aparte también unas cuantas (no muchas) familias de aficionadas de verdad a la música, y algunos (menos aún) artistas que tampoco faltarán. descontemos además los abonados constantes y tradicionales, únicos y legítimos protectores del teatro principal ; la prensa y uno que otro elemento oficial y... todavía nos quedan muchas gentes que convencer excluyendo, por supuesto, la importante masa que fundará su retraimiento en los grados termométricos propios de la estación y en su ausencia accidental de Palma, que, ni por pienso, se le ha ocurrido (?), consultar las condiciones materiales del abono, y que, por otra parte, el más fútil pretexto, el Carro de la Beata pongo por caso, la hace abandonar en plena canícula sus deliciosas y confortables quintas de recreo o sus..., casetas del Terreno. Oiganme, pues, loa recalcitrantes de la masa sensata y razonable.

El espectáculo Concierto, en su más levantada significación, tal como nos lo ofrecen Bretón y su orquesta es el más culto, delicado, aristocrático y deleitable que se nos puede presentar. Antes de la creación y organización de las grandes masas instrumentales, antes de que los genios de la instrumentación que se llaman Beethoven, Wagner, Berlioz y Bizet descubrieran los prodigiosos y fantásticos efectos orquestales y escribieran esas imperecederas y brillantes páginas que funden en su quinta sanncla los más atrevidos V sublimes ruegos del genio de la música con el mayor grado de los conocimientos de la ciencia de la instrumentación; en los tiempos de la música di camera de los Haydn, de los Vivaldi, de los Bach etc., no niego que para gozar con los Conciertos era menester en muchos casos estar indicado en los recónditos secretos del arte, como también es innegable que el público de las cámaras tenla que escogerse entre la flor y nota de los dilettanti acreditados, pero hoy, la ya nos se trata de conquistar al oyente con el detalle y la filigrana artística y delicada sino que ademas se le sugestiona con lo extraordinario, con lo grandioso, con lo colosal, empleándose para ello unos procedimientos tan admirables y geniales que en las salas de espectáculos la caldeada corriente del entusiasmo y del fanatismo no respeta edades ni temperamentos, ni menos tiene en cuenta el grado de ilustración artística de los concurrentes sino que, por el contrario, arranca explosiones de entusiasmo tan unánimes y espontáneas, que sería muy difícil apreciar entre dos espectadores cual de ellos es el tendero de ultramarinos y cual el compositor inspirado.

Créame el público indiferente. Quien asista al primero de los conciertos anunciados asistirá a los dos restantes y si fuese posible estipular el precio de las localidades con arreglos a la intensidad del gusto que han de recibir los concurrentes, todos ellos vaciarían

sus bolsillos en el primer intermedio. Esta noche expira el plazo de prueba. Hoy es el último día de abono condicional.

Del resultado que arroja la lista de suscripción depende la realización de los proyectos de Cussini. Vergonzoso sería que el lujo que han podido procurarse hace un año Gerona, Tarragona y Reus y que tratan de procurarse nuevamente este año, no pudiera proporcionárselo nuestra cultísima capital.

A. Noguera

29. Revista musical. Carta abierta a Mario Calando

La Almudaina. 24/05/1893

Sr. D. Mario Calado. Mi querido amigo: El domingo pasado formará época en los anales artístico-musicales de nuestra ciudad: fue día de impresionantes opuestas y contradictorias para los pocos amateurs legítimos con que cuenta este pueblo, donde, por otra parte, existe numerosísima la falange de necios que se aprecian de ilustrados en infinitas materias y que, ni por asomo, tienen una débil idea de lo que son las dolecciones del espíritu y los movimientos expansivos del alma con que nos impresiona el arte de diversos modos y por variados procedimientos.

Sí, mi querido amigo, no tenemos más remedio que confesarlo: tocante á bellas artes, nuestro público está por civilizar, y si nos circunscribimos á la cultura musical, casi estamos por descubrir. Nos hallamos en pleno período de cursilería de espíritu, la más ridícula y despreciable de las cursilerías conocidas. Cuando los pueblos tienen conciencia de su estado de atraso y ponen de su parte cuanto pueden para adelantar en el camino del progreso y de la ilustración, aunque anden un tanto rezagados, nadie tiene derecho a echarles en cara su relativo atraso; pero cuando retroceden en la dirección contraria ó siguen una ruta que está en disconformidad con lo que aconseja el buen sentido y la sensatez, hay que fustigarles sin piedad. Quien bien te quiera te hará llorar. Contribuí en lo que pude á la ruidosísima ovación que tuvo Ud. en el Círculo Mallorquín la noche del memorable domingo. Todos los concurrentes a la hermosa fiesta aplaudieron con entusiasmo. Felicito a usted por el éxito obtenido en Palma aunque lo haga preocupado por una idea fija.

¿Que pensó Ud. de aquellos aplausos? ¿Que autoridad pudo Ud. reconocer en un público que pocas horas antes había dado carpetazo a la Sociedad de Conciertos de Madrid permitiendo que se cerrara el abono a las audiciones anunciadas con un contingente de

veintisiete butacas y cinco palcos? De nada le serviría a Ud. la aprobación de los concurrentes al Círculo si hubiese de encabezar su hoja de servicios con aquel triunfo. Lo más distinguido de la sociedad palmesana acertó aplaudiendo á usted, pero... ¿acertó conscientemente? Aquellos aplausos no pueden tener más que un valor relativo, un valor puramente nominal, que, depurado convenientemente, convertido en numerario, para expresarlo de una manera más gráfica, representaría una exigua cantidad; ni más ni menos que la procedente de las contadísimas personas que sienten la música; pero como las palmadas de estos últimos no tienen el privilegio de sonar de distinta manera que la del resto del auditorio, no quiero que vaya usted á creer que no se aplaudió más que al virtuose; tranquilícese con respeto al particular.

El intérprete, el artista, no pasó inadvertido. Recuerde que asimismo se abonaron en el Principal veintisiete butacas y cinco palcos ¿Quiere V. saber la opinión con respecto á Vd. de los que hubieran asistido a los Conciertos de Bretón a pesar de lo elevado de los precios de las localidades? Es poco más o menos la siguiente. Toca V. con una pulcritud admirable y en los pasajes delicados poetiza la idea musical con matices que verdaderamente cautivan a los que son capaces de percibirlos. La interpretación del primer tiempo de la sonata en do sostenido menor de Beethoven es la mejor prueba de ello; aquella fue una revelación, lo mismo que el andante spianato que sirve de introducción o mejor dicho preparación a la brillante y afiligranada polonesa de Chopin. Estas fueron, juntamente con el Minuetto Vals de Saint-Saëns y la Rapsodia 12º de Liszt las piezas de la velada. El Minuetto Vals de Saint-Saëns, es pieza de estructura verdaderamente fin de siècle, en la cual andan barajados artísticamente los ritmos ya arcaicos y las aristocráticas cadencias del minué clásico con los trazos pianísticos neo-románticos del elegantísimo vals modernista, mereció por parte de Ud. una interpretación digna de quién ha vivido en el medio donde se fraguan y aquilatan los pianistas de ley. ¡Como se conocen los artistas que han pasado por la prueba de tocar con Lamoureaux y cuyos méritos han sido sancionados por el concurso intransigente de la salle Erard! La Barcarola de Rubinstein, el Estudio de Wolff, el Capricho de Godard y la Ricordanza de Liszt parecen obras dignas más bien de dioses menores que de las autoridades que las firman; se aplaudieron gracias á la brillante interpretación de Ud. y a la afición del público. Sobre todo la Ricordanza. Que fea es! Si no llega Ud. a sacarle punta al famoso trino...! Aquel trino lo recordaremos toda la vida; fue un verdadero prodigio de virtuosité. ¡Lástima que los concertistas no sean más intransigentes. La virtuosité tiene que ponerse al servicio del arte. Este último jamás debe ser eclipsado por la personalidad del intérprete. Todos los concertistas tienen sus

debilidades. Liszt, que era un gran músico, fue el más debil de los concertistas; por tanto queda U. absuelto, amigo Calado. Un aplauso rabioso a la Rapsodia número 12 y se despide felicitándole nuevamente, su entusiasta admirador y amigo.

A. Noguera.

30. El canto de la Sibila

La Almudaina. 18/06/1893

Las tendencias evolutivas de la música contemporánea no solamente exigen del compositor moderno un conocimiento perfecto de la técnica escueta del arte de los sonidos sino que además le obligan á que sus obras llenen ciertas condiciones estéticas, imposibles de obtener sin otros medios que los que sugieren las obras de texto de los conservatorios y á las que, hasta fechas relativamente recientes, no se les había dado la importancia que realmente merecen porque tampoco se había sentido tanto como en la época actual la ineludible necesidad de ensanchar el campo de acción del arte.

La tonalidad europea con sus modos mayor y menor, el cromatismo y la enarmonía, había de ser fecunda en producciones magistrales y su imperio absoluto no podía menos de ser de muy larga duración. Pero inmediatamente después de su establecimiento definitivo surgió J. S. Bach, ese coloso que no dejó problema armónico-estético por resolver y que fundó los cimientos sobre los cuales había de descansar la obra monumental de Beethoven, no superada hasta el presente, completándose esos dos genios por manera tan admirable que no parece sino que agotaron todos los recursos de su arte, inhabilitando á sus sucesores para seguir produciendo dentro del campo del sistema tonal admitido, que, con ser inmenso, no ofrecía ya un palmo siquiera á nuevas exploraciones. Consumada la misión de Bach y de Beethoven, los compositores se encontraban, como si dijéramos, las melodías hechas y no hubo ya combinación armónica que no tuviera su precedente en las obras de aquellos maestros y de sus contemporáneos y discípulos. Esto hubo de preocupar seriamente á los músicos y los de más talento pensaron en hallar solución á aquel estado de cosas buscando nuevos derroteros y resucitando formas enterradas ya de muchos siglos. Desde aquel momento las investigaciones históricas, los estudios estéticos y los ensayos de alta crítica empezaron á tomar grandes proporciones apareciendo la materia musical subdividida para su estudio en diversas ramas que, aún cuando convergen todas en el mismo punto y se proponen un resultado final único, no dejan de tener cierta

independencia relativa, implantándose por este medio y forzosamente una suerte de división del trabajo dentro de los altos fines del mismo arte.

El músico á la moderna no es ya un soñador inconsciente, un revelado, un ser inspirado que solo á sus instintos artísticos más ó menos secundados por el estudio somero de la técnica profesional, debe el lugar distinguido que ocupa entre los hombres. Es algo más que todo esto; y los calificativos de sabio, de musicógrafo eminente, de erudito, de crítico, etc., con que se honra á algunos compositores, no son vana palabrería sin más objeto que la adulación ó el elogio desmesurado, sino tributos justificados por méritos reales ganados en lid empeñadísima y tanto más dignos de respeto cuanto que en la lucha hubo de empezarse por destruir la preocupación del vulgo que siempre creyó que el músico no sabe más que música. La oleada de la evolución ha debido llegar hasta nosotros y, aunque de una manera muy atenuada, empiezan á sentirse en Mallorca los efectos del movimiento modernista, y hemos recogido ya los primeros frutos de las influencias que nos vienen de fuera.

Dos extremos principales caracterizan la marcha progresiva de la música moderna encaminada á la división de las nacionalidades musicales: el estudio del folklore y su aprovechamiento, y la rehabilitación de las composiciones de remotas épocas. De ambas cosas pensamos ocuparnos en otra ocasión con algún detenimiento. Hoy solo nos proponemos exponer para su examen un documento curioso, documento que por espacio de muchísimos años han oído con punible indiferencia nuestros músicos y que hoy, por circunstancias que no es del caso mencionar aquí, pero que son evidente consecuencia de la evolución, ha sido objeto de un interés que no por ser algo tardío es menos laudable. Nos referimos al canto de la Sibila. Corren por ahí varias versiones manuscritas del interesante canto y aunque difieren accidentalmente unas de otras, su esencia es la misma con ligeras variantes. Ninguno de estos manuscritos nos resuelve el problema de la autenticidad del canto de la Sibila, pues todos son de época reciente y mientras la suerte no nos depare el hallazgo de un testimonio más verídico que los que por ahora se disputan la autenticidad, la restauración concienzuda del canto primitivo solo se puede llevar á cabo con grandes reservas y con mayor ó menor aproximación.

Cuatro versiones de la Sibila se han ofrecido al público en el espacio de pocos años. El ilustrado príncipe austríaco Luis Salvador fué el primero que tuvo la felicísima idea de transcribir y publicar en su monumental obra *Die Balearen* la primera. Poco tiempo después hubo de parar á nuestras manos otra versión que nos interesó algo más que la citada por estar menos recargada de notas de adorno, y la remitimos para su examen al eminentísimo

maestro español Felipe Pedrell, cuya competencia en materias histórico-musicales reconocen todos los músicos de Europa. Tan poderosamente llamó la atención del maestro. Pedrell aquel notable ejemplar de música antigua, que en la interesantísima conferencia-concierto que con motivo del Centenario del Descubrimiento de América dio en Octubre pasado en el Ateneo Barcelonés, desarrollando el tema Nuestra música en el siglo XV y ocupóse largamente de nuestra Sibila cuya audición hizo preceder de los siguientes párrafos: «Preséntaseme aquí una cuestión que sería enojoso suscitar ahora, dada la inoportunidad de una investigación histórica siquiera fuese para averiguar la procedencia de un documento musical de tanta importancia como el canto de la Sibila que vais á oír, armonizado sobriamente por mí y dentro del carácter y modalidad propios de este curioso espécimen, escrito en el género de canto llamado Eugenio ó Melodia, que otros suelen llamar Isidoriano ó Muzárabe, pero influido poderosamente, como todo el canto litúrgico, por aquel acontecimiento revolucionario de las cruzadas del cual salió un mundo nuevo, por aquellas luchas del Occidente y del Oriente comenzadas en 1096 y terminadas, precisamente, á principios del siglo XV, por aquel cambio de costumbres que operan en la música hondas transformaciones lo mismo en su carácter que en sus formas, por el advenimiento de esa menospreciada música vulgar de los tañedores de arpa y de viola de rueda; los músicos ambulantes, los juglares y los histriones, cuyos cantos distraen los ocios de la castellana y resuenan en los sombríos castillos señoriales mientras allá lejos, en tierras infieles, el caudillo y su mesnada de escuderos y hombres de armas luchan por la cruz: en fin, por esa invasión de tañedores de instrumentos y de cantores que de regreso de Palestina hacen oír á los nobles castellanos aquellos aires de un gusto nuevo, adornados de fioriture cuyos modelos inspirados en los alatych orientales hallan aquí, en nuestra España, bien preparada la transformación por la preponderancia de las modas árabes en nuestra música popular.»

La Sibila que se canta en Mallorca, armonizada con supremo respeto por el conferenciante é instrumentada para solo un violoncello y una viola, provocó entre los concurrentes al Ateneo en aquella memorable noche tales muestras de entusiasmo, que el maestro se vio precisado á publicar posteriormente aquel trabajo en el número 29 de «La Ilustración moderna» correspondiente al día 17 de Diciembre pasado, de donde lo copiamos nosotros para que se deleiten nuestros músicos y aficionados en su examen y audición, y se convenzan de cuan necesarios son ciertos conocimientos complementarios para restaurar con acierto y propiedad las obras musicales antiguas; y al mismo tiempo, para dar público testimonio de agradecimiento al maestro Pedrell por haberse ocupado tan

concienzudamente de un documento que al parecer pertenece de hecho á la historia musical mallorquina. Pedrell, por consiguiente, ha sido el segundo en dar á conocer la Sibila públicamente, correspondiéndonos a nosotros el tercer lugar en el orden cronológico de la publicidad, puesto que insertamos la Sibila, aunque sin acompañamiento (1) en un modesto trabajo nuestro que vio la luz en Barcelona á principios del presente año (2). Finalmente, el cuarto y último lugar corresponde al maestro D. Bartolomé Torres que cedió una versión, armonizada también, á los editores del Album musical de compositores mallorquines, recientemente publicado por Zozaya.

Es de esperar que una vez iniciado este movimiento hacia la investigación y exhumación de documentos musicales de otras épocas, los músicos mallorquines se dediquen con fé á la continuación de esta clase de estudios, de{Noguera 1893c} los que al fin y al cabo se saca honra, provecho y satisfacción íntima de la conciencia artística.

Antonio Noguera

Notas: (1) Nos reconocemos incompetentes para emprender la comprometida tarea de armonización, sobre todo dado el precedente de la que insertamos hoy.

(2) Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca.—Tip. de Victor Badós y Feliu.—Barcelona.

A. Noguera

31. Una ópera española (Pirineus)

Ensayos de crítica musical. 1893

Mi profesión y mis aficiones á la literatura musical hicieronme entablar, hace ya bastantes años, relaciones artísticas con el maestro tortosino D. Felipe Pedrell; relaciones que puse especial empeño en fomentar desde un principio, y que hoy sostengo sin interrupción gracias á la imponderable modestia de aquel ilustre compositor. Esta circunstancia, conocida de muchos, ha sido un poderoso motivo para que en ninguna ocasión anterior á la presente haya hablado de la personalidad artística de Pedrell. A pesar de los frecuentes motivos que he tenido de ocuparme de sus escritos ó de sus composiciones, jamás he querido hacerlo por temor de que mi adhesión á sus doctrinas y mi admiración por sus obras, las supusiere alguien hijas de la preocupación propia de quien juzga los actos ó las producciones de personas queridas. Hoy, después de la publicación de su nueva ópera Los Pirineos, mi silencio sería imperdonable, y he aquí por qué quiero dedicar algunas cuartillas á la obra nueva que tan justamente está llamando la atención de

los más notables críticos musicales. Pero antes me interesa hacer constar que mi veneración por el maestro fué anterior á mi amistad y que esta no existiría á no haberla precedido aquella.

Pedrell, más amante de las glorias del arte que cultiva que de su propia exhibición, forma parte de aquellos compositores cuyo nombre es casi ignorado de la muchedumbre, por no haber sido su fama sancionada todavía por el vulgo con ruidosas y duraderas ovaciones, pero cuyos méritos han sido reconocidos hace tiempo por los maestros y críticos más eminentes.

Consagrado desde sus más tiernos años al estudio de los clásicos religiosos y especialmente de las obras de los famosos maestros españoles de los siglos XVI y XVII, tan olvidados en nuestra patria como enaltecidos en el extranjero, concibió y ha venido persiguiendo, desde muy joven, un ideal encaminado á reanudar las gloriosas tradiciones musicales de la célebre escuela española de los siglos ya citados.

Todos sus esfuerzos, colosales en estos últimos años, para remover la opinión y formar secuaces, no tienen otro fin que recabar, para la España musical, el puesto que viene obligada á ocupar por su brillante historia y por sus tradiciones artísticas, y sacudir la dependencia y el yugo que nos impone la necesidad de rendir homenaje á un arte exótico, importado en épocas de triste decadencia, que han sabido explotar á maravilla los italianos y los franceses. Por lo mismo que es noble y levantado este ideal tiene muchos y encarnizados enemigos, quienes avergonzados de dirigir sus tiros contra las patrióticas aspiraciones del propagandista, apuntan solapadamente á su personalidad, escatimándole unos aplausos que todos los días se prodigan á maestros extranjeros que valen infinitamente menos que Pedrell, y á otros españoles incapaces de acreditar su nacionalidad con otra cosa que no sea su partida de bautismo.

Que Pedrell es un sabio, un erudito, un musicógrafo de primera fuerza, es una verdad reconocida hasta por sus adversarios y de facilísima comprobación con solo recordar que es el autor de ese monumento bibliográfico-musical que con el título de <Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros>, tiene terminado aunque solamente en parte publicado; que es además un crítico profundo lo prueban infinidad de estudios sobre la técnica, estética é historia musicales, que han visto y ven constantemente la luz en muchas revistas y publicaciones periódicas. Como profesor de armonía, contrapunto y composición, posee la rara habilidad de saber inculcar á los demás los conocimientos que él domina y el amor al estudio. Sus discípulos Granados, Alió, Millet, Arnau, etc., por no citar más que nombres ya conocidísimos, prueban este aserto y son ciertamente los llamados á continuar

la obra de su maestro y á recoger sus frutos; son los que, según gráfica expresión del propio Pedrell, sacarán las castañas del fuego sin quemarse los dedos. ¡Tal es la fe que tiene en la realización de sus ideales el autor de Quasimodo, L'ultimo abenzerraggio, Cleopatra y Los Pirineos!

No es necesario ir enumerando otras y otras cualidades que posee Pedrell para presentarle á los lectores; con las citadas hay bastante para comprender que no se trata de un advenedizo, de un iluso ó de uno de tantos usurpadores de famas y renombres, sino de una verdadera eminencia. Conocido el maestro, pasemos á ocuparnos de su obra.

Cuál es el punto de partida de la regeneración de la escuela nacional? ¿Qué teorías estéticas sustenta Pedrell para que sirvan de base al edificio musical que para honra de nuestra patria trata de reconstruir?

En un interesante folleto que con el título Por nuestra música publicó hace dos años, expone, con la claridad y método que distinguen su estilo, todo el plan de su evolución. No tiene la pretensión de atribuirse la paternidad del sistema, pero sí lo desarrolla y defiende con toda la fe y convicción de un verdadero apóstol. El sabio jesuíta P. Antonio Eximeno había dicho ya á mitad del siglo XVIII: Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Parte el maestro Pedrell de este principio, ampliándolo en el sentido de que el acerbo común de una música verdaderamente nacional no se halla solo en la música popular ó en el período primitivo sino también en el período y producciones artísticas. Convencido de ello, ha dedicado por una parte los mejores años de su existencia á la recolección, análisis y estudio de las canciones y aires populares y al examen detenido y concienzudo de las obras artísticas de los antiguos maestros españoles; y por otro lado, ha estudiado la formación de las diversas escuelas nacionales europeas, deduciendo por comparación los caracteres distintivos de cada una de ellas, y sacando la consecuencia de que en nuestro país hay elementos de sobra para llevar á la práctica, con brillante éxito, los deseos que tantos años hace están en la mente de todos los músicos españoles, sin que ninguno de ellos en particular pueda gloriarse de haber realizado satisfactoriamente: la ópera española; la tan discutida ópera española!

«El sello particular, dice, la peculiar inspiración de un arte propio ó el carácter de una escuela lírica, que todo viene á ser lo mismo, ha de buscarse y se halla, afortunadamente, tal como lo han hallado ciertas escuelas líricas surgidas como por salto, en uno de sus poderosos agentes, en el canto popular personalizado y traducido en formas cultas.»

«El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta

ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas, dimanada de la relación armónica que existe entre la forma y su contenido.»

«De ese feliz consorcio, entre el tema popular y culto á la vez, nace no solo el color local sino también el de la época, que se compenetran en la obra del compositor.» «Junto con el sello ó aire de familia, el tema lleva consigo la adaptación al medio ambiente, la sencilla y la culta naturalidad en dosis equilibradas. Destácase en el tema la personalidad del artista y se notan á la vez en él dejos y quiebros de acentos como de voces oídas. Fúndense en uno diversos elementos é influido el fondo por una tendencia cosmopolita, adquiere el tema un sello de vigorosa é inconfundible personalidad hasta en aquellos casos en que parecía más decidido el propósito de adoptar formas eclecticas.» Estas son las teorías del Maestro Pedrell en lo que toca á las primeras materias, á la fuente á que ha de echar mano el compositor español para dar á sus producciones el aroma de nacionalidad.

Veamos ahora cómo procede para poner en práctica sus doctrinas. Desde luego aprovecha todas las conquistas é innovaciones realizadas en el período transcurrido desde Glück hasta Wagner, atemperándolas, no obstante, con gran acierto, á la manera de ser y de sentir de nuestra raza; es decir, no despojando á los personajes de la expresión melódica principal (así lo practica la nueva escuela rusa) y sirviéndose de la orquesta para los comentarios y el fondo, que completan y determinan, á cada momento, la situación interna de las personas que intervienen en la acción dramática, el grado de intensidad de esta y sus tendencias.

Acepta en absoluto el leit-motiv ó tema conductor como la manera más lógica de dar relieve á personas y asuntos, dotando así al espectador de una suerte de clave por medio de la cual puede deducir la marcha y desarrollo de la acción sin que tenga necesidad de prestar absoluta atención á la palabra cantada.

Claro está que el leit-motiv es un procedimiento convencional, pero este convencionalismo queda tanto más disimulado cuanto mayor es la habilidad desplegada por el autor en la elección y el carácter expresivo de cada uno de los motivos conductores.

En esta habilidad estriba precisamente la eficacia y oportunidad de los motivos conductores. Son tantas y tan especiales las condiciones que deben reunir estos motivos, que ellos por sí solos y considerados aisladamente pueden dar una idea del talento y alcances del compositor. Un fragmento melódico corto, expresivo, dúctil, plegadizo y adaptable sin violencia á cualesquiera situaciones dramáticas, siempre que así lo reclame la acción interna ó la intención del compositor, sin sufrir más que ligeras y delicadas alteraciones de forma, de modo ó de ritmo, combinable en todo caso con otros motivos

conductores, ó con temas, melodías, y armonizaciones episódicas, no está siempre á la mano de los músicos de talento dudoso y escasa imaginación; así observamos á menudo en los compositores poco hábiles en el manejo de tan importante artificio, que lejos de ser para ellos el leit-motiv un recurso de gran valor para la resolución de los problemas estéticos que á cada paso se presentan en la práctica de la composición ideal, constituye; por el contrario, un escollo formidable del cual no salen muy bien parados ni el buen nombre del autor ni las teorías del leitmotiv puesto que la torpeza de aquel le lleva de la mano á la comisión de la más chabacana y deplorable caricatura.

Otra conquista del arte musical contemporáneo es la admisión y adaptación de las tonalidades y modalidades antiguas y de las gamas exóticas. El compositor extranjero tiene que salir de su país para hallar y estudiar las últimas. Los españoles, por el contrario, poseemos un verdadero tesoro de estas rarezas. Las diversas razas y pueblos que han ocupado nuestro suelo han aportado numerosos, variados y caprichosos espécimens melódicos y rítmicos, enriqueciendo por manera admirable nuestra musa popular y evitándonos el trabajo de ir á estudiar en remotos países esas extrañas manifestaciones del arte primitivo. El Orientalismo, esa cualidad tan apreciada por los estéticos modernos y que los franceses estudian con tanto afán, es casi innato en los españoles. Pedrell fija con gran cuidado su atención en estos ricos elementos, y aconseja el aprovechamiento de tan valiosos materiales como así mismo el de los que proporciona la música litúrgica y religiosa en las diversas fases que ha presentado en nuestra España (tonalidades gregorianas y cantos mozárabes, fabordones antiguos etc. etc.) Atiende también á la época histórica y al medio ambiente en que se desarrolla el drama, y en este terreno no tiene reparo en resucitar formas arcaicas siempre que ofrezcan algún nuevo aspecto de belleza, evitando, sin embargo, caer en el defecto de hacer arte puramente erudito.

Si Quasimodo y L'ultimo abenzetraggio representadas en Barcelona hacia el 74 y recibidas por el público con ferviente entusiasmo, constituyen ensayos felicísimos que contienen ya el germen de la evolución, siendo, por decirlo así, robustos jalones que en el campo de la exploración experimental supo colocar el maestro, Los Pirineos es una categórica solución al problema de la ópera nacional.

Pedrell ha compuesto la música de la nueva ópera sobre un poema del vate catalán D. Víctor Balaguer, dividido en tres episodios ó cuadros que llevan respectivamente por título El Conde de Foix, Raig de Lluna y La jornada de Panissars. La trilogía está precedida de un prólogo, Alma Mater, en el cual un rapsoda se encarga de presentar la obra al público en la forma clásica que se solía adoptar en la antigüedad. La decoración representa

soberbia vista de la parte más abrupta de los Pirineos, y mientras el bardo refiere en poético lenguaje el argumento, nombrando ó aludiendo á los diversos personajes que en él figuran, estos aparecen sucesivamente por el foro hasta formar un cuadro plástico de grandioso efecto. Musicalmente hablando, el prólogo viene á ser un resumen temático expositivo de las principales ideas de las tres partes de la trilogía.

El argumento se desarrolla durante el siglo XIII á raíz de las terribles guerras político-religiosas originadas por las cruzadas contra los albigenses.

Los poderosos Condes de Foix reúnen en su castillo lo más granado de la nobleza de aquellos contornos, celebrando en su obsequio fiestas, torneos y cortes de amor, á las cuales acuden ávidos de aumentar su renombre los más famosos trovadores y juglares de Aragón y de Provenza. Horas antes de dar comienzo á una de estas poéticas é interesantes fiestas, y estando ausente el Conde de Foix, llega al castillo en demanda de hospedaje el cardenal Legado que inopinadamente interrumpe la velada tratando de apoderarse, en nombre de Roma y de Francia del castillo, á lo que resiste con noble altivez la Condesa. Lanza el Legado su anatema; una horrorosa tempestad hace más terroríficas las maldiciones; de pronto estalla un rayo con formidable detonación; prostérnanse á los pies del Legado todos los presentes implorando su misericordia; pero en aquel momento óyese un rumor misterioso y extraño, resuenan golpes acompasados y hondos como si partiesen de las entrañas del castillo. Levántanse las losas del centro del salón, y á las plantas mismas del Legado se abre una sima de donde comienzan á salir arqueros, ballesteros y hombres de armas. La leyenda del castillo que antes refiriera Sicart, truécase en victoriosa realidad. «Los invisibles, murmura Sicart, vienen á salvar el castillo». Apodéranse los recién aparecidos del cardenal Legado y de los frailes, á los gritos de ¡Foix! ¡Foix y Tolosa! y armada de pies á cabeza, con la espada desnuda en la diestra y empuñando con la mano izquierda la bandera de sus mayores, aparece la gallarda y atlética figura del Conde de Foix, y clavando en tierra el pendón victorioso exclama: Foix per Foix y per Foix, Foix y Foix sempre! que secunda todo el elemento vocal.

En este punto culminante termina la primera parte de la trilogía. Transcurren veintisiete años. La sangrienta guerra de los albigenses toca ya á su término: todo está en poder de Roma y Francia, excepción hecha del castillo de Montsegur, el último baluarte de la patria romana que resiste aún. Después de sostener una lucha heroica, Foix, Roger Bernardo, escondido en la abadía de Bolbona cree escapar al poderío de sus enemigos. Raig de Lluna, la graciosa juglaresa, y Bernardo Sicart, el trovador guerrero, tratan de que Roger Bernardo se ponga al frente de los defensores de Montsegur, salve “á Estela de

Aura y con ella sus dos hijos que tienen sangre de Foix en sus venas, y cumpla lo que prometió Ramón Roger, su padre: «que si un día Estela de Aura y los suyos ó los de Foix piden amparo y no lo encuentran, Ramón Roger abandonará el sepulcro y por ellos cumplirá que un Foix no falla».— Si Montsegur se salva —dice Raig de Lluna— se salvarán Estela de Aura y los suyos y cumplido quedará el voto de Ramón Roger — Todo es inútil— exclama el Conde.

Entonces Raig de Lluna dirígese rápidamente al panteón de los Condes de Foix, y golpeando fuertemente la puerta de hierro llama al conde viejo:

«¡Ramón Roger! ¡Ramón Roger conde de Foix!» Pero su hijo, fija la vista en el panteón de sus antepasados, exclama: «Dormid en paz en vuestra tumba, Conde Ramón Roger. Vuestro voto se cumplirá». El Conde de Foix parte á la guerra y si no puede vencer sabrá morir. Pero es tarde para su noble sacrificio.— Cayó Montsegur —anuncia un fiel servidor.— Sus muros destruidos y deshechos ruedan por las profundidades del Abés. Aparece en lo alto de la escalera del convento Izarn, el gran inquisidor. Sale el Conde á su encuentro: —«Sé á que vienes Izarn —exclama— Te digeron que el Conde de Foix había muerto y te engañaron. No busques sus cenizas; vive aún: mírame!» En el tercer cuadro asistimos á la famosa jornada de Panissars en que el heroico Pedro III de Aragón venga á su abuelo Pedro II el Católico.

Raig de Lluna, imagen de la leyenda de los Pirineos, representante á la vez de la patria perdida y de la patria liberada, cava una fosa tarareando la canción de la Mort de Joana. En este cuadro aparece la simpática figura de Lisa que, disfrazada de almogávar, sigue al rey D. Pedro desde Sicilia y cuyo secreto amor descubre la anciana juglaresa. El rey D. Pedro ha dispuesto que se dé paso libre á los franceses, á quienes trata de humillar con la clemencia, mientras una señal con venida no indique lo contrario. Raig de Lluna descubre el secreto de la señal que es del dominio único del Almiral Roger de Latiría y del adalid Lombardo, y que consiste en uno ó varios toques de cuerno ó caracol; participaselo á Lisa y convienen ambas en ejecutar la señal en el momento oportuno. Suena el cuerno y los almogávares se lanzan contra los franceses. Vuelven más tarde victoriosos aclamando al rey D. Pedro y entonando himnos á la patria que acaban de libertar. Raig de Lluna ha saludado al libertador y puede descansar en la fosa que antes se cavara, exclamando:— Jo ja he viscut. Los Pirineus son lliures!"

No discutamos, ahora, si anduvo ó no acertado Pedrell en la elección de un poema que le obligó á escribir una trilogía en vez de una ópera propiamente dicha. El público,

desde luego, no está muy acostumbrado á esta forma de exposición lírico dramática. La novedad podría ser perjudicial al éxito de la obra, pero en este caso el traspies lo dará el público, no los autores. El músico se ha inspirado de verdad en la obra del poeta y de su pluma han brotado armonías nuevas, ricas y deliciosas; melodías encantadoras, melodías tipos, de esos que no envejecen nunca por cuanto su bondad reside no tanto en su forma como en su esencia. Los temas conductores están elegidos magistralmente, constituyendo un conjunto de pasmosa y sorprendente unidad; y el autor logra el desiderátum de la expresión obtenida por el leit-motiv en los numerosos casos en que hace presentir los temas sin que estos lleguen á aparecer en realidad sino como vagos diseños que se destacan débilmente en el fondo de una armonía más ó menos completa pero siempre interesante.

Es imposible hacer un examen detenido de la partitura tal y como deseáramos: tendríamos que fijarnos con prolija minuciosidad en cada una de sus hermosas páginas. Bien merece este examen la primera ópera genuinamente española que conocemos; pero nos consta que no han de faltar críticos notables que se encargarán de su estudio, y nos limitaremos aquí á señalar lo que más particularmente ha llamado nuestra atención.

El Prólogo, que es extraordinariamente bello, es una suerte de crescendo fantástico que arrastra, escalonados, los más bellos motivos de toda la obra y conduce por grados á lo sublime que encontramos en el Alleluja final, coro apoteótico, grandioso por sí, y en cuya concepción no han entrado para nada los artificios oropelescos de que tanto se ha abusado en piezas de este género para lograr efectos puramente plásticos y deslumbradores.

De un curioso é interesante fabordón del primer tono, publicado en 1565 por Fr. Thomás de Sancta María en su Libro llamado arte de tañer fantasia assi para Tecla como para Vihuela, ha extraído Pedrell el coro de monjes que se oye á lo lejos á poco de empezado el Prólogo.

El coro apoteósico está inspirado en dos brevísimos fragmentos de distintas composiciones del insigne Comes. Desde los primeros compases del cuadro primero, ya se echa de ver una originalidad y una factura imposibles de asimilar á ninguna de las escuelas musicales conocidas. Sólo al músico español le es dado orientarse enseguida, y débelo únicamente á aquellos deijos y quiebras de acentos como de voces oídas, de que nos habla Pedrell en su folleto, que empiezan á percibirse al levantarse el telón y que ya no nos abandonarán hasta el último acorde del final de la ópera. Los recitados melódicos de la primera escena caracterizan perfectamente á los dos interlocutores, detalle que observa rigurosamente el autor en el transcurso de la obra. En estos recitados y en el racconto de Sicart aparecen ya combinados con gran pericia una porción de temas conductores muy

bien hallados. La Corte d'Amore es un inspirado número escrito con admirable naturalidad y que sin parecerse en absoluto al famoso Corteggio nuziale de Lohengrin nos lo recuerda por la exhuberancia armónica y por su apacible encanto. El intermezzo instrumental es una maravilla. Solo Bizet ha hallado ritmos y colores comparables con los de este característico bailable. El coloquio amoroso entre Miraval y Brunisenda es de una distinción y galanura verdaderamente medio-evaes. La frase inicial: Mon pensament, mon cor está inspirada en una Villanela spagnuola de la obra Affetti amorosi publicada en Venècia en 1621. La entrada de Raig de Lluna

Jo so la juglaresa es una preciosa Oriental revestida de formas variadas de la melopea y ritmopea popular española, adecuadas al personaje, joven morisca que quedó cautiva en la batalla de las Navas de Tolosa.

La canción de La Mort de Joana es tal vez el número más notable de la ópera. En ella están combinadas una melodía turca Iskia samaisi y el tema de la canción catalana Lo Conte Arnau, dando por resultado una pieza de estructura novísima. Al rededor de ella muévase todo el aparato musical de la ópera; no se extinguen los ecos de su melodía hasta la terminación de la trilogia. Aparece en el segundo acto combinada con el canto de difuntos que entonan los frailes; en el tercero con los toques guerreros de clarines y bocinas y con los himnos de victoria de los almogávares, y á cada nueva aparición causa nuevo deleite. La Tenzón de Genesquia y de los juglares Beltrán y Raymond, es un bello y oportuniísimo arcaísmo construido con fragmentos polifónicos de Comes epítres farcies antiquísimos y una canción amorosa del siglo XV publicada por Gastón Paris y el sabio Gevaert. Notables son el Planh que canta Miraval y el Serventesio de Sicart (barítono). Los

breves preludios de arpa, que alternan periódicamente con las estrofas del trovador en la primera de estas piezas, son deliciosos. Los motivos en que se ha inspirado Pedrell para la composición del Planh los hallamos en una canción popular religiosa, Los vuit dolors, y en una folia catalana. Buena parte de la segunda "estrofa del Planh está compuesta en un antiguo modo griego y la restante en variantes de algunos modos árabes. El oyente recibe una impresión gratísima en la audición de estas novedades que saben á viejo, en cuyo sabor estriba, principalmente, el encanto que producen. Las últimas palabras del Serventesio las repite el coro con apasionada melodía. La aparición del Legado interrumpe aquella hermosa fiesta del castillo de los Foix con gran disgusto de todos, disgusto que se haría extensivo hasta á los espectadores si no hubiese cuidado el autor de indemnizarles con creces con el dramático cuadro final. Es imposible describir los procedimientos musicales verdaderamente extraordinarios que en el final de esta primera parte de la

Trilogia ha empleado Pedrell. Las imprecaciones, los anatemas, el espanto, el terror, la tempestad, todo está traducido musicalmente con profundo conocimiento del teatro, y más que todo y sobre todo la realización de la leyenda del castillo preparada hábilmente por unos trémolos de armonías fantásticas total“mente nuevas que, combinadas con el sonoro motivo de la llamada de clarines de los Foix, crispera los nervios y levanta de la butaca, como suele decirse.

En el segundo cuadro es notable toda la primera escena. El canto de los monjes es tético y sombrío. Uno de los tonos del canto llano está armonizado con propiedad y belleza, y al combinarse, sin violencia, con la canción de Raig de Lluna, produce un hermoso efecto.

El diálogo recitado entre Sicart y Raig de Lluna es interesantísimo, como igualmente la escena en que estos dos personajes reconocen al Conde de Foix en el monje que con ellos está hablando.

En el centro de este acto encontramos una escena magistralmente hecha, un chef d'oeuvre, hermosísima marcha ingeniosamente construida con muchos de los motivos conductores de la ópera; es un mosaico en realidad, pero resulta todo de una pieza, tanta es la perfección de su cuadratura. Durante esta marcha no se interrumpe el diálogo entre los “personajes ya citados, y al extinguirse los acordes finales combínase con ellos el rezo monótono y grandioso de los monjes, que termina por una nota lúgubre á distancia de tercera menor por debajo de la tónica, y produce calofríos.

En orden de mérito, en este acto, sigue á esta pieza el agitado racconto por el cual Raig de Lluna trata de reducir al Conde á su deber. Este racconto tal vez sea demasiado largo, lo cual aumenta su dificultad que es muy grande, pero resulta altamente dramático. La musa popular ha prestado para la composición de este acto una melancólica cunera, una canción de los moros de España escrita en el modo zeidan en la cual existen grandes afinidades con el fandango, el paño moruno y otros cantares andaluces, y finalmente otra canción recogida en Tarragona.

El tercer cuadro nos traslada á un medio en que todo es vida y animación. El preludio entre guerrero y patriótico es un gran estimulante del interés y el espectador está deseando que se levante el telón para seguir gozando en un nuevo orden de ideas que ya presiente. El elemento dominante de la música de este cuadro es el pintoresco. Otra vez, sin embargo, Raig de Lluna, con su eterna canción nos indica la íntima trabazón que existe entre el nuevo episodio y los anteriores y por si faltaba algo, Lisa, la tierna y delicada Lisa, que ama de amor y de amor vive, viene á demostrarnos con sus acentos que Pedrell no está menos inspirado y sublime en el género tierno y delicado que en el dramático. Buena prueba de

ello es la Canzone della Stella que es sencillamente una de esas melodías eternamente bellas cuyo mérito no han de disminuir ni el tiempo ni las revoluciones sucesivas que acaso experimente el arte musical. Esta pieza no la ha escrito el autor en vista de modelo determinado, pero todos sus giros melódicos están inspirados en la musa popular y especialmente la cadencia final que es esencialmente española El Himno guerrero de los almogávares y el estribillo que entona el coro tienen su origen en la hermosa canción catalana La batalla del rey moro dels que hi van non tornen gayres en una de las cinco plegarias que entona el mouecin en las mezquitas árabes, y en una Kaaba, danza propia de ciertas ceremonias del culto islamita. La fusión y mezcla de estos distintos elementos característicos ha dado por resultado un canto bélico de una fiereza y desenfreno muy apropiados á la soldadesca de aquellos tiempos. Finalmente, el himno á la Patria ó el canto de la Victoria, que constituye el final de la Trilogía, es un bellissimo y grandioso remate de la obra que nos ocupa.

No queremos terminar este desabrido escrito sin exponer unas pocas consideraciones que nos ha sugerido el detenido examen de la partitura Los Pirineos.

Ignoramos la suerte que el destino tiene reservada á la primera ópera genuinamente española que se ha escrito en los tiempos presentes. No nos es posible precisar en qué sentido dará su sanción el dios Exito cuyos fallos son, por desgracia, los más acatados por el ignorante vulgo; pero sea de ello lo que fuere, acepten ó rehusen la nueva ópera, póngase en escena ó déjese de representar, será siempre, en sentir de los maestros imparciales y de los críticos de recto y justo criterio, una obra colosal, hermosa é inspirada, base y punto de partida de la regeneración de la escuela española.

El primero de nuestros críticos musicales ha dicho particularmente de Los Pirineos que es un monumento al arte nacional. Yo no me hubiera atrevido a decir otro tanto aún presintiéndolo; pero tampoco me atrevo á poner en tela de juicio la autoridad del P. Eustaquio de Uriarte. 1893

Antonio Noguera

32. Revista musical. Los conciertos clásicos

La Almudaina. 17/04/1894

Un acontecimiento extraordinario ha venido a sacar de sus casillas a la mejor parte de los aficionados a la música precisamente cuando más falta hacía. Pervertido el gusto por una serie de causas que en este preciso instante sería enojoso mencionar. los que que

aman el arte legítimo aburridos, y resignados han visto desfilar por nuestros teatros toda suerte de inmundicia musical sin la menor protesta, y han contemplado frustrados diversos proyectos que tendían única y exclusivamente a la regeneración del sentido artístico extraviado escandalosamente estos últimos años. He aquí porque creo yo que la venida a Mallorca de esas notabilidades que en unas cuantas audiciones han salido electrizar con su talento a cuantos han tenido la felicidad de poderlas oír tiene algo de providencial. Esa venida ha sido una suerte de recompensa a los desvelos y sacrificios de unos pocos, entre los cuales tengo el placer de contarme que, que en distintas ocasiones, han visto ridiculizadas y encarnecidas cuantas tentativas insensatas se les ocurrieron guiados solamente por el deseo de hacer el bien o con el exclusivo objeto de satisfacer las imposiciones de una conciencia artística limpia y honrada. Y si la sola presencia en nuestro país de estos grandes artistas que se llaman Albéniz, Arbós, Rubio, Gálvez y Agudo la conceptuamos como un premio a nuestros desinteresados sacrificios en bien del arte, a que imponderable valor no hemos de dar al exitazo inmenso, descomunal que han tenido las sesiones vecrificadas. Responda por mi cualquiera de los concurrentes, y conste que estos en su inmensa mayoría eran legos en materias musicales.

En efecto, en el Salón Fabregues hemos visto congregadas las personalidades más encumbradas de nuestra ciudad en todos los ramos del saber: literatos, abogados, médicos, ingenieros, poetas, pintores, etc. pero... pocos, muy pocos músicos aunque dignos, muy dignos. Hace poco más de un mes escribíame el maestro Pedrell desde Barcelona en estos o parecidos términos: “¿Os permitiríais el lujo, tu y tu media docena de amigos, de oírles algunas piezas di camera a estos cuatro jóvenes que tienen sugestionado el público que asiste a los conciertos del Lírico? Os vais a morir de gusto; contesta”-¿Que condiciones nos imponen? ¿Contesté yo?-"No quieren nada sino conoceros y conocer ese hermoso país."- Todo el mundo sabe lo que ha ocurrido después.

Los abonados a los conciertos, repito, pueden explicar a mis lectores la impresión que han recibido y el recuerdo que en lo más íntimo de su eco han dejado los concertistas. Soberbia revancha nos hemos tomado estos días los que por espacio de muchos años hemos sido el blanco de la ironía de los filisteos, porque en Palma hay filisteos y hasta los había en el salón, aunque que en honor a la verdad estos últimos salieron convertidos a nuestras máximas por arte de Beethoven, de Schumann y de Mendelssohn, es decir, se rindieron por donde más habían pecado; y conste que más, si cabe, se aplaudía al autor que a los intérpretes porque esos chicos carecen de la manía de la exhibición, y ponen toda su virtuosité, que es inmensa, al servicio del arte puro esforzándose en hallar la

interpretación justa, sin afectación, sin amaneramiento, con sorprendente naturalidad para no usurparle el más pequeño átomo de gloria al autor y atribuírselo ellos; procedimiento tanto más digno de aplauso cuanto que está por desgracia muy poco generalizado entre los concertistas virtuosos. Verdad que esta interpelación sutil, delicada y minuciosa es la quinta esencia de la virtuosité cuyo alcance no comprenden sino aquellos que han analizado detenidamente las obras maestras del clasicismo; pero no es menos cierto que con muchísimos menos cuidados se logran éxitos más fácilmente y no son pocos los artistas que seducidos por el aplauso sin valor de las personas de temperamento artístico algo dudoso se lanzan a causar efectos a costa de muy débiles sacrificios por su parte y contando con la ignorancia del público, emulando al célebre tenor del cuento que cuando era aplaudido se ponía muy ufano y en los fracasos solía retirarse al camerino murmurando ¡Povero Meyerbeer! ¡Povero Meyerbeer!. En los conciertos recientemente celebrados no ha habido para que echarles la culpa de nada a Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Chopin, Svendsen, Brahms, etc. etc. porque no solamente no ha ocurrido fracaso alguno sino que por el contrario, el entusiasmo delirante del público se ha mantenido constantemente en una tesitura elevadísima.

Los concertistas además han sido admirados desde otro punto de vista más honroso aun si cabe y mis propias composiciones, han alterado muy dignamente con las de los primeros compositores del mundo sin chocar, sin hacerse enojases poco ni mucho a los inteligentes, a pesar de hallarse estos saturados de Beethoven, Schumann y demás, llamando, antes bien, poderosamente la atención por la espontaneidad y galanura de sus melodías por la exquisita corrección de la factura y sobre todo por el conocimiento íntimo que revelan, del secreto mecanismo especialísimo de cada uno de los instrumentos.

De las composiciones para piano de Albéniz no hay que hablar. Conocemos todas sus obras a medida que va publicándolas porque allá en Londres, donde vive hace años, en medio de aun triunfos y de sus grandes satisfacciones no olvida a Mallorca por la cual siente un cariño más extraordinario mas intenso que el que sienta cual quiera de los hijos del país en sus ausencias y los primeros ejemplares de sus composiciones, son para mis amigos de la roqueta; por esto le queremos todos con delirio. Para Albéniz ser uno mallorquín es por si sola una recomendación insustituible y a tal extremo lleva su exagerado amor a la isla que no ha desistido del propósito que acaricia hace años de regenerar el arte en nuestra región, lo cual deberíamos tenerla en cuenta todos facilitándole el camino lejos de oponerle el menor obstáculo. Por desgracia no todo el mundo piensa como nosotros. Ojalá no tengamos que echarle en cara algún día a alguien su torpe manera de proceder.

Dentro de la esfera del arte, Albéniz es de los hombres mas poderosos o influyentes de España. Esto no deberíamos olvidarlo ni los músicos ni los amateurs. Rubio tiene la gracia más exquisita en sus composiciones, como buen espejo la música popular de su patria lo tiene loco. Sabe asimilarse nuestros ritmos y nuestros cantos y armonizándolos, de habilísima manera se los sirve al mismo público convirtiendo, de paso, los sones de su Gualterim, ora en cañalera guitarra ora en sublime ve humana. Sus originalísimos y l nuevo,, coupe d'arçket bao ensecchado el campo de acción del violoncello por manera que este, en sus menos, es un instrumento que todo lo pueda.

Fernandez Arbós como compositor no desmerece de los anteriores y es indudable que sus obras enriquecerán la bibliografía del violín quedando de repertorio en los programas de los concertistas. Comparte con Sarasate y Albéniz la gloria da pregonar on hechos por Europa le fausta nueva del renacimiento del erre musical en España y seguramente está llamado a heredar de aquel el título de primer violinista del mundo entero. Estos tres eminentes músicos para realizar el apostolado al que voluntariamente se han impuesto de propagar la música verdad, la música di camera, necesitaban un complemento digno da ellos. Su perspicacia les ha permitido descubrir otras dos notabilidades: Gálves y Agudo.

Gálvez nos ha hecho oír por primera vez en Mallorca la viola. Notabilísimo músico es además un perfecto caballero y sabe conquistarse al momento las simpatías y el cariño de cuantos le tratan. Agudo, que con gracia sin igual el llama a Arbós mi primero es un digno segundo de Arbós, constituyendo este su mejor elogio.

Albéniz no ha olvidado el menor detalle en la presente excursión artística a esta isla presentándonos también un discretísimo acompañante que luego ha resultado ser un talento musical nada común, autor de muchísimas composiciones recomendables: Lamote de Grignon; y finalmente ha traído un soberbio piano Steinway que es la última palabra de la perfección. Con tales elementos no podía menos que resultar lo que ha sucedido. El Exitazo!

En suma; la serie de conciertos vorificados en palma estos días constituye el más visible mojón de nuestra historia musical y viene á rectificar poderosamente la opinión extraviada de nuestro público que ante la sola idea de un concierto instrumental se le ponían los pelos de punta y echaba a correr como alma que lleva el diablo.

¿Serán posibles en adelante los conciertos á grande orquesta? ¿Seremos en lo sucesivo los insensatos lo más puestos en razón?

A. Noguera

33. Los Conciertos Clásicos

La Última Hora. 19/04/1894

Otra vez vuelven á quedarse sumidos en el desamparo los aficionados á la música clásica. Albéniz, Arbós y Rubio, Gálvez y Agudo no parece sino que realizaron la excursión á esta isla para ponernos de relieve la horfandad en que vivimos. Hemos respirado por espacio de ocho días el ambiente puro del arte divino por excelencia y nuevamente se nos presenta en perspectiva un lapso de tiempo cuya duración no es fácil prever; al entretanto no nos queda más remedio que alimentar nuestro espíritu con el recuerdo imperecedero que nos han dejado aquellos artistas admirables. Desde el punto y hora en que abrazamos fuertemente, despidiéndonos á nuestros amigos del alma á quienes debemos largas horas de inefable delicia van surgiendo del fondo de nuestra memoria vagos e indefinidos los motivos principales de las obras maestras de los genios de la música que en toda su pureza nos ha sido dado saborear; y las reminiscencias del tema del andante de la sonata de Kremer del gran Beethoven, del adagio del cuarteto de Schumann, de la graciosísima canzonetta del incomparable Mendelssohn y de tantas y tantas obras sublimes no parece sino que tienen por misión echarnos en cara la insignificancia del esfuerzo colectivo que hacemos los mallorquines para proporcionarnos largas temporadas de placeres puros que sólo la música puede ofrecernos. Por lo que á nosotros toca no acertamos a decir si la venida del quinteto nos ha sido perjudicial o beneficiosa. Si no se repite pronto la excursión nos quedamos como Tántalo en el suplicio; si, por el contrario, la tentativa de unos pocos dá por resultado la aclimatación en nuestras costumbres de las sesiones di camera no tenemos palabras bastantes para hacer dignamente el elogio de los iniciadores de tal pensamiento. Quisiera Dios que para mayor gloria del arte y de los artistas se colmen nuestros sinceros deseos de oír todos los años lo que por una casualidad extraordinaria hemos oído estos días. .,N.

34. Revista musical. Un adagio de Schumann

La Almudaina. 17/05/1894

Por fin pararon los coches al llegar á la orilla del mar y en el punto donde desemboca el torrente de Cañamiel. La extrañeza y asombro de los guías de las Cuevas llegaron al colmo al recibir la orden de cargar con las voluminosas cajas de los instrumentos músicos, el hacecillo de atriles portátiles, el cartapacio de las partituras y el paquete de

bujías. ¿Dónde diablos íbamos á dar la serenata? Y, sobre todo, ¿con qué objeto y á quién la dedicábamos? Desaparecieron aquellos hombres, con los instrumentos á cuestas, por la espesura de los pinares que pueblan las vertientes de los montes del Cap Vermey. Al poco rato emprendimos nosotros el mismo camino, sin que ni las fatigas de la ascensión ni lo peligroso de la vereda que sigue las sinuosidades de la costa, á grandes trechos cortada á pico, á muchísimo» metros sobre el mar, fueron motivos bastantes para alterar la regocijada alegría y el excelente humor de Albéniz y Rubio, de Santos Oliver, Estelrich y Enrique Alzamora para tener una idea de lo que son el chiste y la gracia, la discreción y el refinado humorismo.

Cuando un grupo de poetas, músicos y escritores oficia de pontifical, el burgués y el filisteo, en sus diferentes aspectos decorativos de banquero, abogado, rentista, político, título del reino, etc., dan un bajón formidable. Al llegar á la cueva, todos y cada uno de nosotros, los que habíamos visitado ya aquel antro y los que iban a internarse en él por primera vez, pagamos ante la inmensa bóveda de ingreso, el tributo de admiración, del cual no se libra nadie... ¡ni el filisteo! Entretanto, los guías iban preparando las antorchas y bengalas, é inconscientemente se transformaban en personajes muy señores nuestros y de nuestra mayor consideración y respeto. ¡Cualquiera penetra en aquellas profundidades sin antes dirigir una respetuosa mirada á los prácticos! No bien hubimos descendido á la primera sala, en la que se vislumbra todavía un resto de luz solar, cuando el chiste empezó á decaer. Pocos minutos después se declaró vencido. Tan difícil es describir las cuevas como traducir al lenguaje la impresión que recibe en su presencia el viajero.

El poeta las ha ensalzado en todos los tonos. La realidad lo supera todo. Un mundo de fantasía é ilusiones, recuerdos, dudas y misterios, bullen en la imaginación del menos soñador al contemplar aquel portento de los siglos. La mente atraviesa una crisis rápida y aguda, en la cual sucumbiría si no acudiera á tiempo en su auxilio el corazón. Tan luego como éste nos señala á Dios, reclinamos suavemente nuestra cabeza en el regazo de la fe. Entonces no tarda en presentarse una franca reacción que nos vuelve á la vida, mejores y más purificados. Cerca de tres horas hacía que recorríamos los encantados subterráneos cuando, al llegar al Salón de las Banderas, iluminado fantásticamente con bengalas que ardían en lo alto del Monte de las Cabras, casi unánimes exclamamos todos: «¡Aquí!» Se extinguieron las bengalas y encendiéronse, en sustitución, unas pocas bujías, cuya luz directa procuramos ocultar á nuestros ojos. En el centro del salón se colocaron los atriles, y junto á ellos Arbós, Rubio, Gálvez y Agudo, quienes afinaron los instrumentos, mientras los que formábamos el reducido auditorio de tan extraño concierto nos dividíamos en grupos

y elegíamos, según nuestra libérrima opinión, el punto desde el cual creíamos oír mejor y gozar más intensamente. Albéniz, Uetam y otros subieron al Monte de las Cabras ó Purgatorio; Estelrich, Oliver y yo salimos al inmenso Salón contiguo; los guías permanecieron al lado de los músicos. Un momento después, á las seis en punto de la tarde en el siglo, un misterioso y grave sonido trazó una curva aérea, apenas sostenida por otras débiles voces, que, elevándose en demanda de un tema, resolvió en soberbia melodía. ¡Admirable! ¡No hay teatro en el mundo, no existe sala de conciertos ni tabla armónica de condiciones artísticas más perfectas y portentosas! Los breves compases de introducción á la obra ideal del gran romántico se destacaron claros, limpios, sonoros, en el fondo del silencio absoluto, del silencio eterno del vacío, de la nada, del caos. El adagio que escuchábamos no es la creación limitada, humana, defectuosa, del artista, sino la obra de arte de los siglos admirablemente conservada en una página inmortal, trazada sin artificios ni dobleces; mejor descubierta que inventada por el genio de Roberto Schumann. Imposible expresar la intensidad con que escuchábamos todos el espléndido tejido de bellezas, la sublime trabazón de temas, de ritmos, de armonías, de diseños melódicos en constante movimiento, revoloteo y agitación alrededor de la melodía principal, que, hada voluptuosa, se complace en los deliquios angelicales de los genios que la festejan y les alienta é incita con sus nobles acentos.

La inspiración no puede sostenerse largo tiempo á tan ideales alturas. El misterioso y grave sonido que inició la pieza aparece inesperadamente é interrumpe la fiesta de los genios en el momento de su delirante apogeo; traza de nuevo la suavísima aérea curva; débiles voces la sostienen; flota cortos instantes en el espacio, hasta que por fin resuelve, no ya en demanda del tema, como antes, sino en demanda del reposo, que encuentra descendiendo á las regiones de la gama, de donde salió y en donde se extingue!... Jamás pieza alguna ha sido tan magistralmente interpretada, y, sin embargo, no sonó un aplauso. Todos permanecimos estáticos sin proferir palabra. Al levantar los ojos y esparcir la vista por las inmensas concavidades, aparecieron en el fondo de los abismos, en los lejanos extremos de las salas, en lo más alto de las inaccesibles bóvedas, imágenes y formas, ángeles y espectros, fantasmas, héroes y engendros satánicos, siluetas domésticas y divinidades mitológicas, que fueron poblando el vasto recinto. ¡Todos vimos lo mismo: que las formas se movían y cambiaban de sitio, elevándose hasta el negro techo, arrastrándose por el suelo, apareciendo y desapareciendo sucesivamente, para volver á aparecer de nuevo y continuar la solemne danza!... Uno de los guías juró al fin que jamás reyes ni príncipes habían gozado lo que él en aquella tarde. Nos condujo silenciosamente, por el

camino más corto, á la salida de la cueva. Por el ancho boquete penetraba la misteriosa claridad del astro de la noche. Desde entonces, cuando los viajeros llegan al Salón de las Banderas, el guía exclama: «¡Cueva de la música!» Y cuando nosotros nombramos el adagio del cuarteto en la menor de Schumann decimos: «El adagio de las Cuevas.»

35. Revista musical. Ópera Barata

La Almudaina. 04/12/1894

Ni se cual es el promedio de la opinión del público respecto a las representaciones de Los Hugonotes verificadas el sábado y domingo en el Teatro Principal, ni es cosa que me interese de momento; lo que si puedo asegurar es que poco, bien poco debe exigirse a una empresa que calcula su presupuesto tomando como base el precio de tres pesetas para las butacas con entrada. Las críticas y las exigencias debe formularlas el público en consonancia con el bajo precio del espectáculo; toda persona que no sepa colocarse en este punto de vista, si acierta en sus juicios, acertará por casualidad. Es posible pues, dado nuestro modo de ser se hayan dicho muchos desatinos con respecto a los cantantes, coros y orquesta encargados de la presente temporada. El espectáculo ópera es un espectáculo carísimo que sólo pueden proporcionarse, tal y como debe de ser, las poblaciones de primer orden. El repertorio moderno es de difícil ejecución aún para los artistas privilegiados; los grandes maestros escriben sus partituras para los grandes teatros y como por otra parte el gusto musical de todo el mundo está sujeto a evoluciones constantes, de ahí que nos fastidien ya aquellas óperas que allá por el año cuarenta constituían las delicias de los aficionados. No queremos Cenerentolas, ni Don Pasquales, ni Turcos in Italia, ni Simones Boccanegra; nos aceptamos ya Lucia, ni Traviatas ni Lucrecias ni siquiera Barberos. Queremos el gran repertorio del Real, de la gran Ópera, de Covent Garden.

Hoy día el que más y el queremos ha estado alguna que otra vez en el continente. Antes por el contrario el viajar por gusto o por necesidad era privilegio de unos pocos; los jóvenes de familia acomodada iban a Barcelona a Madrid en demanda de un título profesional y fuera de ellos y de los patronos de jabeque nadie se curaba de que existiese más mundo fuera de Mallorca. Debutaba una compañía y... cosa sabida; -¿Que opina Don Fulano? (Este Don Fulano era algún médico o abogado). - De primissimo cartello. - Y era de ver como tutti li mundo le hacia coro al D. Fulano de barras y no había la menor discrepancia entre los concurrentes. Don Fulano, el verdadero, el legítimo Don Fulano ya va desapareciendo de nuestro teatro, pero le sustituyen con gran desventaja toda una

multitud de señores con carrera unos, simplemente industriales los otros, que se creen con derecho a heredar el prestigio de aquel. Sin embargo, aun cuando aquel haya engendrado a estos, difieren grandemente en su manera de ser: aquel era excesivamente contentadizo, sincero, cuasi-cándido, optimista, espléndido con artistas y empresarios y verdaderamente gozaba.

Los de hoy, son refunfuñones, avaros del dinero y de los elogios, exigentes, absolutos y por añadidura más ignorantes de lo que tienen entre manos que su ilustre abuelo Don Fulano, y asisten al teatro cuando todavía les zumba en los oídos el mágico encanto las voces excepcionales y el admirable ajuste de las grandes orquestas que oyeron meses antes en París, Madrid ó Barcelona cuando allá fueron para representar a la provincia, para verificar sus compras de estación, por razones de servicio o negocio o por puro capricho, y claro, está, salen del teatro sin haber podido apartar en toda la noche la sugestiva tentación de las comparaciones, pero olvidando en absoluto que al arrojar un duro en la ventanilla para adquirir el derecho de oír Los Hugonotes se les han devuelto precisamente las dos pesetas que necesita la empresa para que los coros salgan ajustados, para que la orquesta no recuerde una carreta desvencijada lanzada a todo correr, para que los cantantes conozcan algo más sus particular y el atrezzo, decorado y vestuario respondan a la importancia del espectáculo anunciado. Pedir más de lo que se nos da es, sencillamente, pedir gollerías.

Cumple pues, en general, el cuadro de compañía del teatro las condiciones que teníamos derecho a esperar y si algunas exigencias racionales pueden hacer los verdaderos inteligentes, estas son de un orden que en nada afecta al conjunto y por otra parte el exponerlas aquí tal vez fuera considerado como jactancia nuestra, amén de que ni con uno ni con veinte artículos conseguiremos desarraigar ciertas costumbres que aman con delirio muchos maestros y muchos cantantes que no atienden más que al arte de hacerse aplaudir con gran detrimento del arte de hacer música seria, no logrando, las más de las veces, ni lo uno ni lo otro.

36. Revista musical. Ópera en el Teatro Principal

La Almudaina. 08/12/1894

Revista musical. Va terminar la primera decena de abono de las treinta funciones de ópera anunciadas sin que haya ocurrido ningún incidente notable. La compañía resulta lo que lógicamente era de esperar; no hay en ella nada extraordinario ni en un sentido ni en

otro. Los artistas que no se consideraron dignos de nuestro teatro se retiraron voluntariamente ó decidió la empresa no servirse de ellos. Pero como cuando el diablo no tiene en que ocuparse, con el rabo mata moscas alguien ha sacado punta á algunos incidentes de menor cuantía. Véase la muestra: La Srita. Massoni sintióse mala repentinamente la noche del viernes; hizo un paggio Urbano algo displicente, el público no quiso hacer uso de sus prerrogativas y negó la indulgencia á la enferma. No faltó quien creyese ver en aquellas muestras extemporáneas de desagrado un complot de la empresa para deshacerse de la simpática artista, fundándose en que la Srita. Riera vino á Palma eficazmente recomendada. No niego lo último, pero en cuanto á lo del complot, el representante de la empresa dio á varios abonados palabra de honor de que la Srita. Massoni continuará en la compañía durante toda la temporada y... es de desear que así suceda. Otro incidente de trascendencia inverosímil. Está en incubación la formación de dos terribles bandos que recordarán las famosas luchas del Teatro Real entre Massinistas y Gayarristas. (En Madrid perdieron los del bel canto. Aquí no es fácil prever quien sacará la larga.)

Los dilettanti de sangre torera (como la de... Escamillo) a quienes llamaremos Romaninistas se quejan de que Morales no tiene alma de artistas y que se limita a decir su papel sin nuances y como quien cuenta cuentos aunque con bonita voz. En cambio los Moralistas (es preciso llamarles así) no resisten los desfuegos del Sr. Romanini y de buena gana cederían algo de la verdad dramática con tal de que aquel no se arrancara de pecho tan a menudo. Yo no quito ni pongo rey ni siquiera ayudo a la empresa más que en la forma en que lo hacen la mayor parte de los espectadores, a saber: comprando en la ventanilla localidad y entrada (1); pero es a mi leal entender que lo mismo el Sr. Morales que el Sr. Romanini con sus defectos y todo, son dignos de nuestro teatro, pues ambos poseen algunas cualidades que no son muy frecuentes en cantantes de modestas aspiraciones y aun cuando yo me incline más al Sr. Romanini no se tome esto como un juicio fundado en razones técnicas sino como una simple opinión nacida de mi particular manera de sentir la música. Más grave que todo lo anteriormente relatado es lo que susurra acerca de las obras en preparación. Parece ser, de lo que pudimos inquirir, que las partes de propuesta de la Africana que aquí se tienen, según unos son incompletas y según otros inútiles; "si es cierta" la primera versión, objetaba un amigo mío, no hay porqué apurarse; una noche, tiempos atrás, se cantó Ernani sin tenor; bien puede cantarse ahora La Africana sin trompa, pongo por caso. No estoy de acuerdo con la observación de mi amigo, ¡Que no se suprima la trompa en La Africana!... La prefiero sin tenor... Este lío de papeles ha traído, en

consecuencia, el aplazamiento de La Africana y según se dice se representarán antes que esta, Ballo y Roberto. Pase lo de Ballo si se trata de ganar tiempo para ensayar debidamente el Roberto, pero no olvide la empresa que ya no se atan perros con longanizas y que los abonados están dispuestos a exigirle el cumplimiento de las promesas que se les hicieron antes de suscribir sus nombres en la lista.

Pasando a otro orden de cosas y puesto que está sobre el tapete la cuestión de reformas en el Teatro Principal se me ocurre una observación que considero de gran importancia y que es de desear la tome en cuenta la Excelentísima Diputación Provincial. En muchísimas obras del repertorio moderno y en no pocas del antiguo los grandes maestros han utilizado un recurso instrumental insustituible; han escrito una parte de grande órgano de tubos, haciendo intervenir este instrumento precisamente en las escenas culminantes de sus dramas. La majestuosa severidad que caracteriza al órgano, el sublime efecto que produce combinado con la grande orquesta y con las masas corales y los contrastes dramático-musicales a que se presta han inspirado a los más célebres compositores páginas inmortales. La escena de la Consagración de Parsifal, la de la Coronación del Profeta, la de la Catedral del Fausto, el Miserere del Trovador, el quinto acto de Roberto, el final de la Favorita y tantísimas otras piezas monumentales, vense convertidas en ridículas caricaturas con solo la sustitución del órgano de tubos por el harmonium expresivo, el más cursi de los instrumentos cuando se le saca de una habitación particular de mediana capacidad. El coste de un órgano de tres a cuatro registros (suficientes para el objeto) construido por un organero del país oscilaría entre dos mil y tres mil pesetas. Vale la pena de que se emitan tres o cuatro acciones más del Teatro y se realice una mejora artística que está haciendo suma falta.

37. Bibliografía musical. Musique Russe. Soubies

La Almudaina. 11/12/1894

Musique russe et musique espagnole, por Albert Soubies. Folleto de 16 páginas en 4º. Con atenta dedicatoria hemos recibido un ejemplar de este interesante opúsculo y nos ha sorprendido agradablemente el ver que en él se trata, con absoluto conocimiento de causa, de una materia (el estado actual de la música en España) sobre la cual no siempre anduvieron acertados los críticos extranjeros. El nombre de Mr. Alberto Soubies no nos ha sido desconocido, antes al contrario conocíamos y habíamos leído con singular placer los trabajos suyos que en colaboración con Mr. Charles Malherbe tiene publicados en Le

Menestrel periódico profesional que desde hace más de cincuenta años se publica en París. No nos ha extrañado, en consecuencia, ver en su reciente folleto pruebas inequívocas de su seguro criterio acrisolado por largos años de un estudio serio de la técnica y de la historia del arte musical en Francia y en el extranjero. En el estudio que tenemos a la vista condensa con admirable laconismo la gloriosa historia de nuestro pasado musical y estudia la influencia de los italianos en España iniciada por Farinelli durante los reinados de Felipe V y Fernando VI y llegada a su apogeo durante la época rossiniana. "Se imitó a Rossini, dice, hasta en la música religiosa y esto en un país donde habían existido un Morales y un Victoria". Establece un paralelo entre las escuelas rusa y española haciendo notar con gran oportunidad los puntos de contacto de ambas escuelas a pesar de distar geográficamente tantísimo una nación de otra. Confiesa que el arte español ha sido menos estudiado en Francia que el arte eslavo y se lamenta con justicia de este inmotivado desvío hacia un pueblo que lleva en si una individualidad musical caracterizada por rasgos salientes e inconfundibles y que hoy "gracias al múltiple esfuerzo de criticoseruditos e ingeniosos y de artistas hábiles y delicados, vuelve en si de su letargo, empieza a tener conciencia de lo que es y de lo que vale, trata de desembarazarse del yugo de extranjerismo y de revertir un colorido absolutamente nacional. Estudia el movimiento de evolución seguido actualmente por contados maestros españoles a cuyo frente va Pedrell y augura la nueva escuela un porvenir glorioso. A este propósito recuerda una notable frase de un crítico español que dijo que "en España, en materias musicales, mientras unos comen el cocido, otros saborean ya el café". Felicitamos a Mr. Albert Soubies por su interesante trabajo, agradecemos su obsequio y deseamos vivamente que no sea esta la última vez que se ocupe en nuestro arte nacional.

38. Revista musical «Der freyschutz»

La Almudaina. 8/1/1895

Lo más trascendental de esta temporada ha sido la franca aceptación que ha merecido por parte de nuestro público la obra inmortal del maestro de Eutin, Carlos María de meyerbeer, Der Freyschutz. Alguien, con más soberbia que justicia ha tildado á los aficionados de Palma de imbéciles ó poco menos por la razón sencillísima de que no siempre están dispuestos á chocar una contra otra las palmas de las manos, o llamar desafortadamente al maestro cada vez que éste cree que nos hemos debido tragar la aldaba en forma de concertante pirotécnico de cualquiera de las óperas que hasta la fecha se han

representadas. Un público que á la primera audición de Freyschutz admira sin distingos semejante partitura, da una prueba inequívoca de gusto exquisito y de ilustración poco común y desde luego hay que aceptar como justos sus fallos cuando censura ruidosamente á una empresa ó á un director que se atreven (fiados en lo que creen estupidez del público) á poner en escena con solo dos ó tres ensayos cualquiera de las obras de Meyerbeer. Y esto pues lo que ha venido sucediendo desde la inauguración de la temporada. No vaya á creerse que he cambiado de opinión desde que apareció mi revista Opera barata antes al contrario insisto en la idea de que por solas tres pesetas no pueden oírse artistas de fama universal ni óperas perfectamente ajustadas. Pero entre lo sublime de una interpretación justa y brillante y la serie de desazones que nos han dado por evidente imprudencia de quien se ha empeñado en poner una tras otra, hasta siete operas, existe un justo medio. Tampoco es exacto que los abonados tengan el afán desmesurado de los estrenos y de las novedades. Los abonados hubieran oído con sumo placer dos o tres veces más la Africana, otras tantas Roberto é igualmente los Hugonotes si estas óperas hubieran salido presentables; con lo cual hubiera resultado que no poniendo más que cinco óperas se hubieran tolerado hasta cuarenta funciones. Lo cual, dicho sea con perdón de quien dirige el cotarro, no era pedir gollerías. Al inaugurarse la actual temporada creíamos de buena fe que las deficiencias de los elementos constitutivos de la Compañía venían compensadas, en parte, con la buena voluntad de la empresa y del Director artístico; pero esta compensación no ha parecido hasta que se estrenó Freyschutz. ¿Quiere decía esto, que la ópera de Weber ha salido bien? de ninguna manera. Aceptable y... nada más: y aun esto teniendo en cuenta: 1.º El resultado de la comparación con las óperas antes puestas. 2º El haber admitido desde el principio, y haciendo uso de una gran benevolencia, el cuadro de compañía, y 3.º el convencimiento que hemos logrado de que hasta aquí, y nada más que hasta aquí, llega lo que puede y sabe hacer la compañía, toda vez que se han multiplicado los ensayos y los esfuerzos con gran extrañeza de los que creíamos fiados en palabras autorizadas que el martes pasado podría estrenarse la ópera.

Y ahora varaos á concretar en pocas palabras nuestro juicio: La orquesta va notablemente mejorada en lo que se refiere al ajuste pero no tiene un solo ensayo de sobra. Los coros todavía tienden á la desafinación, pero están desconocidos. Las partes... de las partes vale más no hablar. Apliquemos lo del cuento: Todos son muy honrados pero la capa no parece.

El señor Morales, que sabe la ópera según se dice, representa muy bien el papel de no saberla.

La señora Carolli... lo mismo interpreta á Agata que á Valentina. Para ella tanto vale Alice como Selika. Nunca deja de ser la señora Carolli.

El señor Meroles muy bien en escena, pero por evidente indisposición, no ha cantado una sola frase.

La Srita. Riera, en honor de la verdad, sale airosa de su parte de Annetta, pero en esta obra más que en ninguna se le nota un defecto de pronunciación que creemos desaparecería con un ejercicio bien dirigido. Las partes secundarias, bien.

Resulta, pues, y de ello nos congratulamos que el éxito se debe más que á nadie, al maestro Weber, Lo evidentemente práctico y notable, es que la ópera ha gustado. Hacer un análisis de su partitura aquí es ocioso porque por tratarse de la más popular de las óperas del norte y de la más genuinamente alemana, desde su estreno en 1821, no han cesado los críticos de todos los países de hablar de ella en todas las formas y en todas las lenguas siendo considerada, y esto prueba la trascendencia que para el arte tuvo su aparición, como la precursora -única del drama Wagneriano y la causa inmediata de la revolución realizada por el colosal autor de Las Walkirias. Los coros de Wagner comentan, en la forma que lo hacen los de Weber. Recuérdese, sino, el coro que acompaña al terceto del primer acto de Freyschutz y compárese con la escena de la acusación de Elza en Lohengrín, Recuerde, se además el coro que sigue á la aparición del ermitaño en el final de la obra de Weber y se verá una patente analogía con los procedimientos Wagnerianos. Los caracteres en Freyschutz vienen subrayados de una manera magistral. Ejemplo: Agata y Annetta, que no dejan de ser Agata y Annetta ni en el lindísimo dúo del 2.º acto, dúo construido con solo dos ideas melódicas milagrosamente halladas por el maestro y que se doblan por manera admirable lo mismo al sentimentalismo germánico de la prometida de Max que al humorismo algo afrancesado de su prima Annetta. El elemento musical popular, que tampoco desdeña Wagner interviene también en la obra de Weber y si el libro de Kind está sacado de un cuento de viejas, muchos ritmos y cantinelas de la partitura han sido tomados del natural por el compositor.

Vengan óperas viejas como Freyschutz á nuestro teatro. Damos por compensados los fracasos de la temporada, con la satisfacción de que nuestro público haya sabido hacer los honores al inmortal Weber.

A. Noguera

39. Bibliografía musical. Colección de melodías para canto y piano

Barcelona, Juan Bta. Pujol y C^a. Autor: Gabriel Rodríguez.

La Almudaina. 22/01/1895

El autor de esta Colección por un exceso de modestia incomprensible para quien se haya fijado con detención en tan hermosa obra, guarda el anónimo ó por lo menos no ha permitido que el grabador estampara su nombre en la cubierta de la primera edición.

Esto no obstante y aun á riesgo de parecer indiscretos no podemos sustraernos al deseo de que el público sepa que don Gabriel Rodríguez, excelente ingeniero, abogado de gran fama y prestigio y economista de primera magnitud, honra al arte y se honra á si mismo con el cultivo de la música con la cual está tan familiarizado como con las ciencias exactas y políticas. Este extremo quedó demostrado hace ya tiempo con las notables conferencias que sobre el divino arte diera en Madrid en el Ateneo y en la Institución; conferencias que han dejado perdurable y gratísimo recuerdo entre los que tuvieron la suerte de oírías, y en las cuales derrochó una suma de erudición y conocimientos que para sí quisieran muchos músicos de profesión que aspiran á la inmortalidad. Si aquellos interesantes discursos dieron la medida de los alcances del Sr. Rodríguez en lo que atañe á la teoría y á la técnica musicales, hoy vienen á demostrar sus Melodías que en la práctica de la composición no les van en zaga á los más expertos maestros.

La Colección que nos ocupa contiene treinta y dos melodías todas notables entre las cuales son de mencionar especialmente y en atención á nuestros particulares gustos: Mezza notte é Il Ritorno ambas sobre poesías de Carrer; Passa la nave mia con letra de Carducci, compuesta con procedimientos mas modernos; La Folie, original y de las mejores de la colección; Mon coeur, canción bonitísima que por la frescura y espontaneidad de la melodía conceptuamos como de las más inspiradas, y otras muchas que no citamos para no ser prolijos.

Agradecemos el envío del Sr. Rodríguez, como asimismo la dedicatoria inmerecida inserta en nuestro ejemplar y se lo agradecemos tanto más cuanto que no ignoramos que de tan estimables obras se ha hecho una tirada escasísima que reparte el autor entre los amigos y personas competentes que más aprecia. Es de desear que aparezca pronto una segunda edición ó tirada, para que el público en general pueda saborear tan delicadas composiciones.

A. N.

40. Bibliografía musical. Mazurcas para piano por Luis Arnau.

A. Quinzard y C^{ia}., editores, Paris.

La Almudaina. 13/02/1895

El autor de esta interesante Colección de Mazurcas, aunque joven, no es un novato en el arte de componer y luéanos, mucho menos, un desconocido del público, especialmente del público de los salones. Sus Romanzas Confidanza, Saciar y Che cosa e Dio, contra lo que generalmente sucede con las obras de los principiantes fueron acogidas con gran favor por los aficionados al cauto, entre los cuales gozan de una justa y merecida voga. En ellas supo Arnau adaptarse al ambiente de las reuniones íntimas, sin hacer concesión alguna al mal gusto, sin que sus obras adolezcan de ese desgraciado barroquismo insustancial que es la característica de muchas mercancías que nos importan del extranjero nuestros almacenistas para proveer, claro está, á las necesidades de nuestros cantantes enteramente despistados en lo que toca á legítimo sentimiento artístico. Las mazurkas que nos ocupan acusan en el autor un temperamento poético y soñador, tal vez un exceso de romanticismo. Quizá no fueron compuestas para formar colección, pues el próximo parentesco que entre ellas se observa así en el estilo como en los tonos en que están escritas, las perjudica grandemente. Aisladas, por el contrario, es decir oídas cada una de ellas sin recordar la anterior, constituyen un pequeño y delicado clief d' aeuvre, especialmente la tercera y la quinta. Recomendamos á nuestros lectores tan bonita colección, que no debe faltar en la librería de ningún buen aficionado y felicitamos al autor y querido amigo, al paso que le agradecemos el ejemplar con que nos ha obsequiado.

A. N

41. La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales.

La Almudaina 4/5/1895

Conferencia leída en el Círculo Mallorquín en 3 de Marzo de 1895.

Señoras y Señores: Mi condición de simple músico ó, mejor dicho, de obrero de la solfa, me pone al abrigo de gran parte de las censuras de que acaso pueda ser objeto esta noche. Más que en la conciencia de muchos de vosotros está en la mía propia que ocupo este lugar indebidamente. Ni ando tan sobrado de recursos literarios que me crea con derecho á esta distinción, ni es tampoco tan excesiva mi ciencia musical que presuma que ha llegado el caso de ilustraros. Estas razones, que son obvias y que se demuestran por la falta absoluta en mí de antecedentes literario-musicales de algún valor, las ha

desechado con abrumadora frialdad el digno Director de la sección de Literatura de esta Sociedad D. Juan Alcover, quien, como si creyera que ya es hora de cometer alguna indiscreción ó desacierto, me ha instado de tal suerte y se ha dado tal maña en conducirme hasta aquí, que no me queda otro remedio que leeros unas cuantas cuartillas. Cargue con las consecuencias nuestro Director, y entremos en materia.

Hace más de medio siglo que está sobre el tapete de los que se preocupan del porvenir de la música, el problema de la utilización de la materia folklórica musical en la confección ó composición de la música hecha según los cánones del arte. Este movimiento, si bien hasta época bien reciente no se ha erigido en sistema, tiene su precedente en la historia moderna. Por impulso propio, por una suerte de intuición artística, muchos y famosos compositores de los últimos siglos han prestado á la musa popular sus ritmos y sus cantinelas. Es de todos sabido que los contrapuntistas de los siglos XV, XVI y XVII, no solamente aprovechaban, para sus científicas lucubraciones, las melodías gregorianas y demás cantos litúrgicos, sino que solían echar mano de las canciones en voga. El número de melodías populares utilizadas en aquellos siglos, por los compositores de fama, es inmenso. Tiersot, en su Historia de la canción en Francia (1), analiza brevemente nada menos que diecinueve misas compuestas sobre la famosa canción medieval de L' Homme armé por Dufay, Hobrecht, Busnois, Régis, Josquin des Pres, Brumel, De La Rue, Pipelare, Loyset-Compère, De Orto, Seulf, nuestro Morales, Caríssimi y Palestrina. Rabelais, en su Nuevo prólogo del cuarto libro de Pantagruel, recuerda haber oído en un hermoso parterre á Josquin des Pres, Ockeghem, Hobrecht y un sin fin de maestros más, cantar melodiosamente la canción: Grand Thibault, se voulant coucher

Avecques sa famme nouvelle, etc.; y á Adrián Villaert, Gombert, Jannequin, Morales y otros muchos, en un apartado jardín, bajo una bóveda de verde follaje y alrededor de una buena provisión de botellas, jamones y pasteles, cantar inocentemente:

S' il est ainsi que coignéé sans manche Ne sert ele rien, etc.

Es probable que Rabelais no haya asistido jamás á semejante reunión de músicos alegres (dice Tiersot), pues son nada menos que los más famosos maestros de dos generaciones; pero la posibilidad de este concierto no es nada inverosímil.

No es mi propósito ocuparme poco ni mucho en la historia de la canción popular. Ni es tema para tratado en una simple conferencia; ni, por desgracia, se han hecho en España estudios previos suficientes para poder dar una idea clara de lo que ha sido aquélla y de las transformaciones que ha venido sufriendo para convertirse en lo que es hoy. En este corto estudio me limitaré á dar un bosquejo del papel que desempeña actualmente en la

música moderna, y de la misión altamente simpática que probablemente, y según todas las apariencias, vendrá á ejercer de hoy más, singularmente en aquellas naciones que por más tiempo vivieron bajo el dominio de Italia y Alemania, de las que puede decirse que hasta hoy han dado el patrón y han impuesto su escuela á todos los pueblos civilizados, no solamente debilitando con su poderosa influencia la característica esencial de cada uno de aquellos, sino ahogando en su origen toda iniciativa de independencia; como si la futura é incierta gloria de una nueva nacionalidad musical hubiese de empañar en lo más mínimo la brillante historia de aquellas dos naciones monopolizadoras del arte de los sonidos.

Aparte de Alemania é Italia, las demás naciones europeas pueden clasificarse, para los efectos del estado actual de la música, en tres categorías:

1ª Los pueblos que tuvieron ó que tienen su historia, su tradición artística interrumpida por la irrupción italiana ó alemana, ó de ambas naciones á la vez;

2ª Aquellas que carecen en absoluto de historia propia antigua ó moderna, y cuyas manifestaciones artísticas totales no constituyen más que un episodio de la historia del pueblo al cual rindieron vasallaje;

3ª Finalmente, aquellas naciones que ni tienen escuela propia tradicional ni les ha alcanzado gran cosa la influencia de Alemania é Italia.

Un solo caso excepcional se nos ocurre: Francia. Más adelante veremos en qué fundamos esta excepción.

Primer grupo: España

De la primera categoría nos presenta un ejemplo triste y admirable á la vez España, nuestra hermosa patria. España tiene un pasado musical brillantísimo y de origen muy remoto. En la edad media se estudió y cultivó la música en España con igual ó mayor solicitud que en los pueblos de Europa más favorecidos bajo este concepto (2). En el siglo VII aparece S. Isidoro de Sevilla, cuyos conceptos sobre la armonía merecen la atención de todos los historiadores y tratadistas.

La influencia altamente poderosa y civilizadora que los árabes ejercieron en España en todas las artes, ha dejado profunda huella en la manera de ser de la música popular de algunas importantísimas regiones. La música sabia, por otra parte, ha sido cultivada antes del siglo X por los oscuros predecesores de Alfarabí; en el siglo XII por el granadino Mohamed ben Ahmed El Addel, y en el siglo XV por Alschalabí. Los trovadores y juglares existieron asimismo en la península Ibérica; señalando los eruditos, en particular, la presencia de Guillermo de Adhemor en la corte de Fernando III de Castilla. En el siglo XIII encontramos también al monje recoleto Egidio que escribió su *Ars Música*, publicada en la

colección del abate Gerbert. «Pocas naciones cuentan con la falange de teóricos que florecieron en España durante los siglos XV, XVI y XVII. Ramos de Pareja, el gran revolucionario musical del tiempo de los Reyes Católicos (3). Tomás de Santa María, que publica su *Arte de tañer fantasía* en 1565. El Bachiller Martín de Tapia, cuya obra *Vergel de música espiritual especulativa y activa* es solicitada por su rareza por artistas y bibliófilos, y de la cual posee un ejemplar, dicho sea de paso, la Biblioteca de este Instituto. El ciego Francisco Salinas, á quien dedicó Fray Luis de León una de sus más hermosas odas, y que, según Menéndez y Pelayo, nos legó «un monumento que compendia todo el saber musical de los españoles del siglo XVI, en la lengua de los sabios y en la forma no menos clásica y perfecta que la que habían dado á la literatura filosófica Vives y Fox Morcillo, á la teológica Melchor Cano, y á la preceptiva literaria Arias Montano y García Matamoros (4).»

Finalmente, y para no citar más tratadistas, el sabio Andrés Lorente, en 1672. en su *Porqué de la Música*, redujo a método claro y sin ambigüedades «cuanto los antiguos escritores sembraron en espaciosos campos de volúmenes», recogió los preceptos de sus contemporáneos y «ajustó á su edad lo variable que condujeron los siglos (5).»

Geminiani hizo un elogio grandísimo de la obra de Lorente, afirmando que «entre las obras modernas no existe otra igual.» A Fetis le parece Lorente tan hábil en la práctica de su arte como sabio en la teoría.

La obra de Lorente es rarísima también. Tengo la suerte de poseer un ejemplar que perteneció á un músico mallorquín, el P. Juan Aulí, y que citan las Bibliografías musicales modernas (6).

En un país y en una época, donde tan profundamente se estudiaban las teorías de la música, no podían faltar compositores eminentes; y así vemos en el último tercio del siglo XV nacer una brillante escuela de contrapuntistas cuyas obras no ceden en valor á las de los más renombrados maestros contemporáneos en Flandes y en Italia (7). Peñalosa, maestro de Capilla de Fernando el Católico, el organista Brujas, Flecha autor de muchos madrigales y maestro de Capilla de Carlos V, Pedro Fernández, llamado por algunos el maestro de los maestros españoles, Escobedo y otros y otros muchos. Pero todas estas figuras palidecen ante las de Morales, Guerrero, Victoria y Cabezón (8).

Morales, Guerrero, Victoria y Cabezón, marcan el apogeo del siglo de oro de nuestra música. En ellos y por ellos se conservará eternamente, en los fastos de la historia universal del arte, el nombre de nuestra nación, y pese al desvío con que hasta hace bien poco hemos mirado los intereses artísticos de nuestra patria, pese al olvido con que hemos vivido de nuestro deber: Morales, el predecesor del gran Palestrina; Guerrero, el autor inmortal del

oficio de Semana santa; Victoria, y Cabezón, á quien llamamos ya el Bach español; serán considerados en todos los pueblos cultos y en todas las naciones civilizadas como cuatro astros de primera magnitud, de destellos inextinguibles, mientras quede un ser humano que se preocupe formalmente del arte musical.

Hasta aquí la preponderancia de nuestra nación, cuyo movimiento artístico había sido tan enérgico y poderoso que irradió al extranjero, puesto que vemos á Escribano en Roma, Ortiz y Tapia en Nápoles, Hurtado en los Países Bajos, Escobar en Portugal y otros muchos en otros distintos países... Hasta aquí las gloriosas tradiciones!

Llega por fin el siglo XVIII, se introduce por la vía diplomática el convencional y ya decadente italianismo, y reemplaza ó eclipsa por completo al arte indígena y propio, que había producido tantas y tantas maravillas. El favor que recibiera de Felipe V y Fernando VI el cantante Farinelli, dio un golpe de muerte á la música nacional. Honrado el advenedizo con la amistad de los reyes, más poderoso que los ministros, admitido en las órdenes de Calatrava y Santiago, hizo predominar en toda la península el gusto italiano.

España siguió siendo muy rica en compositores, pero estos abdicaron de su personalidad y olvidaron y menospreciaron el elemento nacional para ir á formar en el montón cuasi anónimo de los maestros á la italiana.

Lo que ha pasado desde aquella fecha hasta nuestros días, es de todos conocido. Apenas si podemos hacer mención de algunas figuras salientes: la de Barbieri en primer lugar. En efecto, Barbieri, el maestro más genuinamente español entre los contemporáneos, contribuyó grandemente á desasirnos, á librarnos de la pegajosa Italia, ya componiendo lo más delicado y distinguido que hasta hoy se conoce en el género zarzuela, de moderna creación, tomando por base la música popular; ya importando, á guisa de contrapeso, los clásicos alemanes, en 1859, para interpretarlos en la que había de ser, andando el tiempo, famosa Sociedad de Conciertos, dirigida por él cuando su fundación en 1867; ya reuniendo á costa de sacrificios y paciencia la Biblioteca musical española más rica de cuantas se conocen.

La Sociedad de Conciertos, juntamente con la de Cuartetos, no menos famosa y fundada por el ilustre Monasterio en 1863, han realizado á maravilla la noble misión de modificar y refinar extraordinariamente el gusto del público y el de los compositores.

La Zarzuela, por otra parte, fué el primer síntoma de posible redención que apareció entre nosotros, por las tendencias que se notaban en algunos maestros al aprovechamiento de las canciones del pueblo; y hubiera llegado á tener en España el mismo significado que tiene en Francia la ópera cómica, si hubiese precedido á su aparición un estudio formal, así

de la esencia y caracteres peculiares de los cantos populares antiguos y modernos como de toda otra manifestación folklórica.

Si Francia ha podido sustraerse á la dominación extranjera lo debe, más que á otra cosa, á su exagerado chauvinisme, gracias al cual ha contado siempre, desde hace siglos, con hombres de talento que no se han desdeñado en emplear sus aptitudes en estudios aparentemente fútiles, pero que constituyen la fuerza vital, el alma de la patria. Las colecciones de cantos y bailes populares en Francia, autorizadas todas con firmas indiscutibles en el mundo artístico y literario, se cuentan por centenares, no siendo los gobiernos de a que la nación los que menos han contribuido á que no se perdieran para siempre esos interesantes recuerdos de las pasadas generaciones, ya ordenando la recopilación de cantos por provincias, ya premiando espléndidamente los trabajos particulares que con el mismo objeto se han realizado. En estas colecciones han podido, los músicos franceses, saturarse del ambiente nacional, y por ellos la escuela francesa ha podido ostentar sello individual y mantener su envidiable independencia (9).

Afortunadamente, en estos momentos se nota cierta efervescencia entre determinado grupo de maestros españoles que hace asegurar en el arte patrio un cambio de derrotero en extremo plausible. No faltan músicos de claro entendimiento que, convencidos de la necesidad de hallar una solución al actual estado de cosas, estudian los medios de recobrar el tiempo perdido y de conquistar de nuevo el lugar honrosísimo que, como hemos visto, ocupábamos en los siglos XV y XVI; siendo más probable que el éxito corone los esfuerzos del mencionado grupo cuanto que los trabajos que para ello se realizan son los que aconsejan de común acuerdo la razón, la lógica y la experiencia, es á saber: el estudio formal del folklore y la rehabilitación de las composiciones de remotas épocas.

El honor de esta reivindicación corresponde, en primer lugar, á una personalidad con la cual me unen lazos de una amistad tan íntima, y á la que admiro y respeto tan profunda y sinceramente, que por temor á que los elogios que de ella haga sean tildados por alguien de apasionados, me creo en el deber, ó mejor dicho, me veo en la necesidad de suprimirlos. Por lo demás, el tiempo vendrá á juzgar la obra monumental y altamente patriótica del sabio profesor de Historia de la música, del Conservatorio de Madrid, don Felipe Pedrell, obra que abraza todos los ramos del saber musical: crítica, estética, filosofía, historia, libros didácticos, etc. etc., además de multitud de composiciones religiosas, dramáticas, de cámara, y de salón, todas ellas de relevante é indiscutible mérito; y que ha logrado acabar

con la indiferencia con que los extranjeros contemplaban el pasado movimiento musical de nuestra patria (10)”

Segundo grupo: RUSIA

Así como España representa el tipo por excelencia de las naciones que hemos clasificado en la 1ª categoría, es decir, de aquellas que tienen historia y tradición artística bien determinadas, interrumpidas en mal hora por una irrupción extranjera, así Rusia va á ofrecernos un hermoso espécimen de la 2ª categoría, de los pueblos sin historia y que hasta hace poco han vivido una vida artística, como si digéramos, de prestado.

El movimiento verificado en Rusia para proclamar su independencia musical ha llamado justamente la atención por haberse iniciado, al mismo tiempo, la aparición de una nueva ó por lo menos desconocida vida literaria, exuberante y característica.

Rusia, como España, apenas conocía el arte alemán y fué por espacio de mucho tiempo un mercado de productos italianos. Para hablar extensamente del movimiento música ruso y de la historia de este movimiento, que abraza ciertamente muy pocos años, colmados de peripecias, de luchas titánicas y de rasgos de suprema abnegación por parte de los iniciadores de la nueva escuela, es preciso haber leído la famosa obra del eminente crítico y compositor César Cui *La Música en Rusia*.

A Dargogimsky, y á Miguel Glinka especialmente, corresponde la mayor parte de gloria en la formación de una escuela nacional rusa. El milagro lo realizó Glinka de la manera más elemental que imaginarse pueda. Busca un asunto de carácter nacional, se le ofrece el libro de la ópera *La vida por el Tzar*, intercala en la composición un sin número de melodías populares indígenas y obtiene un éxito prodigioso. Desde aquel punto y hora queda decretada para plazo no lejano la pérdida del prestigio de la música italiana en Rusia, y lo que es más, esparcida la semilla que había de producir la escuela rusa, genuinamente rusa.

La semilla se echó en terreno abonado, porque hay que advertir que en Rusia, en una nación joven y en la que una civilización avanzada no ha suprimido las influencias nativas, las canciones populares están extendidas en todas las clases de la sociedad: se aprenden en los liceos y en las escuelas, y el sabio las conoce y las canta tan bien como el más humilde moujtk. En tales condiciones la obra de Glinka había de prosperar y, en efecto, en la actualidad Rusia cuenta por docenas sus compositores notables, existiendo entre ellos algunos de talla verdaderamente excepcional. Borodine, Balakireff, Glazounow, Rimsky korsakow, Tschaiowsky, Rubinstein y Cui, son nombres conocidos hasta por los profesores de solfeo de las más insignificantes aldeas.

Si Glinka fué el que dio el gran paso en la fundación de la música rusa, estudiando la esencia de los cantos nacionales en absoluto y en relación con los de los países extranjeros, y aprovechándolos en sus composiciones, bien asimilándoselos, bien exponiéndolos á manera de rapsoda en determinadas obras (11), á Cesar Cui pertenece la gloria de haber sido su propagandista más ferviente. Las dotes de alto talento que distinguen á Cui, las excepcionales condiciones en que se halla por su vastísima ilustración y por su posición social; pues además de músico eminente es general del ejército ruso, profesor de la Academia de Ingenieros y de las de Estado Mayor y Artillería, ingeniero á su vez, autor de muchas é interesantes obras científicas y de un Curso completo sobre las fortificaciones permanentes en la defensa de los Estados matemáticos profundo, etc. etc.; estas excepcionales condiciones, repito, le ponen en el caso de poder ejercer de crítico severo, sin doblegarse ante las exigencias de los filisteos del Norte, é importándole poco ser el blanco de los tiros de aquellos ante la firmeza militar de su carácter, y la convicción consciente de que sigue el camino de las verdades artísticas.

«En su propaganda por la música — dice un biógrafo — César Cui es exclusivo, ó mejor dicho, exigente. En materia de arte es un aristócrata de gustos refinados. La mediocridad le causa horror; afirma que un sastre ó un maestro de escuela mediocres pueden ser útiles á su país; pero que un compositor adocenado únicamente es bueno para desencauzar el gusto del público, haciéndole no tan solo indiferente á las obras realmente bellas, sino incapacitándole de comprenderlas. Piensa que el arte es un lujo, y que cuando se trata de un lujo se tiene el derecho de ser refinado en sus gustos; que el arte no es un oficio y que así como no pueden suprimirse los oficios que son útiles y necesarios, se debe ser exigente cuando se trata de una obra de arte. Admite que pueden aceptarse un par de botas mal cordadas y mal cosidas, pero no una composición mal hecha ó que carezca de belleza.»

Quien profesa y practica tales principios, por necesidad no pecará de indulgente con sus paisanos, aferrados por costumbre á la música de fácil venta, al trabajo de embarque; y, en consecuencia, tras de haber tenido que ejercer su misión regeneradora por espacio de treinta años, pues empezó sus campañas de crítica en 1861, y de contar sus enemigos por centenares «gracias — según su propia frase — á su especialidad en decir cosas desagradables á todos» ha recabado por fin el respeto de los músicos formales de todos los países, un renombre universal y la gloria de haber revelado á Europa admirada, una escuela tan nueva como sana é interesante.

Considerado como crítico y propagandista de la música nacional hemos encontrado en César Cui una figura de primera magnitud; pero César Cui no se limita á ejercer la crítica escueta y dar lecciones teóricas á sus compatriotas, sino que, dotado también espléndidamente por la naturaleza de grandes facultades como compositor, es su labor musical tan delicada y exquisita, acude tan solícita la inspiración al llamamiento del maestro, que no parece sino que sus exigencias y sus principios estéticos como crítico, son una consecuencia lógica del minucioso examen analítico de sus propias obras. La obra de Cui es vastísima: el salón, la sala de conciertos, el teatro, todo lo ha invadido ya con igual acierto. Nada de obras de relumbrón, nada de éxitos colosales, de esos éxitos que aturden así al autor, como al intérprete, como al mismo público que los promueve, y que pasada la algazara, quemado el castillo de fuegos, se queda preguntando dónde está la causa de tanta bulla. La obra de Cui avanza sin impaciencia, pero cada paso hacia adelante vale á su autor el dominio, el señorío absoluto de aquel palmo de terreno conquistado en el campo de la gloria en noble lid, sin que pueda molestar su conciencia el más leve asomo de usurpación ó de impostura. Yo no he hallado, en ninguna de las numerosas composiciones que conozco del maestro ruso, un solo compás, una sola nota que no revele una naturaleza poética penetrante, un temperamento artístico, un alma templada al calor de un ideal bellissimo. ¡Cuántos ratos de placer le debo!

¡Cuántos goces me ha proporcionado su última ópera *Le Filibustier*, estrenada en París el año pasado, y considerada por los críticos franceses como una suerte de lección dada á aquellos compositores que, tratando de seguir ridiculamente las huellas del gran Wagner, de ese coloso que no admite ni rivales ni imitadores, creen seguir sus aspiraciones por medio del estruendo, de la sonoridad y de la confusión en la orquesta; rebuscando armonías raras é inesperadas; haciendo uso de motivos conductores por sistema, con receta, como confeccionaría un espasmódico cualquier farmacéutico; pegando á cada personaje su etiqueta melódica, como quien distribuye vinos y licores en una bodega; quitando importancia al elemento vocal en detrimento de la claridad y de la sencillez de la frase musical, y hasta de la verdad dramática: pues no dejando bien comentada con el auxilio de la música la acción externa del drama, con dificultad podrá acertarse, tratando, por el mismo medio, de subrayar la acción interna de los personajes ó de las escenas que representan: resultando de la inexperiencia y de la falta de habilidad de los imitadores, un verdadero galimatías, un desequilibrio colosal, que hace que en muchas ocasiones hasta los más contentadizos echen de menos los buenos tiempos en que se solazaban oyendo gorgoritos a tal ó cual prima donna en *Il Turco in Italia*, en *Attila* ó en *Zelmira*. Todas estas

reflexiones acuden, en efecto, á la mente de quien analiza las obras de Cui, hechas con procedimientos tan sencillos, tan claros, tan poco aparatosos, que su mayor encanto consiste precisamente en la misma sencillez, lograda sin embargo, dentro de las más recientes conquistas de la ciencia armónica; es decir, sin que por ello haya recurrido el autor al socorrido sistema de la imitación de los clásicos, á los que no se parece en otra cosa sino en la perfecta corrección de la forma. Desde este punto de vista, las obras de Cui podrían servir de modelo á cuantos se dedican, al estudio de la composición, y dan la medida del valor de la escuela rusa.

«En Rusia, como en España, — dice un distinguido escritor musical francés (12) — se encuentra una individualidad musical de caracteres bien determinados y que actualmente, por el múltiple esfuerzo de críticos eruditos é ingeniosos y de artistas hábiles y delicados, trata de tomar conciencia de si misma, desligándose enteramente de la imitación extranjera, revistiéndose de formas y coloridos absolutamente nacionales. Lo mismo en una nación que en otra, el origen de este movimiento ha sido la tendencia á inspirarse en los cantos y en los ritmos populares, igualmente ricos, variados, flexibles, y abundantes en ambas razas y en ambos países.»

Tercer grupo: Escandinavia. Debo todavía ocuparme en otra nacionalidad, si cabe más interesante que España y Rusia, por las raras y extraordinarias circunstancias que concurren en su aparición. Trátase de una región sin antecedentes musicales de ninguna clase, sin precedente artístico, y que, en lo que á nuestro arte se refiere, per saltum ha pasado de la prehistoria al más alto grado de civilización posible: la Escandinavia; esa península que vive sin luz, sin calor, entre brumas, nubes y nieves; rodeada de fantásticos peñascos, escollos é islotes misteriosos; antiguo país de los Escaldas, de los Sagas, y de los Eddas; que goza el raro privilegio, por su apartamiento natural del resto de Europa, de conservar intactos los monumentos de su poesía popular, que la mayor parte de los demás pueblos han dejado caer en el olvido; florecientes las danzas características, las melodías y las leyendas y, lo que es más, en uso todavía algunos instrumentos cuyo origen se remonta á los tiempos heroicos.

Hablar del pasado musical histórico de Suecia, Noruega, Islandia y las islas Feroë, es hablar pura y simplemente de música popular. Hablar del presente musical de Escandinavia es dar á conocer aquella misma música popular, ennoblecida por el arte. Hasta época bien reciente nada de música sabía en aquellos países, nada de teorías ni de tratados didácticos. En las capitales, únicamente en los grandes centros, música y músicos extranjeros asalariados para que no carecieran las poblaciones importantes de un elemento

tan en armonía con la moderna civilización como son las óperas y los grandes conciertos; sin que este movimiento trascendiera más allá de los arrabales de estas mismas ciudades; y curándose poco, por otra parte, los habitantes de los bosques y de los gaards, los pescadores y los marineros, de tales espectáculos, pues bastante tienen ellos con su repertorio tradicional vastísimo y bello, y su milagrosa aptitud para irlo enriqueciendo con nuevas canciones y nuevos aires de danza.

Ese archivo viviente, que conserva y venera con religioso celo toda una raza, allá en la espesura de las selvas septentrionales, en el fondo de los imponentes y sombríos fiordos, en las riberas de los lagos grises y en las fantásticas regiones de los hielos, de las largas noches, de los dilatados crepúsculos y de las auroras boreales, nos era enteramente desconocido; como nos lo eran también las tradiciones y leyendas eslavas, los cantos y las danzas festivas ó guerreras de las provincias remotas del Imperio Ruso. Para conocer unos y otros han sido necesarias dos circunstancias: el afán de lo nuevo, de lo raro y de lo caprichoso que se ha apoderado de nosotros, ávidos de vivir muchos siglos en pocos años, ahitos de lo nuestro, de lo fácil y obvio; y la oportuna aparición en aquellos países de hombres de genio que nos han revelado lo incógnito y que, á manera de intérpretes, nos han facilitado la comprensión de toda la poesía que encierran los cantos y las leyendas tradicionales de sus pueblos respectivos, señalándonosla no ya como una simple curiosidad sino como un venero inagotable, como un manantial que al par que refrigera, puede rejuvenecer el arte musical europeo, si no caduco por lo menos demasiado maduro para que no nos preocupemos de su porvenir.

Esos hombres eminentes que han salido al encuentro á nuestras aspiraciones y necesidades y que, como acabamos de ver, en Rusia se llamaron Glinka, Darzogymski y Cui, en los Estados Escandinavos se llaman Gade, Svendsen y Grieg. Aparte de otros muchos, desde el punto de vista de su originalidad, Gade, Svendsen y Grieg condensan en cierto modo la historia de la música sabia de Suecia, Noruega y Dinamarca.

Gade nació en Copenhague, donde hizo sus primeros estudios. Su ópera *Ossian*, y cierta sinfonía que escribió poco tiempo después, llamaron la atención de Mendelsohn, que á la sazón dirigía en Leipzig los conciertos de la Gewandhaus, y el famoso maestro las incluyó en el programa de una de las sesiones; con lo cual quedó tan sólidamente establecida la respetabilidad artística de Gade que el Gobierno de su país acordó subvencionarle en 1845 para que pasara á Italia y Alemania á perfeccionar su talento; siendo tan bien acogido en Leipzig que, á su llegada, ocupó la vacante de Mendelsohn en los ya citados famosos conciertos de la Gewandhaus. Dos años después, en 1848, regresó á su ciudad natal,

donde se le prodigaron los mayores honores, nombrándole sucesivamente director del Teatro Real de Copenhague, director de los conciertos de la Unión musical, maestro de la Capilla real de Dinamarca y señalándole además una pensión anual de 3.000 coronas para viajes. Compositor de alto vuelo, no da sin embargo Gade en sus numerosas obras ni la medida de su personalidad ni menos la de su nacionalidad. Perjudicó grandemente al maestro danés la veneración que sentía por Mendelsohn y sus obras, que le sugestionaron de tal manera que no solo influyeron en su obra sino en la obra de muchos de sus discípulos, y casi puede decirse que de todos los compositores escandinavos hasta Grieg, cuyas dos ó tres primeras composiciones prueban que también él sufrió la influencia mendelsohniana. Esto no obstante, ciertos asomos de originalidad, algo nuevo que respiran acá y allá sus creaciones, cuando deja en paz á Gade la sombra del autor de Athalia y de Sueño de una noche de verano, no han pasado inadvertidos á todos; antes al contrario, han sido considerados como signos precursores de una brillante era para la escuela escandinava; y en efecto, á uno de los discípulos predilectos de Gade, á Eduardo Grieg, estaba reservado el establecimiento definitivo de la escuela genuinamente nacional, como veremos.

Las obras de Juan Svendsen (nacido en Cristianía en 1840) ya tienen sello de mayor originalidad, y en las sinfónicas, especialmente, el elemento pasional se mezcla con brochazos de color indígena y con relieves característicos de suma trascendencia para el arte de su patria. Aprovecha Svendsen los temas populares para componer sus interesantes rapsodias noruegas, y hasta el tema de su pintoresco Carnaval de París tiene una estructura «decididamente noruega (13)»

Podría citaros toda una pléyade de músicos escandinavos nacidos al amor del calor á la patria, y cuya originalidad ya se manifiesta antes de Grieg. Telleísen, que ha dejado una serie de obras que encantan por su aire juvenil y por su modernismo. El enigmático Arn Christ, músico, poeta, pedagogo y sabio todo en una pieza, que escribió multitud de coros escolares, canciones infantiles, rondas populares y otras muchas obras, unas de dulzura encantadora y las más de ningún valor artístico, según algunos críticos, pues por mi parte confieso que las desconozco. Ricardo Nordraak, amigo íntimo de Grieg, muerto en la flor de su juventud; Ole Bull el famoso violinista que, según tengo entendido, visitó nuestra isla hace algunas décadas; Mad. Backen-Groendal, Luis Schytte, y otros muchos ignorados en nuestros países, pero interesantísimos por su afán de innovación y sobre todo por ser usual en ellos echar mano de las fecundas fuentes del arte popular para la composición de sus obras. Pero ninguno, absolutamente ninguno de esos maestros, sobrepuja ni menos

alcanza al más modernísimo de los músicos de la época actual, al famoso Eduardo Grieg. La ciudad de Bergen, antigua residencia de los reyes de Noruega, situada en el fondo de la bahía de Byfiord, cuyas construcciones casi todas de madera, y cuyo vasto comercio, á pesar de la escasez de su población, que no pasa de 47.000 habitantes, le dan una fisonomía especialísima, es digna de llamar la atención del mundo artístico por haber sido cuna de tres de los hombres más eminentes de Escandinavia. El barón de Holberg, poeta y autor dramático, padre de la lengua y literatura danesas y conocido por el Moliere escandinavo, el violinista Ole Bull, ya citado, y el compositor Eduardo Grieg.

Nada más curioso que la vida de Bull, de ese bohemio del septentrión, de ese indómito Paganini del norte, mezcla de sabio y charlatán, que así le vemos en Cristianía estudiando ciencias teológicas como matriculado en la facultad de Derecho de la universidad de Gotinga, de aquella famosa universidad de Heine; nada más interesante que ese virtuoso del violín, ese músico aventurero á quien, para que nada falte en su errante historia, le desvalijan los rateros de París, se arroja al Sena por carecer de un miserable franco con que subvenir á sus más imperiosas necesidades, salvándose por milagro, y lo mismo acepta la protección de una dama desconocida para defenderse del hambre, que derrocha en Améri“ca una fortuna para fundar una colonia noruega que no llega jamás á figurar en el mapa; que tiene la perspicacia de adivinar en el joven Ibsen, á la sazón mancebo de una farmacia, al futuro y más poderoso dramaturgo escandinavo, protegiéndole y subvencionándole con el cariño de un padre; y en el niño Grieg una futura gloria musical europea, aconsejando á su familia que le envíe inmediatamente á Leipzig á formalizar sus estudios; y que, dotado de un talento y una vivacidad sorprendentes, descubre en la burguesía norteamericana un público de bobalicones al cual explota de la manera más chusca con solo una banal composición (descriptiva, supongo) cuyo título Un buey comido por un tigre (!) excitó de tal modo ¡oh filisteísmo! á aquellos pobres diablos yankees, que la venta de aquel puñado de compases valió al autor en pocos días la enorme suma de más de trescientos mil francos!

Con los ahorros que trajo de América ese admirable bohemio, fundó un teatro nacional en Bergen y entonces fué cuando Grieg tuvo ocasión de conocerle, cuando á instancias de Ole Bull pasó, el que había de ser famoso compositor noruego, á Alemania. En el Conservatorio de Leipzig fué Grieg admitido desde luego, pero, dotado de este espíritu de independendencia y libertad que parece peculiar á todos los artistas de su raza, se limitó en Leipzig á aprender el oficio, pero eso sí, á aprenderlo bien, lo mismo que á conocer profundamente á los autores clásicos alemanes; y una vez en posesión de los secretos de

la parte puramente mecánica del arte de componer, y poseído de una fuerte nostalgia de su país, abandona á Leipzig y se dirige á Copenhague, afanoso de conocer á Gade, el patriarca de la música danesa, bajo cuya dirección escribió sus primeras obras. En aquella ciudad, y á instancias de su íntimo amigo Ricardo Nordraak, Grieg empezó el estudio profundo y detallado de la literatura nacional y de la música popular, a las cuales debe, en opinión de los críticos más eminentes, sus mejores composiciones y la originalidad de su genio.

Una vez más la música popular ha realizado el milagro de una nueva nacionalidad musical; y ¡de qué manera! ¡con qué esplendidez!

Hace poco menos de diez años que el nombre de Grieg era casi desconocido en Francia, en España y en Italia; pero tan luego como el editor Peters de Leipzig populariza las canciones del ilustre maestro, un afán por conocerlas, una fiebre de gozarlas se apodera de todos los músicos de Europa y, en mucho menos tiempo del que emplearon otros artistas y poetas de valía en vencer en la encarnizada lucha por la vida, vence Grieg en la titánica y colosal lucha por la gloria.

Fuera enojoso tratar de hacer aquí un examen minucioso y detallado de sus composiciones que, á fuerza de ser originales y acusar un estilo exclusivo y propio como pocos, han dado ocasión, á cuantos han tratado de clasificarlas, de emitir los más desatinados y contradictorios juicios. No falta quien compare al autor á Chopin (14), quién le asimila á Schubert, quien ve en Grieg una imagen más ó menos ampliada ó reducida de Schumann, quien recuerde á Mendelssohn oyendo tal ó cual producción del maestro de Bergen, quién descubre remotas influencias wagnerianas en tal ó cual frase y, en fin, existe una disparidad de criterios tan enorme que es necesario reconocer que, á fuerza de parecerse á todos, no se parece á ninguno. Y en efecto, esta es mi opinión; opinión que me dan derecho á sustentar los disparates lanzados por verdaderas eminencias.

Aparte de unas pocas de las obras que conozco de Grieg, como por ejemplo: la overtura de concierto En otoño, que me parece de factura francamente mendelssohniana, si prescindo de la explosión de franca alegría, jovial y pintoresca, cuando en el final aparece en compás ternario el tema popular en toda su desnudez; la primera de las dos Piezas sinfónicas op. 14, que pudiera firmar Schumann engañando á todos los Aristarcos, y alguna que otra canción ó lied; aparte de estas pocas obras, repito, no veo más en la obra de Grieg que la perfecta asimilación de la canción popular de su patria; no acierto á ver sino esa melodía triste y sentimental, abundante en modos menores, pero de una tristeza resignada, como si quien canta tuviera complacencia en el sufrimiento y en la contemplación de aquella

naturaleza extraña, de aquel cielo gris, de aquellos montes eternamente blancos, de aquellas aguas frías y azuladas, avalorado todo con la aplicación de una técnica armónica nueva ó inusitada hasta hoy, de una técnica profundamente sabia y lógica que no retrocede ante una incorrección si esa incorrección ha de dar por resultado una sorpresa estética, pero que tampoco se arredra ante la solución del más severo problema contrapuntístico. A veces aquel tono quejumbroso y dolorido se convierte en gritos de salvaje desesperación y en interjecciones onomatopéyicas en el dibujo melódico que subrayan perfectamente el significado de las palabras ó versos musicados. Los ritmos son de una rusticidad espeluznante y forman siempre artístico contraste con el fondo melódico, suave y dulce, que casi nunca deja de percibirse claramente. Yo no acierto á ver, en la obra de Grieg, ninguna filiación á tal ó cual escuela preconcebida ó ya existente sino todo lo contrario: un afán, pero un afán naturalísimo, afán sin tour de force en mantenerse á distancia de lo conocido, no ya por aversión á los demás maestros, que nadie mejor que Grieg sabe admirar y comprender, ni por el deseo de singularizarse, ni siquiera por la ambición de crear teorías nuevas y exclusivas, sino por la delectación en vivir de la patria y por la patria, por el placer de abandonarse á lo suyo y á los suyos, no con un abandono afeminado y débil, sino altivo, noble, y sobretodo, convencido.

Estas son, á grandes rasgos, las cualidades que caracterizan la música de Grieg; como la noble severidad, la melodía franca y llana, los ritmos orientalescos, la galanura de la frase y la nitidez de la armonía sintetizan á Cui; y como el acento tierno, expresivo y apasionado ó alegre y juguetón, el lujo de ornamentos, el ritmo variado desde el de la ronda al del zortzico basco, desde el de la jota aragonesa al de la playera morisca, retratan y ponen de relieve la nueva escuela española.

Una observación me sugiere la comparación de estas tres escuelas. La obra de Cui no será jamás perjudicial á nadie. Ya he dicho que bien pudiera servir de modelo en los conservatorios y en las escuelas de armonía.

La escuela española ya presenta más puntos peligrosos: la chulapería y el flamenquismo tienen que ser sorteados con gran habilidad por el compositor primerizo, que ha de saber distinguir de lo verdaderamente característico y nacional, lo canallesco, brutal y tabernario.

Tocante á Grieg siempre le he conceptuado peligroso, no para el público en general, sino para los músicos jóvenes é inespertos, ó para los viejos ignorantes; por su poder sugestivo, que puede arrastrarles á hacer un uso indebido de las fórmulas libres y personalísimas del maestro noruego; porque hay que advertir que sus procedimientos armónico-rítmicos son de intensidad tal, tienen un cachet tan seductor y penetrante, que se

suben á la cabeza produciendo vértigo, verdadera embriaguez. A Grieg hay que estudiarle con gran parsimonia.

En el gran banquete musical, Bach, Haendel, Beethoven, Schumann, Mozart, Haydn, y demás clásicos, representan los platos fuertes y succulentos. Grieg y algunos otros hacen el papel de vinos y licores. ¡Cuidado con abusar de los últimos sin antes atracarse de los primeros!"

El bosquejo mal trazado que acabo de hacer de las nuevas y florecientes nacionalidades musicales en Europa, nos ofrece materia de estudio en la averiguación de las causas que más eficazmente han contribuido á la aparición de las escuelas novísimas. Estas causas parecen ser:

1º La vergonzosa obscuridad en que vivían pueblos que cuentan con elementos de sobra para abrirse paso en el mundo de las artes; obscuridad que no podía prolongarse por más tiempo.

2º La necesidad imperiosa de aportar nuevos recursos al arte europeo, cuasi agotados por los Bach, los Beethoven y los Wagner.

3º La oportuna presencia, en las naciones olvidadas, de hombres de genio que han querido acometer la noble empresa de la reivindicación artística de sus patrias respectivas.

En cuanto á los medios de que se han valido esos hombres para el logro de sus fines son bien sencillos.

El estudio de la técnica armónica en sus más recientes conquistas; el examen razonado y profundo de cuantas obras notables han producido los clásicos de todas las épocas y de todos los países; y finalmente, el estudio y la utilización, según arte, de la canción popular como recurso que no admite sustitución para despojarse de las influencias extranjeras. En consecuencia: el compositor moderno que no conozca profundamente la mayor parte de las obras de los grandes maestros; el compositor moderno que se halle en ayunas de la historia de la música en los últimos siglos; el compositor moderno que no siga paso á paso el movimiento del progreso y de la evolución en las escuelas; el compositor moderno que, lejos de inspirarse en el espíritu del pueblo que le vio nacer, desprecia, por el contrario, como cosa baladí é inocente el estudio de la canción popular y se nutre únicamente con su personal esencia y con sus propias obras; así vaya pertrechado con el más absoluto dominio de la armonía, del contrapunto, de la fuga y demás accesorios, jamás aportará al arte el más insignificante beneficio, y á lo sumo descubrirá unos cuantos Mediterráneos...

¡De nada sirven las riquezas á un millonario en una isla desierta!

(1) Julien Tiersot — Histoire de la Chanson populaire en France - París, 1889

(2) A. Soubies.— Musique russe et musique espagnole.— París, 1894

(3) El Porqué de la Música.—Prólogo al lector.

(4) He aquí una curiosa nota manuscrita en las hojas en blanco del final del ejemplar que poseo, y que en cierto modo acredita la rareza del libro ya antes de 1787:” “«Soy de D. Miguel de Cañizares clérigo de menores conyugados y Sacristán mayor de la Iglesia parrochial del Lugar de Fuenlabrada de Madrid.

(5)«Vale este libro más de un Doblón respecto que no se hallan. Lo apunto aquí para inteligencia de mi Heredero ó Heredera, Gracias al todo poderoso. Amen. — Cañizares»

Al principio del volumen vese asimismo otra nota de letra distinta, evidentemente más moderna:

«Este libro lo compré en Fuenlabrada y me costó 60 reales y 12 de encuadernarle — Año de 1787».

(7) A. Soubies.— Ob. cit.

(8) La exhumación de las obras de este autor se debe á la diligencia inagotable del maestro Pedrell. Hace algunos meses que en carta particular me anunciaba su descubrimiento, al cual dio desde luego tal importancia que no ha vacilado en dedicar el tercer volumen de la monumental obra Hispania schola música sacra, que editan los Señores J. Bta. Pujol y C^a, al Bach español, Antonio Cabezón.”

(9) Los franceses no se han limitado á estudiar el íolklore dentro de su nación. Aun cuando podría citar nuevos nombres, me contentaré con hacer mención de Bourgault-Ducodray, de cuya hermosa é interesante colección de Melodías de Grecia y de Oriente, formada en aquellos países por el sabio francés, entresacó unos temas griegos el maestro ruso Glazounow para componer sus ouvertures op. 3 y 6.(a)

(a) Alejandro Glazounow, por Pablo Gilson.

(10) Gevaert, De Cassem-broot, Vander Straeten en Bélgica; Alberto Soubies, Sarran D' Alard y otros que no recuerdo, en Francia; Bonaventura en Italia, entre otros, han dedicado serios y profundos trabajos al estudio de la evolución iniciada por Pedrell.

(11) «Glinka permaneció en España dos años. Estudió con vivo interés la música nacional española, inspirándose algunas veces en ella. Bajo este orden de ideas compone en 1847 una fantasía sobre la jota aragonesa, y de regreso á Rusia un cuadro sinfónico sobre temas españoles lleno de poesía: Una noche en Madrid (a)»”

Pasó una larga temporada en Granada, en donde estaba horas enteras oyendo á nuestro famoso Francisco Rodríguez, el Murciano, improvisar variaciones y más variaciones sobre

la rondeña, el fandango, la jota, etc. Algunas veces Glinka, que era excelente improvisador, acompañábale en el piano; pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas, quedando como extasiado, oyendo al Murciano en la guitarra.

(a) Cesar Cui. La Musique en Russie.

(12) A. Soubis — Ob. cit.

(13) E. Closson — Edward Grieg et la Musique scandinave.

(14) Hans de Bülow apellidó á Grieg el Chopin del norte. Más razón tiene Massenet en llamar á nuestro Granados el Grieg español.

42. Revista musical. ¿Nos licenciamos?

La Almudaina. 21/05/1895

Hace algunos días que á consecuencia de un artículo del festivo escritor D. Antonio Peña y Goñi hube de sostener larga y acalorada discusión con un amigo querido, aficionado á las Bellas Artes, especialmente á la música y entusiasta, como buen patriota, por cualquiera manifestación que ponga de relieve, poco ó mucho, los méritos de los artistas españoles. Al amigo en cuestión no le ha amamantado literaria ni artísticamente Francia ni ningún país extranjero. Se echó una nodriza española, con lo cual trató de lograr por lo menos dos ventajas: no tragar galicismos con la leche y adquirir el deber moral de no revolverse contra los suyos. La discusión nació sencillamente de haber expuesto el amigo que el festivo escritor D. Antonio Peña y Goñi era crítico musical. Él por tal le tenía y aun paréceme que le tiene. Pero este concepto hubo de chocarme extraordinariamente, como es natural, pues si bien había leído yo algunos artículos, no muchos, del supradicho Peña jamás soñé que en las enrevesaduras de aquellos escarceos literario- humorísticos se escondiera un fondo de doctrina saludable y digna de ser tenida en cuenta por los maestros españoles. Hasta entonces no había visto en el citado festivo escritor más que un periodista, un literato (si se quiere) que ocupaba un puesto distinguido en la sección amena de los diarios de Madrid; en consecuencia le leía yo de sobremesa, como vulgarmente se dice: un sorbito de café, una chupadita al cigarro y un parrafito de Peña. Bien es verdad que en algunas ocasiones habíame preguntado el por qué la música y los músicos (en particular estos últimos) constituyen casi siempre los asuntos de los artículos de Peña; pero pronto, bien pronto hallaba la respuesta en una suposición mía: ese señor, pensaba yo, tiene el amaneramiento de los asuntos, la manía del tema tomo el pintor Llovera y muchos autores del género chico; y sin preocuparme más por ello, seguía sorbiendo, chupando, y leyendo

á Peña, á falta de Cavia ó de Taboada. El amigo, á quien referí cuanto pienso sobre Peña y sus obras, no volvía de su asombro, porque yo también me dedico á la literatura musical (1); y tengo también, merecida ó no, una miajita de fama; y cuento asimismo con dos docenas de jaleadores que no ceden un pedazo de opinión mía por una docena de artículos de Peña ni por un himno de Arrieta; y el amigo en cuestión es uno de tantos jaleadores, y, como tal, no se atreve á opinar cosa alguna, aun en materias opinables, sin antes consultar el oráculo; y ese oráculo soy yo; y... en fin, imagine el festivo escritor señor Peña, que tiene una imaginación tan prodigiosa, la estupefacta actitud del amigo cuando vio que la única vez que se había permitido el lujo de pensar por cuenta propia había, en mi concepto, partido por el eje la razón, la verdad, la lógica, et sic de caeteris.

—Pero si es académico — objetaba — Pues académico, decía yo. — Si escribe en La Epoca. — Pues en La Epoca, le replicaba.— Si su nombre es popularísimo... — Pues popularísimo y gracias ¿crees tú que merece más? Diablo!... que por esta vez el amigo no daba su brazo á torcer y fué necesario que, reunidos en cónclave, él, unos cuantos compañeros que pensaban como él, yo, y otros tantos compañeros que piensan como yo, procediésemos con quijotesca solemnidad á examinar detenidamente las obras de Peña, que en opinión de la mayoría de los congregados cavaran más hondo. Y aquí empezó Cristo á padecer.— Yo opino — decía Pepe Puntilla— que hemos de empezar el examen por Guerrita y su tiempo. —No seas memo — saltó Esteban Bolea, revistero del Iris— no venimos aquí á tratar de toros, sino de otro sport: de crítica musical. — ¡Claro!— añade Vasco Fiato, redactor musical del Pensamiento Balear (diario tradicionalista). — Hay que leer El novio de la Luccia, aquello es un estudio profundo del corazón humano teatral y un tratado completo del arte de emitir la voz... — No cansaros, interrumpe uno de los presentes, abogado del Colegio de Madrid que suele venir á Mallorca á baños y á quien citamos para que el cerebro de la España tuviera su representante en nuestra junta— hay que estudiar todos los antecedentes de la cuestión; leer todo cuanto lleva escrito Peña sobre los diversos sports que explota; extractar lo substancioso y doctrinal sobre música, si realmente existe esa substancia y esa doctrina: interpretarlo después, para lo cual no nos deben faltar luces, puesto que la crítica se hace para que, entendiéndola todos, cada cual forme su criterio ó lo enderece si antes carecería de él ó le tenía torcido... y fallar de plano.Un aplauso general saludó la proposición del abogado de Madrid, y convencidos los asistentes de que en lo que restaba de tarde (eran las cinco) teníamos tiempo de leer y analizar cuanto sobre música lleva publicado el festivo Peña, procedimos á la lectura de artículos y más artículos, obras y más obras de ese hijo de leche de nuestra vecina Francia,

desde Don Op hasta el folleto sobre Los amantes de Teruel, desde Guerrita y su tiempo, para dar gusto á Pepe Puntilla, hasta sus composiciones musicales, contra las que y a pesar del pareado tan popular como el interfecto, Música de Peña y Goñi

Lasciate speranza ogni, no abrigábamos la menor prevención. Pasamos una tarde y parte de la velada — hay que confesarlo— deliciosas. Nos reimos mucho, muchísimo. ¡Tiene tanta gracia el festivo escritor Sr. Peña! Pero ¿y el fondo doctrinal de que nos hablaba el colegiado madrileño? ¿Y la substancia? Bah! ¿Quién para mientes en ello?... ¡Fumisterie! como dice el propio Peña en su última creación, ¡pura fumisterie!... Para el final de sesión reservábamos lo mejor, lo de más miga, el cogollo, como si dijéramos. — Apuesto cualquier cosa — dijo el tradicionalista — que en el Discurso de recepción de la Academia de San Fernando encontraremos lo que buscamos.

En efecto: en aquel discurso que arranca en los godos (Carnicer, Saldoni y Eslava) y acaba en nuestros días, debía existir algo que ignoraban los sesudos académicos á quienes iba dedicada la oración, é ignorándolo ellos era regular que lo desconociéramos los presentes. —¡Que se lea! ¡Que se lea! — gritaron muchos. —¡Que se pronuncie!, añadió el colegiado. Y acto continuo se pronunció. Es decir, lo pronuncié yo, que soy un tenorino atiplado y para aquella partícula no se necesitaba más. Aseguro que desde luego entré en el papel procurando sacar punta á los pasajes agudos del discurso y modular la voz como si cantara una romanza de la propia Ipermestra. Los reunidos escuchaban con religioso silencio y llegó un momento en que tan á maravilla actué de recipiendario que los congregados me parecieron académicos de verdad dispuestos á recibirme con los brazos abiertos en el seno de aquella ilusoria é improvisada corporación. Entonces fué cuando caí en la cuenta de que en el proceso Peña, que estábamos instruyendo, gracias á mi inspirada intuición académica, iba trocando mi papel de fiscal por el de abogado defensor. Apercibíame á cambiar de tono cuando al llegar al pasaje del discurso en que el tenor de Saldoni dice «O me emplean ó no canto» y en que el Sr. Peña hace las sabias y atinadas observaciones que siguen: «Y pensar que el cantante aquel se hubiese quizá contentado con una plaza de escribiente! ¡Cómo cambian “los tiempos! El último de los partiquinos no se contentaría hoy con menos que una Dirección general, y cuanto á los tenores, cualquiera de gracia — por poca que tuviese — se mostraría ofendido si le ofrecieran la Presidencia del Consejo...»al llegar aquí, repito, Pepe Puntilla, que tiene un odio feroz á los tenores, se levanta del asiento é interrumpiendo la lectura con su formidable vozarrón - ¡Basta de farsa! —grita— no lea Vd. más. ¿Sabe Vd. por qué los tenores se muestran tan exigentes? ¿Sabe Vd. por qué quiebran las empresas? ¿Sabe Vd. por qué se postergan obras de mucho

mérito y en cambio se ensalzan insulseces? Porque todos, todos los revisteros de veinte años acá sudan tinta por el arte, empezando por Peña y acabando por Vd., ó vice-versa ¡tanto da! todos han olvidado por el intérprete la obra de arte, por “la forma exterior el fondo de la cosa, por lo accidental y pasajero lo inmutable, lo eterno! Es preciso —continué— que se licencien Vds., que cedan el lugar que ocupan á gente nueva, porque son Vds. críticos de penúltima moda; eso se va. ¡Caigan las instituciones! Ya estamos hartos de cantantes de todas las cuerdas, de sopranos, de tenores, de caricatos... ¡fuera todo eso! ¡Abajo el monopolio! Prolongadísimas carcajadas, estrepitosos aplausos y voces de protesta de los presentes ahogaron la voz del pobre Puntilla que en el calor de la inspiración se había atrevido á arrastrar por los suelos mi propia reputación y la no menos sagrada de Vasco Fiato... Ya no fué posible desde aquel momento continuar la lectura: la academia había perdido su seriedad. Y todo por Puntilla, por un aficionado á los toros, por el menos músico de los que tratábamos de ilustrarnos mutuamente! De inmortales nos convertimos otra vez en mortales; el barro volvió á nuestros cuerpos; y como somos españoles, y de país cálido por añadidura, la expansión y la alegría fluían á borbotones, y el tema que hasta entonces habíamos tratado en serio, sirvió de pretexto á muchos para hacer chistes y decir majaderías. — Oye tú — me decía el mismísimo Vasco Fiato, ya contagiado por el ambiente — ¿y el resto del discurso en qué consiste? — El discurso está muy resaladamente escrito — decía yo para salir del paso. — Pero si no se pregunta eso! Nadie pone en tela de juicio los méritos literarios de Peña; la miga... la miga ¿dónde está la miga? — ¡La miga!, vociferan todos aquellos energúmenos, momentos antes tan reposados. — Bueno; pues lo restante del discurso es una historia magistralmente hecha del movimiento que preparó la zarzuela y de la zarzuela misma. — Oiga Vd., pero ¿no estaban allí Barbieri y unas cuantas docenas de mayores de edad? — ¿Y qué? — Chico, que resultaría muy gracioso! Figúrate que Aníbal, el general cartaginés, renace de sus cenizas y que vas tú y le dices: Señor Don Aníbal. ¿Sabe Vd. lo que hizo Vd. durante su primera existencia? Pues pasó los Alpes con un ejército y al llegar á Italia venció á los romanos en Trevia, Trasimeno y Cannas. — Es que Barbieri tal vez fuera el único que había asistido á las batallas.

Abandoné el local. Huí de aquellas fieras. Los papeles se habían trocado. Cansado de defender á Peña, agotados todos mis argumentos, no me quedó más remedio que la vergonzosa fuga. Al día siguiente supe por el amigo de marras, causante de toda aquella polvareda, que después de mi huida habían continuado cebándose en Peña con motivo de su “reciente crónica Cuatro soldados y un cabo y me aseguraron que la joven escuela española es un hecho, si bien es verdad que tal aserto lo fundaban en conjeturas y

suposiciones, puesto que, según Esteban Bolea «ni en España existe todo lo que ve Peña ni Peña ve todo lo que existe en España;» y supe además que lo último que acordaron los congregados fué adquirir dos canutos de hoja de lata pintarrajeados con bermellón y azul de Prusia, encerrar en ellos unos preciosos documentos y regalárnoslos á Peña y Goñi y á mi.

¿Que hacemos, tocayo? ¿Nos licenciamos?

A. Noguera

43. Goula. Su influencia en Mallorca

La Última Hora. 17/07/1895

Toda una generación se ha ocupado con gran encomio, en Mallorca, del distinguido maestro Director D. Juan Goula. Este artista vino a dirigir la orquesta de nuestro Teatro en 1867. Una serie de circunstancias, a las que no eran ajenas ni el talento de tan excelente maestro, ni su prodigiosa actividad, ni el fanatismo que por aquel entonces reinaba por la ópera italiana, hicieron del joven catalán, no un simple director de teatro del Principe de Asturias, sino una especie de reformador de los gustos y aficiones del público palmesano. El disciplinó la orquesta con su carácter rígido y sus ademanes agresivos, logrando que sus subordinados llegasen a matizar, tal vez con exageración, pero al fin... a matizar; lo cual fue una novedad a la que no estaban acostumbrados los mallorquines, que por lo visto abandonaban a los cantantes y únicamente a los cantantes la delicada tarea de la expresión. Tal vez a las tendencias modernistas del maestro Goula se debió más que a otra cosa el entusiasmo, el fanatismo que despertó en los aficionados mallorquines, quienes los agasajaron y colmaron de calurosas felicitaciones, incitándole a que fijara su residencia en Palma y se dedicara a dar lecciones de piano y canto. Así lo hizo y en breve tiempo obtuvo una parroquia tan numerosa y distinguida como no la han logrado jamás otros maestros del país no menos capaces. En la temporada del 67 al 68 había puesto en escena la ópera de Meyerber Roberto il Diavolo, enteramente desconocida aquí, causando la admiración consiguiente. La compañíaa estaba formada por la Carolina Cepeda, el bajo Rodas y el tenor Agresti,

Al año siguiente, en 1868, el bajo mallorquín D. Juan Ordinas se constituyó en empresario; conservó como maestro director al mismo Goula, contrató a la tiple Elisa Galli-Ahinzi, la Cormier, los tenores Morini y Balterini y el barítono Conti-Marroni.

Fue aquello una temporada famosa; e indudablemente el cuadro de compañía mencionado colmó los deseos de cuantos corrían al teatro. Si mal no recuerdo se estrenó el Faust de Gounod, ese Faust cuya música había de infiltrarse tan intensamente en nuestros espíritus, que de entonces acá los mallorquines no hemos inventado una mala copla de ciego que no vaya saturada de música de Gounod.

Por aquel entonces llevaba camino de disolverse El Palmesano, conocido entre las gentes de mi clase por el Casino de els cavallers, pero Goula llegó a tiempo de dirigir los últimos conciertos que en el aristocrático casino se dieron. La influencia de Goula dejase sentir en todas partes,

Desde la choza al palacio, o vice-versa, y con la misma fe con que había dirigido los conciertos del Palmesano, organizaba después de la Revolución el Orfeón Republicano que presentó en público en el año 1870, siendo el mismo Goula empresario, y en ocasión en que se representó con grandísimo éxito la ópera Guillermo Tell, en la que además debutó la Sra. Fité, esposa del director que nos ocupa.

La existencia de Goula ha sido consagrada por entero a esta especialidad del arte musical llamado ópera. En su pasión por la ópera y el canto, no contento con enseñar obras y más obras a cantantes de cartel, siempre ha dirigido sus investigaciones al descubrimiento de nuevos elementos vocales!. Para él no parece sino que todo el mundo tiene un tesoro en la garganta. Su paso por las poblaciones de España y del extranjero ha despertado en muchos modestos industriales serias vocaciones para el canto; unas veces con evidente desacierto y otras con positivo éxito. Por fortuna, en Mallorca acertó en lo que se refiere al bajo Uetam y al señor Massanet; dos artistas verdaderos, especialmente el primero, cuya celebridad sería ridículo tratar de demostrar aquí.

Goula dio como hemos visto sus primeros pasos en la carrera de artista entre nosotros. Tal vez nuestros aplausos contribuyeron gran cosa a no malograr sus evidentes aptitudes; no es de extrañar, pues, que los mallorquines quieran a Goula como a un hijo del país.

El año 1870 había sido empresario del Principal, obteniendo una subvención de 1600 duros; a pesar de lo sufrió grandes pérdidas y tuvo que ausentarse de estas islas en busca de otros países en los que pudiera recoger más provechosos frutos.

Posteriormente en 1877, dirigió algunos números en los famosos conciertos que se dieron en el Principal, y en 1892 también dirigió el gran festival que en la plaza de Toros

celebraron las sociedades corales catalanas reunidas, y una breve temporada de primavera de grandes pretensiones pero que resultó un camelo.

44. Crónica musical

La Última Hora. 14/08/1985

No hay programa de ferias y festejos en las poblaciones de algún arraigo, en el cual dejen de figurar los concursos de bandas militares y civiles, charangas y orfeones. No hay, tampoco, provincia en España donde á proporción del número de habitantes abunden tanto como en Baleares, especialmente en Mallorca, las bandas civiles. ¿En qué consiste que jamás hemos visto inserta en ninguno de los numerosos concursos que anualmente se verifican, una sola de las bandas de esta provincia? Pues sencillamente en la falta de una noble aspiración por parte de los individuos que las forman ó de las personas que las crearon y organizaron. En los pueblos, es sabido, fueron casi todas creadas y son sostenidas por los partidos políticos cuyos caciques las utilizan para molestarse mutuamente en las épocas en que no pueden echar mano de otros medios más ofensivos como por ejemplo los repartos de consumos. Teniendo, pues esas bandas un origen tan innoble y antiartístico y estando creadas con fines tan rastreros, es inútil buscar, en quienes la forman, aspiraciones levantadas ni ideales dignos dentro de la esfera del arte, y así, nada tiene de particular que el estadio les aburra y fatigue y que pasen años y más años sin progresar cosa que valga la pena.

En la capital, otros intereses distintos de la política, pero asimismo bien prosaicos, ciertamente son los que estimulan y mantienen la formación de las bandas civiles. Aquí no se lucha tampoco por el honor profesional, ni por el ideal artístico, ni por ninguna de esas paparruchas anticuadas; pero, en cambio, y como justo castigo a la indolencia se lucha por la vida, se lucha por el mendrugo que representa el aplazamiento del hambre o el hambre mismo. Saben bien los músicos que el premio de sus desvelos, si llegaran a desvelarse alguna vez, consistiría en algo más que en la satisfacción de haber cumplido con un deber; no ignoran que las recompensas materiales si no son siempre proporcionales a los sacrificios realizados para obtenerlas, cuando menos, aumentan con dichos sacrificios; y sin embargo sufren privaciones, miseria y crisis horribles; é impasibles, como los musulmanes no tratan poco ni mucho de mejorar su estado. ¿Para qué? ¿No tienen ellos sus contratas, cuando llega el verano, en todos y cada uno de los barrios donde se verifican esas hermosuras llamadas festes de carré? ¿No asisten á las procesiones, á los bailes de

plazoleta y á las becerradas? ¿No son ellos los que amenizan en los mercados y en las vías públicas la oratoria de los sacamuelas y prestidigitadores? ¿Que sus ganancias no les salen a perro chico por hora? Eso no importa. Por lo que trabajan... ¿Que trabajan poco? Por lo que les pagan...

Dejémosles con su miseria ya que con ella viven en paz; y al entretanto aplaudamos esas bandas reducidas de las provincias catalanas y valencianas que todos los años recogen premios de miles de pesetas en sus capitales, regresando á sus insignificantes pueblos con honores y beneficios materiales de mucha importancia.

Se ha celebrado recientemente en Burdeos por objeto examinar los medios de fomentar y perfeccionar el arte aplicado al culto. En un congreso de canto gregoriano, presidido por el cardenal Lecot. Este congreso tuvo hermoso discurso el cardenal Lecot ha expuesto la necesidad de que la ejecución del canto llano esté siempre encomendado a los hombres, conforme lo exigen la tradición y la dignidad de la Iglesia. He aquí, en extracto, alguna de las más importantes conclusiones del congreso que nos ocupa: «El concurso de las voces de hombres y niños debe ser preferido al de las mujeres.» «En las ejecuciones que se verifican en los templos, los elementos profanos no deben ser admitidos más que en una prudentísima y restringida medida, sin aparato ni reclamo de ninguna clase.» «El anuncio de las grandes festividades religiosos musicales en los templos debe hacerse en una forma que evite toda asimilación con las cosas mundanas.

Las revistas artísticas que publique la prensa de dichas solemnidades están sujetas á parecidas prescripciones.»

«Los organistas deben conformarse á las reglas de la liturgia, excluyendo de sus repertorios toda música profana».

«Deben omitirse casi siempre el concurso de instrumentos distintos del órgano, especialmente el de los instrumentos de metal.» «Etc. etc»

Algunas de las conclusiones que hemos extractado vendrían al pelo, aplicadas en Mallorca. Los periódicos alemanes dicen que Brahms se ocupa en estos momentos en la composición de una serie de lieder que escribe sobre poesías de Juana Amorosas, poetisa popular de Prusia oriental, cuyos versos, llenos de originalidad y frescura, empiezan a gozar de verdadera fama. Prepárase en Kuenisberg una soirée - Ambrosius, para dar á conocer esos nuevos lieder de Brahms.

El incremento que van tomando los estudios acerca de la canción popular, es cada día mayor. En la crónica anterior hablé á los lectores de la sección folklórico musical, creada en la Sociedad de Geografía de Rusia, bajo los auspicios del emperador. Hoy es el ministro de Instrucción pública de Francia quien ha encargado al eminente musicógrafo Julien Tiersot la misión de recoger los cantos populares conservados por la tradición en las regiones de los Alpes franceses, la Saboya y el Delfinado. Tengo la seguridad de que en todas mis crónicas podré dar noticias de esta índole. Para ocuparse de cosas pequeñas no hay como los gobiernos de las grandes naciones; en España quedan estas pequeñeces andandonadas á la iniciativa personal. Entre nosotros estos estudios son mirados con un desprecio extraordinario: aquí el folklorista se asimila al pescador de canya ó molino de rent, y si no fuese por el ejemplo que nos viene de fuera, cuando un español publica un estudio sobre tradiciones artísticas, se le obsequiaría con cencerradas como a los viudos reincidentes. Estas consideraciones me las sugiere un cuaderno de Canciones catalanas, que me ha sido remitido por su autor D. Jacinto E. Tort D, acompañado de una carta en la que, con una timidez que denuncia la modestia más exagerada, me dice que la colección ha sido grabada para circularla entre los amigos y de ningún modo con pretensiones. De manera que ya lo saben los artistas españoles, aunque gocen de la fama de renombre de Tort y Daniel y aunque sus obras sean tan notables como la que nos ocupa: con una tirada de dos docenas de ejemplares, quedan satisfechas las necesidades de tutti li mundo.

¿Cual es la obra de más difícil ejecución en el piano?

Esta pregunta ha hecho recientemente á los pianistas el Figaro de París.

Las respuestas no faltaron.

Marmontel, el gran profesor, tomó la cosa en serio, y designó como la pieza más difícil la sonata op. 3 de Beethoven.

Luis Diemer y Francisco Panté, eminentes pianistas, indicaron la Fantasia oriental del maestro ruso Balakirev titulada Islamey.

Andrés Gresse, conocido crítico y asimismo notable pianista, formuló en estos términos la respuesta: «La obra más difícil es, sin género de duda, aquella que un pianista se ve obligado á ejecutar delante de su autor. Vale cien mil veces más tocar las obras de los compositores difuntos que tienen la ventaja de que sus autores no pueden quejarse.»

Ya saben los lectores de *La Última Hora* que el compositor mallorquín Miquel Marqués está entre nosotros de veraneo. Una noticia parecida con respecto a monsieur Jules Massenet, el eminente maestro francés, creíamos poder dar hoy. Desgraciadamente carecía de fundamento de que Mr. Massenet pasaría el verano en Mallorca para terminar en este retiro la ópera que prepara y deber ser estrenada en París el próximo otoño.

Toni

45. Crónica musical

La Última Hora. 18/09/1985

No hay música este año.- El intermediario entre Rhama S'Ana y el Lohengrin.-El Arte y las elecciones municipales de Búger.- Botijillos de terra colla.- Una plancha de Verdi.- La princesa Paulina de Metternich y el obrero Coccolo.- El director de la Gewandhaus ha dimitido. - Ricardo Wagner y el número 13.- Noticia bibliográfica.

De intento he dejado pasar más tiempo de acostumbrado entre mi última Crónica y la presente por ver si la carencia de acontecimientos artísticos, propia de esta época del año, podría suplirla con el anuncio de alguna noticia local que se relacionar con la próxima temporada de invierno. Y, en efecto, los que á todo trance quieren música en invierno ya pueden echar sus planes para ir á oírla en una capital del continente. El clavo ardiendo á que nos habíamos asido los aficionados, esto es, la subasta del arriendo del teatro Principal, lejos de alentar nuestras esperanzas ha contribuido á que nos armáramos de resignación y conformidad. ¿Que hay que hacer? Son hechos consumados que traen consecuencias que hemos de acatar. La ley ante todo; después las conveniencias del arrendatario; luego las exigencias del pueblo soberano, que es el que paga, y finalmente el Arte; ese Arte al cual elevan y dedican hermosos templos los Gobiernos, las Diputaciones y los Ayuntamientos, y en honor del cual redactan después esos pliegos de condiciones que lo mismo permiten al arrendatario la exhibición en el teatro del intermediario entre hombre y el mono, que toleran una representación de Lohengrin, ó que fomentan cualquiera de los numerosos espectáculos intermediarios entre la exhibición antropológica de que queda hecho mérito y la artística asimismo citada.

No perdamos tiempo en protestar siquiera; Los poetas, los autores, los músicos, no forman parte de la patria. La patria no se hunde aunque los ahorquen a todos; en cambio por voto de más o de menos, en unas elecciones municipales de Búger, pongo por caso,

aún recayendo la elección en un candidato igualmente apto, probo y honrado que su adversario, ármase en todas las esferas gubernativas una resolución tal que no parece sino que andan enmohecidas y descuajaringadas todas las ruedas del aparato social. Miente quien dijo que no sólo de pan se alimenta el hombre. Para la vida vegetativa que hacemos muchos, con pan tenemos de sobra.

Así parece que lo han entendido, ese puñado de valerosos jóvenes que, sin más ardid que disfrazarse de montañeses apeninos y proveerse de unos botijitos de terra cotta, han desertado de las filas de nuestra orquesta, donde morían anémicos; han renunciado al arte verdad, con el cual tal vez soñaron unos años; se han lanzado á correr el mundo, al cual irán conociendo desde la arena de los circos donde exhibirán su rudimentaria profesión entre unas escenas de clowns y un cerdo adiestrado; demostrando con los hechos y con la cosecha de aplausos que Verdi se equivocó de medio á medio al ocurrirsele instrumentar para orquesta y no para ocarinas, el famoso Misere del Trovador.

Mientras nosotros miramos con tantísimo desvío al arte y á los artistas, véase á continuación tres noticias que demuestran como la cultivan en el extranjero todas las clases sociales.

La joven princesa Paulina, hija de la princesa de Metterrich, esposa del ex embajador de Austria en Francia, acaba de presentarse en público, por primera vez, como excelente violinista en un concierto de beneficencia dado en Marienbad. La afición y amor á la música en la noble familia Metterrich, es proverbial.

Un obrero del arsenal de Venecia, apellidado Coccolo, ha escrito la partitura de una ópera cuya representación es esperada con gran curiosidad. Los periódicos venecianos han abierto una subscripción para pagar los gastos de la representación de la nueva ópera.

A propósito de Coccolo se recuerda hoy que otro obrero del mismo arsenal, Bartoloni, ha sacado su nombre de la oscuridad con la publicación de un gran número de canzoni muy extendidas entre los aficionados.

Mr. Arturo Nikisch ha dimitido el cargo de director de la Ópera real de Budapest y ha aceptado la dirección de los conciertos de la célebre Gewandhaus, vacante por dimisión del M. Reincte. El sueldo que se le ha ofrecido asciende á 20.000 marcos.

El número 13, que es, ha sido y será considerado por muchos supersticiosos como el más fatídico, tiene una gran importancia en la vida y milagros de Ricardo Wagner. Desde luego el nombre del famoso compositor consta de 13 letras.

Nació en 1813.

La suma de las cifras significativas de esta fecha es igual á 13.

Ricardo Wagner tenía 13 años cuando murió Weber, cuya influencia sobre Wagner fue decisiva.

Esta vocación se decidió el 13 de Octubre de 1829, día en que Wagner oyó al célebre Drevrient en la ópera Freyschutz. Esta ópera fue terminada el 13 de Mayo de 1820, y representada por primera vez en 1822. La suma de estas cuatro cifras da 13.

Wagner debutó como músico en 1831...

Noticia bibliográfica

En breve publicará la casa Engel y Cie de París una colección de canciones infantiles de Eduardo Grieg, traducidas al francés. La colección constará de siete melodías cuyos títulos van a continuación: Le Mer, L'Arbre de Noel, L'appel, Le pêcheur, Poulain bai, Sur la montagne y Psaume patriotique. Esta noticia la han de agradecer necesariamente los aficionados á la música de Grieg que conocen las lenguas alemana, inglesa y noruega en que están escritas las poesías de las citadas obras en las ediciones publicadas hasta hoy. Palma, 14 de Septiembre de 1895.

Toni

46. Crónica musical

La Última Hora. 12/10/1985

La Capilla Rusa.- Enregistreur musical Rivorie.- Sus ventajas e inconvenientes.- El género chico así dramático como religioso.- Cuadros de compañía: San Petersburgo. Liceo de Barcelona.- Bibliografía.- El código del papa Calixto II.- Antología de músicos españoles de los siglos XV, XVI y XVII.- Protestas contra la provisión de la clase de conjunto vocal en el Conservatorio de Madrid.- Protestas de... Palma de Mallorca.- O somos o no semos.

La noticia musical de más transcendencia para mis lectores es el anuncio de la próxima visita a Palma de Mallorca de la famosa Capilla Rusa. La Capilla Rusa es una Sociedad Coral organizada admirablemente y dirigida por Dimitri Slaviansky d' Agreneff, excelente

músico que reúne á la circunstancia de poseer todos los secretos de la interpretaciónn, un amor al arte tan profundo y desinteresado y un cariño tan acentuado á la masa que dirige, que por solo este amor, por solo este entusiasmo ha despreciado las comodidades de una vida regalona y colmada de placeres con que le brindan su brillante posición social y su ilustre cuna, al decir de las gentes y de los periódicos, para entregarse a expansiones y a goces de otro género que le proporciona la vida de artista militante, no exenta, por cierto, de contrariedades y disgustos.

Los filisteos no dejarán de calificar de chifladura la empresa de ese caballero ruso que pudiendo reventar caballos en las carreras, perder grandes sumas en el casino ó ostentar queridas en el Bosque tal ó cual, no se ocupa en esas vanidades del mundo al día, y se convierte en un maestro de Capilla dedicando todos sus cuidados y solicitudes al logro de la mayor suma de perfección en el desempeño de la humilde profesión que él mismo se ha impuesto.

Yo no he oído la Capilla Rusa, pero he seguido con interés los relatos de prensa y he contado los votos de la opinión, entre los cuáles los hay de verdadera calidad. Los poetas, literatos y artistas son los que más directamente han sido impresionados por el coro ruso. El coro se compone de unos cincuenta individuos entre hombres, mujeres y niños, que se exhiben con riquísimos y deslumbrantes trajes orientales-bizantinos del siglo XII. Aunque el requisito de la indumentaria tenga algo de charlatanesco y apoteótico, aseguran los que han oído la Capilla que en cuanto el coro emite los primeros sonidos se desvanece en el espectador todo partí pris, toda idea preconcebida de troupe hambrienta ó asalariada, para dar lugar á un sentimiento de profunda admiración y respeto hacia un espectáculo verdaderamente artístico y absolutamente serio. Para que todo sea interesante y nuevo en la Capilla Rusa, la mayor parte de las piezas del repertorio que ejecuta son canciones y melodías tradicionales de los pueblos eslavos sabiamente armonizados por músicos de nota con los procedimientos que aconseja la escuela evolucionaria modernista; y los textos son leyendas, baladas, narraciones, cantos místicos y religiosos recogidos en las inmensas y remotas provincias del dominio de los zares. Es decir que la Capilla rusa tiene el triple interés artístico, etnográfico e histórico, siendo además una demostración obvia y terminante de la utilidad de los estudios folklóricos musicales y una brillante muestra de las consecuencias de dichos estudios.

Estos son los datos que puedo anticipar (no como crítico, a cuya altura no he llegado, sino como simple cronista), á los lectores de *La Última Hora*, sobre la Capilla Rusa.

Ha llamado la atención de los músicos el ingenio aparato Rivoire para escribir mecánicamente la música á medida que se ejecuta o improvisa en el piano.

De este aparato hace grandes elogios el conocido escritor musical Arturo Pougin. Según opinión de este crítico, hasta la fecha y a pesar de las numerosas tentativas que los mecanicos, inventores e ingenieros habían realizado para obtener un mecanismo que aplicado al piano fuese capaz de recoger las improvisaciones del compositor o ejecutante, no se había conseguido la resolución del problema de una manera tan completa y satisfactoria como la ha logrado Mr. Rivoire. No queremos detenernos en hacer la descripción del reciente invento; contentémonos con decir á nuestros lectores que de hoy en adelante, mediante el uso del enregistreur musical Rivoire, ya no se perderán para siempre las geniales frases y combinaciones armónicas que en sus improvisaciones arrancarán al piano los Chopin, los Weber y los Schubert venideros. En cambio el número de compositores de baja estofa aumentará de una manera calamitosa. El procedimiento ó sistema actual de trasladar la idea musical al papel pautado, dentro de su admirable sencillez exige del compositor, además de la idea, conocimientos sólidos de la teoría del solfeo amen de un sentimiento rítmico innato del cual carecen muchos pianistas que no están desprovistos de ideas melódicas. Esta dificultad constituye, hoy por hoy, muchísimos intrusos en el arte de componer. Circulan por esos mundos, impresas, muchas piezas que sus autores han de tenido que escribir por mano de ganso: es decir, las han ejecutado en el piano, y otro menos inspirado pero más músico mediante una retribución convenida ó gratis, según los casos, las ha escrito para entregarlas á los editores. Cuéntase de un conocido autor del género chico que al componer, se reúne con otro autor no menos popular el cual escribe los motivos que el primero inventa silbando. ¡Así se escribe la... música!.

Por supuesto con el aparato Rivoire les van á llover competidores á los del género chico así dramático como religioso. ¿Qué alumno de medicina, de esos que forman las tunas de Carnaval, resistirá á los deseos de poner en solfa algún engendro de otro chico de leyes? ¿Y cuantos tonsurados sentirán inflamarse su ser en el fuego de la inspiración y de la piedad y aplicarán el aparato Rivoire á la Salutación del Ángel o a las Lamentaciones de Jeremias?

Van a llover zarzuelas, motetes, sainetes y avemarías que será un portento!

Ellos lo sentían. La dificultad estaba en escribirlo. Como que se necesitaba saber solfear...

He aquí dos nuevos cuadros de compañía ultimados ya.

San Petersburgo.- Sopranos: Adalgisa Gabbi, Regina Pacini, Marcela Sambrich; Mezzosoprano: Amelia Stahl; Tenores: Borgatti, De Lucia, Tamagao; Barítonos: Astiller, Batistini, Cotogni; Bajos: Rossi, Silvestri; Director de orquesta: Podesti.

Barcelona, Liceo.- Sopranos: Bianchini, Borelli-Angelini, Zilli, Roelsante, Tetrizzini; Mezzosoprano: Calvi-Calvi, Nava, Panzano; Tenores: Bertrán, Cardinale, Mariacher; Barítonos: Borelli, Labán, Tisseys; Bajos: Luppi, Perelló. Directores de orquesta: Acerbi y Vanzo.

El ilustrado organista de la Catedral de Burgos Don Federico Olmeda acaba de publicar un interesante opúsculo acerca del precioso Códice del Papa Calixto II que se conserva en el archivo de la Catedral de Santiago de Compostela; códice que como es sabido, contiene en su última hoja el famoso canto de Ultreya, tan estudiado y comentado por Pothier, Barbieri, Laguna y otros, por ser un excelente ejemplar de notación neumática. El señor Olmeda se ocupa en su estudio, con gran pericia y perfecto conocimiento de lo que trae entre manos, del Solfeo del Códice, de la Composición de las obras que lo forman, de las corrupciones del arte antiguo religioso, de las causas de la corrupción del canto llano, de la tonalidad y ritmo primitivos del arte moderno etc. etc. Vierte el Sr. Olmeda en su librito algunas proposiciones un tanto atrevidas que trata de demostrar con gran ingenio y que son parte a que el interés del lector no decaiga un momento en el examen de las 85 páginas y tres planchas gradas que consta la obra.

Al dar gracias al Sr. Olmeda por el ejemplar con que me ha favorecido, le felicito cordialmente por su obra. ¡Lástima que sean tan contados en España los músicos como el Sr. Olmeda que así manejan la pluma como tectean el órgano!.

La casa editorial Pujol y Compañía acaba de publicar el IV volumen de la Antología de músicos españoles de los siglos XV, XVI y XVII. Este volumen y el anterior contienen las obras de Antonio Cabezón, el famoso organista de Felipe II. Esta Antología es tal vez la obra más monumental que se ha publicado en España relativa al arte patrio. Si el maestro Pedrell no ostentara en su brillante carrera más título de gloria que el haber sido el iniciador y director de esta publicación tendría méritos de sobra para ser acreedor á cualquier recompensa. En las listas de suscripciones a la Antología leense centenares de nombres ilustres en la música: españoles, extranjeros, centros docentes, Conservatorios, Academias, Capillas, Cabildos, Bibliotecas, Archivos, etc. etc., y a pesar de protesta contra

la provisión de una cátedra del Conservatorio de Madrid que el gobierno de S.M. tuvo a bien conceder a Pedrell en débil recompensa de lo que el arte ha trabajado el sabio maestro.

Yo he visto el índice de estas protestas en un periódico soi-disant profesional. Hay protestas de Orotava, de... Totana, de Cornudella, de Cabeza de Vaca, de Tembleque; las hay de Ciudadels, de Mahón y hasta las hay de... Palma de Mallorca!

¿Hay por ventura en Palma quien se crea con prestigio y autoridad suficientes para protestar de la provisión de un cátedra a favor del maestro Pedrell?

¡Pues no nos hemos crecido poco, que digamos...!

Toni

47. Teatro Principal. La Capilla Rusa.

La Última Hora. 21.10.1895

La transacción era demasiado brusca para que el público del Principal se hiciera cargo la noche del debut de la Capilla Rusa de toda la trascendencia del espectáculo que presenciaba.

El poco esfuerzo aparente que para lograr la admirable precisión, la justeza de tiempo y matiz y la sorprendente naturalidad, desarrolla el coro que dirige Slaviansky, ocultaron a gran parte de los asistentes ese mérito relativo que sólo se concede al esfuerzo de quien vence una dificultad material visible.

En el coro ruso toda la trasma desaparece al espectador o al oyente; el maestro, de espaldas al coro, ni siquiera va provisto de bastón de mando; marca el compás, sin batirlo, con un leve movimiento de manos; apenas si una que otra vez se inclina imperceptiblemente a derecha o izquierda, más bien para dar expansión a los movimientos naturales del cuerpo que para prevenir un falso rumbo de la nave que dirige. No hay cuidado; la nave llegará a puerto sin la menor novedad. La única novedad que hay que esperar en teatros como el nuestro es que el público, desde la orilla, no sepa calcular los peligros de la travesía. Y eso fue en realidad lo que ocurrió el sábado. Generalmente, usando una frase vulgar, no nos acordamos de Sta. Bárbara sino cuando truena; y sólo cuando á los pilluelos de Sevilla se les atraganta la voz y desafinan horriblemente en porfiada competencia con las cigarreras, sus compañeras, en la ópera Carmen, entonces sacudimos el letargo en que nos sumen las cómodas lunetas de nuestro lindo teatro y ...protestamos. En cambio, cuando el cielo aparece sin la menor mancha y la mar en calma evoca imágenes de infinita paz, Sta Bárbara se las arregla como puede, por nuestra parte.

Hablando ya con toda formalidad que requiere el espectáculo que nos ocupa, la Capilla Rusa, se trae un repertorio tan exquisito y está tan admirablemente organizada que todo el que tenga regular cultura artística, no es posible que salga de su asombro desde el punto y hora en que oye cualquiera de los números por aquella ejecutados. No resulta del todo exacto, que lo exótico de los cantos eslavos pueda influir gran cosa en nuestras facultades de asimilación. A parte de que existe, probado, un parentesco remoto entre la producción popular de todos los pueblos del globo, ese parentesco es muy acentuado entre las melodías españolas y las rusas.

La canción popular española hállase muy incluida por los cantos del oriente, que a su vez constituyen gran parte del material folklórico de Rusia. El caso (y eso dice muy poco en favor de nuestra cultura) el caso es que nosotros nos desconocemos a nosotros mismos. La continuación de la tradición es letra muerta, casi, para el pueblo; y sólo se conservan extendida y adulterada una gran parte de los cantos andaluces conocidos por canto flamenco, que traducido en romance vale tanto como canto popular relajado, y la rítmica de los cantos vascos llamados xortxicos.

No nos cansaremos de repetirlo: no son absolutamente desconocidos nuestros propios cantos. El coro ruso ejecutó varias canciones catalanas escogidas y armonizadas sabiamente por Alió y Morera. Si no aciertan los rusos a cantarlas en catalán, gran parte del público se hubiera tragado el anzuelo y seguiría creyendo que se trataba de Los remeros del Volga o de El río acarrea truchas! Y no se puede negar que las canciones catalanas, mallorquinas y provenzales, forman un grupo bien definido. Hay más: conocemos centenares de canciones mallorquinas que entre nosotros pasarían por cantos más exóticos y extraños que el más raro de los ejecutados por la Capilla. Estos cantos los hemos recogido de boca de nuestros payeses y payesas. Queda bien probado que el argumento de lo crítico, hay que descartarlo para justificar la frialdad del público en la noche del debut de los coros rusos.

Si de la parte folklórica del espectáculo pasamos a considerar de los más miga., lo realmente trascendental y soberbio de la Capilla, la sección de cantos litúrgicos de la Iglesia rusa, entonces si que no hay escapatoria. La liturgia de Oriente tiene los mismos orígenes que la de nuestra Iglesia y el padre y maestro de Baxmeteba ó Bakmetieff (así se pronuncia) autor del 35º concierto religioso que aplaudimos anoche es Palestrina; Palestrina! ese sucesor de Cristóbal Morales el divino, padre éste a la vez de toda nuestra historia musical litúrgica. Pero y ¿quién fue Morales, querido público? ¿quienes fueron Victoria y Guerrero?

Ah! Eso es lo que ignoramos. En cambio los rusos saben quien fue Baxmeteba, y los hombres, mujeres y niños, cantando desde orfeones y capillas, y cantando las obras maestras de sus genios, los honran y se honran a si mismos.

Conozcamos nuestro país, nuestras costumbres y nuestras gloriosas tradiciones y entonces estaremos en condiciones de admirar y aplaudir las obras artísticas de los más remotos países.

Hoy, por desgracia, los tiempos no están en sazón y no ha llegado todavía la hora de sacar consecuencias a nuestra cultura.

Toni

48. Crónica musical

La Última Hora. 31/10/1985

Un proyecto fracasado. - La estatua de Ole Bull. - Sablazo memorable.- El violín de la familia dels Olors. - Nuevas obras de Grieg. - Svend - Les xors de la fin. - Un caballero de Real Orden y un escudero digno de su señor.

En los pasillos del Teatro Principal, y precisamente la noche en que se despidió de nuestro público, la Capilla Rusa, se intentó entre varios aficionados incorregibles traer a Palma al famoso Cuarteto belga que juntamente con el pianista compositor Enrique Granados estaba haciendo en el teatro Lírico de Barcelona, y por cuenta de la «Sociedad Catalana de Conciertos», las delicias de los músicos y aficionados de aquella capital.

La proposición fue aceptada con calor y yo fui el encargado de trasladar al Cuarteto, por mediación de mi amigo Granados, nuestros propósitos y de pedir datos privados acerca del mérito real del mentado Cuarteto á un inteligentísimo crítico catalán.

En la imposibilidad de comunicar particularmente á cada uno de los que se asociaron el resultado de mis gestiones, trasladaré aquí el extracto de dos cartas recibidas en el último correo. La primera, es un concienzudo juicio crítico sobre el Cuarteto belga gourmet. Firma que no reproducimos por ser la presente carta de carácter privado. La otra, escrita por un hermano político de Granados, es una ducha de agua fría par los que nos frotábamos las manos de placer creyendo un hecho la venida del cuarteto.

He ahí los documentos:

«Barcelona, 27 Octubre»

Sr. D...

Ingenuamente he de manifestar á Vd. que los Sres. que componen el cuarteto belga que dirige Crickboom valen mucho: resalta en primer término la figura de su director, sea en el mando habilísimo del violín, sea en la corrección de estilo y en la de expresión que imprime á las obras cuya ejecución le está confiada. El conjunto de dicho cuarteto es irreprochable, no hay la más mínima discrepancia; es la fusión enteramente homogénea de los medios para constituir un todo perfecto. Hasta hoy no había yo podido apreciar, por ejemplo, en un cuarteto de Beethoven, la idea entera, siempre la oía en partes, sin unidad y perdone V. la especie: persiguiéndose los instrumentos.

En el cuarteto belga se oye y se siente una composición y siempre parece emanada de un solo instrumento. Es lo más notable que desde años han venido á Barcelona. El público no ha correspondido como se merecían, porque (generalmente hablando) aquí en Barcelona la masa no tiene nivel artístico y acude predilectamente a los teatros donde dan o sirven funciones de zarzuela por horas.

El repertorio de Crickboom es vastísimo; cuenta con todo lo antiguo y lo moderno. Empero abusa alguna vez de querer forzar la implantación del modernismo, cuyas corrientes aquí son tanto discutidas y encontradas. Así vemos en un concierto que al lado de colosos como Beethoven, Schumann, etc... colocan á Chausson, Debussy, Leikem, Fauré y otros.

Me atrevería a asegurar, que la empresa que contratase a los artistas que componen dicho cuarteto (Crickboom, Augenot, Miry y H. Gillet) perdería todo su dinero. Yo ignoro a donde llega el público palmesano, y al decir palmesano podría decir indistintamente cualquier otro, pero creo que no gustaría de sus audiciones. Y se comprende. El cuarteto Crickboom encaja bien dentro de un círculo de aficionados que reúnan dones de inteligencia y buen sentido artístico, especialmente musical, se desarrolla bien en un círculo de músicos que sepan que materias se traen entre manos. De no ser así fracasaría.»

«Barcelona 27 Octubre »

Sr.D...

Muy Sr. mio: Mi cuñado D. Enrique Granados, recibió su carta y como le es imposible contestarla á vuelta de correo, pues éste sale la madrugada próxima y precisamente hoy tiene lugar el último de los conciertos en unión del cuarteto belga, me encarga lo verifique en su nombre, y me haga intérprete para con ustedes su agradecimiento á la oferta que les hacen, y su sentimiento por no poder aceptarla.

Es el caso que Mr. Crickboom y su cuarteto se hallan contratados en la célebre orquesta D'Harcourt en París, y que ésta debe reanudar sus conciertos antes del mes próximo; de donde resulta que tienen dichos Sres. precisión de salir de ésta en el primer tren, mañana mismo para aquella población, sin que les haya sido posible siquiera dar otra audición de música de cámara en Barcelona, á pesar de las instantes súplicas de buen número de diletanti de esta ciudad; sin embargo, han prometido volver en la próxima temporada, por poco que les sea posible, y para entonces espera mi hermano político decidirles á hacer la excursión á esa para la cual tiene ya obtenido en principio su aprobación, previo aviso que oportunamente les comunicará á Vds.

Hágame V. el obsequio de hacerlo saber así á sus amigos y disponga de este S.S.S.Q.B.S.M. Enrique Gal Lloberás»

Nosotros entendemos por la próxima temporada la temporada de Cuaresma; por lo mismo, no hay que desanimarse; es cuestión de unos meses de espera.

...

La ciudad noruega de Bergen va a elevar en breve una estatua al célebre Ole Bull, famoso violinista como excelente patriota.

Bergen es la cuna de Ole Bull, el Paganini del Norte; el Holberg, el Meliere escandinavo y de Grieg. Es además la residencia favorita del gran dramaturgo Enrique Ibsen. Es en esta ciudad donde fundó Ole Bull el teatro noruego en 1850. Gran parte de su vida la paso Bull en los Estados Unidos, y tan gratos recuerdos guardan los Yanquis del patriota noruego que que una buena porción de los setenta mil francos, reunidos por suscripción de la popular con destino a la erección de la estatua Ole Bull, ha sido remitida a Bergen por los norteamericanos.

Son de muchos conocidos los vaivenes de la fortuna de genial violinista. Su paso por Mallorca coincidió con una de las más graves crisis pecuniarias que pareciera en su azarosa vida. Esto no fue obstáculo para que algunas distinguidas familias mallorquinas le recibieron con grandes hacer agasajos. Los condes de Ayamans y las familias Costa, de Pollença, y Dels Olers, de Artá, se honraron con la amistad de aquel extranjero. No hace todavía muchos meses que D. Pedro Font dels Olers contóme un detalle detalle de la vida íntima qué es signo de ser referido. Cuando Ole Bull, por exigencias de la vida, tuvo que abandonar nuestra hospitalaria isla, carencia en absoluto de dinero y creyó la cosa más natural del mundo pedirselo a uno de sus amigos que lo tenía. Agradecido el músico declaró que tal vez no podría devolver en mucho tiempo aquella suma a su bienhechor y en compensación ofrecióle uno de sus violines; recuerdo que como oro en paño conserva

actualmente la familia dels Olors. ¡Cuántos noruegos existen hoy que devolverían quintuplicada la cantidad a cambio del violín reliquia!.

....

Antes de abandonar la Escandinavia quiero dar alguna noticia de Grieg.

Este compositor, cuyas obras han alcanzado entre nosotros cierta relativa popularidad, se encuentra en Cristianía, donde dirigió el 12 del actual el concierto de la temporada, en cuyo programa figuraron varias adaptaciones a la orquesta de algunos de sus lieder: Monte Pincio, Un Cisne, etc., además de una nueva leyenda sobre un tema popular que facilitó al compositor el ministro plenipotenciario de Suecia y Noruega, en París, Mr. Federico Dae, grande aficionado.

Ejecutose también otra leyenda de Svendsen, española por cierto, titulada Zorahayda. Svendsen ha permanecido 13 años sin producir nada nuevo; ahora, por fin, acaba de publicar una Andante fúnebre.

...

Bibliografía. El dirigente y entendido escritor musical Rafael Mitjana me ha mandado, y se lo agradezco vivamente, un pequeño folleto: Sobre Juan del Encina (I) en el cual se contienen numerosos datos, al parecer inéditos, de tan famoso músico y poeta.

El libro está lleno de curiosas noticias que se leen con placer y atinadas observaciones acerca de la personalidad de Juan del Encina y de sus obras.

Felicito cordialmente al querido amigo que no deja en su afán de dedicarse al estudio de esas arduas materias, que han de dar por resultado el facilitar la confección de una historia musical española, sumamente indispensable.

...

Los lectores de *La Última Hora* recordarán que mi pasada crónica les hablé de cierto periódico, soi-disant profesional, que se dedica recoger protestas contra la provisión de una cátedra en el conservatorio a favor del maestro Pedrell, y que las han recogido ya numerosas en Tembleque, Don Benito, Pinto, Orotava, Totana, Cornudella etc. etc y... Palma de Mallorca. Pues bien: ese periódico, que además dedicarse al affaire de las protestas se dedica también a suplicar el cambio en las redacciones de los diarios de Palma, me dedica, a mí, casi todo número, en el que, por el pecado de haber dicho poco de lo mucho bueno te pienso de la Antología de Pedrell, me moteja directamente o por tabla con los siguientes vocablos: Cándido, atrevido, ignorante, apasionado, pequeño, bobalicón, orgulloso, crítico sin crítica, bufo e idiota.

(Después de esto, quisiera verte un artículo de «El Eco de Benisicar» o «La Gaceta de Frajana»).

El director, cuyo nombre no recuerdo, del consabido periódico, es, además de director, autor de una ópera que se titula La guarida del buitre, condecorado por los gobiernos de Italia, Suiza Y Portugal; es decir, caballero, como si dijéramos, de Real orden. Y pensar que estos títulos pueden obtenerse contacto pluma y con tal lengua. Muchos deben de ser los otros merecimientos de semejante caballero. El cual tiene en Palma un escudero cabeza de turco que lo mismo sirve para firmar la protesta nacional que para decirle que soy yo. Y la verdad es que si tendré el caso del caballero que yo hago del Escudero, aquí te dan ellos pataleando.

Toni

49. Crónica musical. Miquel Marqués

La Última Hora dio oportunamente cuenta del éxito del concierto benéfico verificado en el Teatro Principal. El carácter de aquella breve reseña no se prestaba a que su autor se extendiera en consideraciones sobre un hecho acaecido en aquella memorable noche; pero yo, que me meto en todo lo que ha música se refiere, sin pedirle permiso ni al mismísimo Bach, papá del arte moderno, aleccionado por aquel hecho, voy a suplir en parte las deficiencias de aquella reseña ya sacar consecuencias: voy a meterme a redentor, en una palabra.

El público que asistió al concierto del Principal, o mejor dicho, el pueblo balear, con la delirante ovación que tributó a Marqués, dió la señal de que a llegado la hora de liquidar con el maestro mallorquín ciertas cuentas; porque aquellos aplausos y aclamaciones no significaban únicamente la expresa aprobación de la 4^o polonesa, ni siquiera la sanción del acierto de sus intérpretes; era un homenaje respetuoso de admiración hacia el ilustre hijo de Mallorca que, no debiendo a su madre patria más que la cuna y el cariño de su familia y de contados amigos, ha contribuido poderosamente con sus admirables obras á aumentar el renombre y el prestigio artístico de nuestra hermosa isla.

Tratándose de Miguel Márques, de una gloria patria tan legítima como desprovista de padrinos y de una exagerada modestia, no hay que esperar que por su parte reclame ni remotamente un átomo que la consideración que le debemos. Marques permanecerá en actitud expectante, casi retraído, aguardando los acontecimientos que vendrán por sus pasos contados, aunque presentidos; pero que vendrán con esa calma propia de las cosas

serias, legítimas, bien cimentadas; calma desesperante para aquellos que, anticipándose a los hechos, tienen la certeza de que ello ha de ser. Al fin y a la postre sentirse profeta en la cuestión Marqués no es poner una pica en Flandes. Por lo mismo yo que soy muy nervioso y en consecuencia muy impaciente, no he de esperar ni siquiera el tiempo que media entre crónica y crónica para desembuchar.

Es preciso evitar que ocurra con Miguel Márques y lo que pasó con D. Joaquín Sancho a quién a quien arrojamos una corona cuando en venerada cabeza, tambaleándose ya, apenas podía sostener el peso de los años y los achaques.

Miguel Márques, joven todavía, y lleno de vida, está en el apogeo de todas sus facultades. No hay para que recordar en esta cuestión, al pueblo mallorquín, la hoja de servicios del notable maestro. Hay están sus sinfonías y sus polonesas; ahí están los públicos ilustrados de Madrid París y Munich que le han aclamado en centenares de ocasiones con motivo de sus obras de concierto; y ahí está el pueblo español en masa, el pueblo propiamente dicho, que canturrea y se sabe de cobro coro todo el repertorio teatral de nuestro paisano.

Si la opinión pública no lo hubiese hecho ya la noche del concierto benéfico, nuestro decoro debieran advertirnos de que ya es hora, cómo he dicho, que hacer justicia a Miguel Marqués.

Tal vez nunca se presenta ocasión más oportuna que la actual para manifestar al maestro de un modo ostensible el aprecio en que le tiene su ciudad natal y sus paisanos. Marqués, abrumado por sus fatigosas tareas en Madrid, resolvió dedicarse una larga temporada al descanso, y al efecto, vino a Mallorca. Todavía permanecerá algún tiempo entre nosotros. ¿Po qué no hacemos algo en su obsequio al llegar aquí?.

Mi misión ha terminado. Será la palabra a los excelentísimos Ayuntamiento de Palma y Diputación provincial, a los profesores de música, a los centros y corporaciones de carácter artístico-literario y finalmente a la prensa, como siempre dispuesta a secundar toda idea que tienda a levantar nuestro decaído espíritu. Antes despedirme de mis lectores quiero, no obstante, indicarles parte de lo que yo quisiera ver pronto realizado.

Los paquetes y fiestas apoteósicas, por si solas, nada significan si no van acompañadas de algo perdurable que sea de más valor que el recuerdo histórico de la comilona y del atracón del espectáculo. Las suscripciones populares para regalar al paciente el consabido objeto de arte, parécenme algo sobadas y si ese no es desprestigiarlas. Además, no prosperan, por lo general, si no vienen recomendadas por tal o cual caballero influyente, y aún así, hay que mendigar el embole a domicilio, golpeando

tímidamente la puerta de cada vecino, «como lo haría cualquier pobre de la parroquia en víspera del día de fiesta». Gente desecha pues, la suscripción, por ridícula.

En cambio, la Diputación podría apadrinar una velada en el Principal en honor del maestro mallorquín, con la seguridad de obtener apoyo de los profesores de música y aficionados; la redacción literaria del círculo podría también dedicar una de sus sesiones al maestro y finalmente el Ayuntamiento debería acordar que se sustituyese el prosaico nombre de la Calle de Fideos, por el glorioso de Miquel Marqués.

Realizar esto no es más que cumplir con un deber.

Toni

50. Gioconda

La Última Hora. 06/12/1895

Recuérdese cómo terminaba un artículo sobre bombos editoriales que con pretexto de Gioconda publiqué al día siguiente de la primera representación de la obra de Ponchielli en Palma. El exitazo fué colosal; tan inmenso que hubiera sido por mi parte una temeridad colocarme frente por frente de la opinión de nuestro público, que tenía en su ayuda, además de la convicción propia, el precedente de los públicos de Madrid, Barcelona y otras sucursales de la razón social Tito di Gio Ricordi e Cia. de Milán.

Como quien pasa sobre ascuas traté en aquella ocasión del mérito intrínseco de la obra musical. De entonces acá no había vuelto á oír Gioconda y confieso ingenuamente que anoche asistí al teatro dispuesto á confesar mis errores y descargar mi conciencia, cantando incontinentemente la más sincera palinodia, si con la nueva audición quedaba convencido de las razones que asisten á la casa editorial mencionada para proclamar obra maestra la afortunada partitura de Ponchielli, paseada triunfalmente por España, Portugal y repúblicas sudamericanas; acontecimiento que sirvió de hermoso precedente para que Sonzogno, más poderoso todavía que Ricordi, concibiera el proyectazo, realizado hasta lo inverosímil, de descubrir en Mascagni, joven inédito, que con un solo drama musical en un acto, y en poquísimos meses, atravesara no ya el Atlántico para llegar á Buenos Aires ó Montevideo, haciendo escala en el puerto de refugio de la ciudad condal, sino los mismísimos Alpes, que son ciertamente escabrosos, sitiara y rindiera á París, prosiguiera su viaje con rumbo... al polo, vadeara el Rhin y una vez en Alemania diera una verdadera lección de lírica dramática á los paisanos. de Glück, Weber, Schumann y Wagner... ¡Para grandes empresas muchas millonadas!

Si Chapí, Bretón, Pedrell, Marqués y tantos otros españoles son unos infelices, pequeños y oscuros, débese á que Zozaya, Martín, Pujol, Dotesio y demás editores son unos pobres de solemnidad...!

Pero volvamos á la Gioconda, porque de lo contrario van á pasar otros cuatro años y pico sin entrar en materia.

La Gioconda ha pretendido llenar un hueco que se dejaba sentir en el movimiento de avance y evolución del arte lírico-dramático. A medida que este movimiento se acentúa va desapareciendo la labor musical de la frase no la frase técnicamente dicha, que cada vez es más expresiva y propia, sino la frase del bel cantante, el motivo, el pretexto para que el tenore, el basso, la soprano, haciendo ilícito uso de sus facultades, arranquen á la foule desenfrenados aplausos, que luego se convierten en exigencias pecuniarias del cantante contra el empresario y de este último contra el público, que al fin es quien paga los vidrios rotos, gracias á la soberbia de la gente de cartello. La cuestión, pues, era conservar la frase.

¿Ha resuelto la Gioconda el problema artístico que al parecer se propuso Ricordi?

Nosotros creemos firmemente que el único problema resuelto es el económico; porque en ese pretendido consorcio de lo que se va con lo que viene, en ese abigarrado conjunto de fórmulas en desuso en la música modernísima (cadenzas quasi ad libitum), motivos conductores (agítato de Barnaba y melodía de Laura), procedimientos imitativos (los remos), instrumentación nutrida y académica (preludio), chitarra italiana (acompañamiento del famoso Fulgor del creato, y otros, muchos otros), imitaciones de los sucesores de Lully ó Rameau (entrada de los caballeros en el principio del segundo cuadro del tercer acto), imitaciones menos afortunadas de Meyerbeer (bailables) etc. etcétera, etc., en ese consorcio, en esa olla podrida de procedimientos y escuelas, apenas se destaca la personalidad de un autor, apenas se destaca la figura de Ponchielli, y lo peor del caso es que Ponchielli, indudablemente músico de gran talento, murió sin dejarnos otro cliché conocido que Gioconda.

Verdi, inconcientemente y guiado solo del instinto, tal vez se propuso conseguir en sus últimas obras lo que con cálculo y premeditación perseguió Ponchielli. El genio libró á Verdi de una calda colosal y dictóle las páginas admirables de Aida. Las alas de Ponchielli no le han elevado á tanta altura que le impidan tropezar con la tierra con bastante frecuencia.

Esta es mi sincera opinión. Tal vez á la vuelta de cuatro años la modifique. Si es así, y Dios me da vida, prometo volver sobre el asunto en 1900.

51. Crónica musical.

La Última Hora. 24/12/1895

La compañía del Principal. - Enrique Granados.- El violinista Paul Viardot y el pianista Vicente Llorca.- Muerte de Vander Sraeten. Sus principales obras.- Bibliografía

Hablar de la presente temporada de ópera en el Principal me parece inútil porque los lectores, unos para ver al festival teatro y otros por haber leído periódicos por haber existido asistido el juicio del público saben ya los puntos que calzan la compañía. Realmente todo es de ocasión en la presente campaña teatral. La empresa puede decirse que improvisó el cartel y naturalmente echo mano de los elementos que más cerca halló. Contrató a Brotat, nuestro paisano, por la sencilla razón de que se cuenta de él que tiene un repertorio vastísimo y que viene á ser, en consecuencia, como una especie del clavo ardiendo al que se agarra la dirección artística cuando no tiene ópera que poner. Llamó, oportunamente a Roig contando con la benevolencia de sus paisanos pero no ignorando que necesita dicho artista para recobrar las facultades perdidas en 12 años de descanso, un ejercicio constante y concienzudo.

Culliani (antes Romanini) no gustó mucho el año pasado pero se encontraba Barcelona, suponemos, y no están despreciable qué, datos los tiempos que corremos, no puede encargarse de alguna ópera si quiera para descansar el señor Roig o para descansar al público del eterno Brotat.

A la señora Kupfer, que sirvió de reclamo, no se la debía despachar sin antes dárnosla á conocer en otra obra más simpática que la gentil Gioconda.

La Wermer pasa perfectamente como tiple leggiera. La Sra. D'Aponte es discreta aunque rara vez entusiasma; y la Sra. Blanchart es una debutante recomendable.

El Sr. Aragón es superior a todos los citados artistas y tocante á los demás cantantes hay que tolerarlos en gracia a lo exigua de los precios de entradas y localidades.

El maestro, se nos antoja que vale más de lo que parece; pero ha hecho la campaña con tan poco amor que para nosotros es igual que si valiera muchísimo menos.

Resumen: temporada de ocasión, de ripien entre el 23 de Noviembre y el 6 de Enero, fecha para la cual se anuncia la llegada de una campaña dramática.

....

Los músicos de verdad podrán no obstante, desquitarse del enojo actual con el gustazo que van a tener oyendo dentro de breves días al pianista compositor Enrique Granados, quien anuncia sus amigos una corta visita a Palma y quien indudablemente accederá a la invitación del Círculo mallorquín para dar en sus salones una audición de sus originalísimas composiciones. Como se trata de un artista excepcional prometemos a los lectores darles en otra crónica más detalles.

...

Por si no está la noticia anterior para solazar a los amantes de la música, otra visita no menos agradable se nos anuncia para más adelante; la del famoso violinista francés Paul Visrdot acompañado del pianista valenciano Vicente Llorca conocido ya en esta ciudad.

Con estas dos noticias y el recuerdo de la famosa Capilla rusa nos damos por satisfechos del año musical.

...

Ha fallecido recientemente en Audernarde, su ciudad natal, uno de los más nombrados historiadores y musicógrafos europeos: Edmundo Vander Straeten.

Esta pérdida afecta gravemente a la España artística moderna que debe muchísimo aquel hombre eminente, por haber sido nuestra patria objeto predilecto de sus investigaciones. Sus obras principales son: La Musique aux Pays-Bas avant le XIX siecle, Theatre villageois en Flandre, Carlos V músico, Voltaire musicien, Lohengrin y su instrumentación, Los músicos neerlandeses en España, Los músicos neerlandeses en Italia, La melodía popular en la ópera Guillermo Tell, Curiosidades organográficas, Nuestros periódicos musicales, y otras muchas más, todas notabilísimas, verdaderas obras de consulta, entre las cuales depositar debo citar el interesante estudio titulado Lettres de Roland de Lassus.

De este estudio hizo imprimir el autor, para repartir entre sus amigos, un reducido número de ejemplares, uno de los cuales, con inmerecida dedicatoria, conservo como valioso tesoro en mi librería.

Descanse en paz el eminente sabio.

...

Obras recientemente publicadas: Gabriel Rodriguez - Estudio bibliográfico sobre la Schola Música Sacra, de D. F. Pedrell.

Este estudio lo publicó el distinguido abogado, ingeniero y músico Sr. Rodríguez, en el número 6 de la Revista Crítica de Historia y Literatura Española correspondiente al mes

de Octubre, habiéndose hecho recientemente una tirada en folleto aparte que hemos recibido y agradecemos.

Juan Bta. Pujol - Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices: I De la dignación. II De los pedales.

Esta obra es nueva e interesante siendo además de utilidad evidente la adopción de los procedimientos en ella recomendados para el difícil arte de la enseñanza del piano.

Toni.

52. Crónica musical. Enrique Granados

La Última Hora. Nº829. 04/01/1896

En Noviembre de 1892 *La Almudaina* daba cuenta á sus lectores de la aparición de una serie de Danzas españolas primeramente editadas por la casa "Pujol y C." De Barcelona.

En aquel entonces era todavía desconocido en el mundo musical el nombre del autor de las interesantes y distinguidas composiciones contenidas en los dos cuadernos publicados por Pujol. No tenía nada de extraño. Tratábase de un joven recién llegado de París en donde había permanecido algunos años perfeccionándose en el piano con Bèriet, sin ocuparse poco ni mucho en la composición. Si la virtuosité de Granados en el piano era especial en España, en cambio en París donde este instrumento se toca tanto y tan admirablemente, aquella habilidad no podía, por el momento, conquistarle un renombre.

Del talento de Granados y de sus privilegiadas facultades para la profesión del difícil arte musical, algo más noble y refinado, todavía, que una ejecución brillante y limpia en el piano, debía esperarse; y, en efecto, lo más sobresaliente del mérito de Granados es la aptitud verdaderamente prodigiosa que ha demostrado para la composición y la maravillosa rapidez con que su talento ha sido evolucionado en persecución de una forma que contuviera los elementos esenciales de su íntima personalidad.

Así le vemos, considerando sus obras cronológicamente brillante y deslumbrador, á lo Weber, en el Impromptu, composición concebida bajo la influencia del joven que solo aspira á que se le aplauda la habilidad, el mecanismo. Pero tiempo después abandona esta rata en busca de otros ideales sugeridos por la admiración sin límites que rinde á Schumann, y en sus Valses poéticos toma á éste por modelo produciendo una obra que si no es original por su forma, puesto que en las Hojas de Album, en Papillons, en el Carnaval y en casi todas las composiciones cortas del coloso del romanticismo existe el

procedimiento empleado por Granados, es de una poesía y de una inspiración que cautivan y embelesan. No se siente aún Granados en su medio; no es esto lo que anhela. Su permanencia en España y el regreso al lado (palabra ilegible) resuelven, por fin, el (palabra ilegible).

Las disposiciones del Granados fueron ya descubierta hace más de doce años por el sabio compositor D. Felipe Pedrell. Este hombre eminente no le ha soltado nunca de la mano; y hoy puede asegurarse que la fé ciega en los consejos del maestro ha influido tanto como el talento del discípulo, en la conquista del lugar preeminentísimo que ocupa el nombre de Granados entre los de los mejores compositores españoles.

Con sólo doce cortísimas composiciones para piano inspiradas en la musa popular, con sus doce Danzas españolas ha logrado Granados ser conocido en toda Europa y alcanzar una popularidad envidiable no ya entre el pueblo, y permítaseme el concepto, sino entre los gourmets del arte, entre esas terribles y severas minorías precursoras infalibles de la mayoría póstuma ó, cuando menos, futura.

Este es Granados, este es el compositor que tímidamente tomó asiento ante el Steinway del Círculo Mallorquín la noche del lunes.

Están en un error cuantas personas le conceptuaron con un pianista más de aquellos que peregrinando por estos mundos, de pueblo en pueblo, van exhibiendo el muestrario de sus habilidades en casinos, teatros y salones por el módico estipendio de llantos francos; están en un error cuantos creen ó creyeron que las piezas que formaban el programa de la interesante audición son producciones insustanciales que, sin pizca de influencia en la marcha progresiva del arte, sólo sirven para aumentar los voluminosos catálogos de los fondos editoriales y ofrecer un pretexto al autor para escribir un guarismo á continuación de la abreviatura Op.; participan del mismo error todos aquellos que en Granados no vieron más que una legítima esperanza para lo porvenir, un joven de disposiciones, un chico que promete, un muchacho que con ayuda del bajo numerado es posible, que, andando el tiempo y cuando llegue al perfecto desarrollo de sus facultades, logre componer recomendables misas y motetes, están en un error, finalmente, los revisteros musicales de los periódicos de la localidad que no han dedicado á la audición de las obras de Granados más que unas cortas líneas de información; información que no solo ha resultado deficiente sino que ha desviado la opinión de un público acostumbrado á las insolencias del bombo cuyos parches sacude sin piedad á diario la prensa con motivo de unos Padrenuestros de cantarina, de un torero del polo ó de un cantante desvencijado.

Por fortuna, para Granados, nuestro bombo no había de engrairle gran cosa, como tampoco le perjudicarían las censuras si alguien se creyera con bríos para censurarlo.

Massenet, el famoso autor del *Ron de La hore*, de *Le Mage de Manon Lescaut* etc., etc. Y César Cui el autor del *William Batcliff*, de *Le Flibustier* y de tantas otras joyas musicales, el más severo y concienzudo crítico de Europa, tienen recomendado á Enrique Granados, al compositor á quien apellidan públicamente el Grieg español, que les remita sus obras inmediatamente y á medida que las escribe porque á través de ellas se hacen perfectamente cargo del genio musical de la hermosa España.

Después de esto ¿qué iba á hacer Granados con los recortes de los diarios de Mallorca?

Agradecerlos por pura cortesía.

Toni

53. Crónica musical

La Última Hora. 28/01/1896

Enfermedad de Enrique Granados - El teatro Real - Uetam ya tiene empresario - Pepita Jiménez de Albéniz - Nuestra disconformidad con el corresponsal de *Le Menestrel*. - Albéniz y los compositores vergonzantes - Juicio de Pepita Jiménez.

Hace escasamente cuatro semanas que joven compositor y violinista Enrique Granados dio en el círculo mallorquín, ante numerosa no escribe con curro en 100 con curre con ocurrencia una audición desde delicada seis final hicimos composiciones he inspiradísima su viaje a Mallorca tenía dos objetivos principales: echar un largo párrafo con sus amigos y visitar la cobarde Marta cueva Carta de Alta un telegrama urgente del Madrid le impidió, moni contra su gusto, realizar el segundo de sus propósitos. Tenía que hacer oposiciones a la cátedra de piano del conservatorio, al cante por fallecimiento de Y en breve había de proceder el escrito del training de 30 treintas no pudo aplazar el viaje de regreso a peninsular. Esto, sin embargo, no era un contratiempo muy grave: haré las oposiciones; nos dijo, y largo. Y luego en mayo volveré con mas tranquilidad y más tiempo disponible y en fin, todo se reduce a un aplazamiento. Hasta luego nuestra última crónica la dedicamos a Granados. Cual lejos estábamos entonces te vernos hoy en el triste de ver de verte dedicar las primeras cuartillas de la presente a las pocas días de su llegada Madrid una terrible enfermedad poquito prensa hizo presa en nuestro queridísimo inolvidable amigo

continúan luchando entre la vida de la muerte. Los periódicos de los médicos no los pronósticos de los médicos son fatal hicimos. Ojalá se equivocara la ciencia. Muchos periódicos de Madrid que provincias, especialmente los diarios políticos han tratado de rico el ridículo izar ridiculiza y ridiculizar el interés que has despertado la cuestión del teatro Real. Ante los graves sucesos de Cuba O Pina gran parte del público que material

54. Crónica musical

La Última Hora. 12/02/1896

El divino arte

No está en lo cierto mi compañero Un fagot cuando asegura que solamente el y yo nos dedicamos en Palma, con alguna seriedad, a la literatura musical. Al César lo que es el César. De tarde en tarde vienen los hechos a desmentir a un fagot de una manera elocuentísima. Hoy es un buen señor que suscribe una serie de artículos sobre música sacro-litúrgico-religiosa. Con erudición de manual, pero erudición al fin, tal día surge un nuevo adalid, reclamando la beligerancia artística para Mallorca en los Conciertos europeos porque, claro: con Sancho, Aulí, Tortell, Marqués, Capllonch y algún otro que la natural modestia de los que escribimos, nos impiden nombrar ya tiene la región para hacer frente al imperio alemán con sus Beethovens, Webers, Wagners y Schumanns; al reino de Italia con sus Rossinis, Verdis, Bellinis; a la República francesa con sus Goundos, Saint Saéns, Massenets, etc. etc. tal otro día se presenta al palenque otro crítico descubriendo fugas, cánones y estilos haydnianos ó mozartianos en tal o cual obra más ajena que un guardacantón a los cánones, fugas y estilos que la clarividencia del crítico descubrió; y por fin, vivitos y coleando, tenemos ahora los cuatro cuadernos (a peseta uno) objeto de estas cuartillas, que Francisco Amengual, el último bohemio es, según unos el Divino arte, según los más, acaba de dar a la publicidad con el título de El arte del canto en Mallorca, sucesiva y periódicamente, con mi colaboración, la de un fagot y la de otros discretos literatos con pseudónimo o sin él.

Prometí al autor de El arte del Canto dedicarle una Crónica y heme aquí cumpliendo lo ofrecido por todo lo alto.

Yo no sé que opinarán los demás críticos sobre la Edad de oro, el Apogeo del canto, la época de Verdi y la decadencia; títulos de los cuadros de la tetralogía de Amengual; pero yo en conciencia debo aclarar y declaro que no esperaba tanto ni tan bueno del autor. Desde luego, y no es poco, se trata de la producción inofensiva, que qué viene a llenar un

hueco que ignoro si se dejaba o no sentir, (porque está por averiguar si la época histórica objeto de las lucubraciones de Amengual merece un cronista... siquiera sea tan modesto como Amengual) y que, ordenados o en desorden, contiene una infinidad de datos que ponen perfectamente de relieve una época o edad artística no tan de oro, naturalmente, ni tan apogeótica como supone el autor de la tetralogía; pero datos que pueden, andando el tiempo, orientar a quien se dedique a esclarecer la verdad sobre canto y tanto apogeo.

La falta de índice de materias en el Arte del canto y las reducidas dimensiones de estas crónicas me impiden entrar en detalles de apreciación menuda acerca de cuanto se trata en sus diversos cuadernos; el desorden más completo impera en toda la obra, echa trompicones y con las premuras naturales en quién necesita repartir las entregas a los abonados cuanto antes y emprenderla cuanto antes, también, con otra tan sonada como la presente y el Álbum de Compositores mallorquines dedicado al Excmo. Sr. D. Antonio Maura.

Sin embargo, a pesar del desorden y de la falta de método en la exposición de materias, es entretenido curiosear por las páginas del libro de Amengual, el cual libro interesará, seguramente, mucho a los que se refocilen todavía en el recuerdo de las colgadura de damasco y de los marcos dorados del Palmesano del Liceo y de cuantos veloces-clubs más o menos filarmónicos existieron ayer, a los cuales el músico de profesión tenía acceso, tal vez por... las escaleras de servicio...!

Hoy, amigo Amengual, quizás valgamos menos, pero por lo que hace a mi ya bastantes profesores mas o no entramos en los nuevos casinos, o, si entramos lo hacemos por la puerta principal, y ¡que demonio! el Arte, según el idem del Canto, estará en decadencia para los artistas vamos derechito al apogeo, Y si bien no será difícil alcanzar la edad del oro (por estar este metal de vedado en absoluto a la generación presente) no hay duda que los sueldos de nuestros abuelos se nos han convenido a nosotros en pesetas. Y aún tócate a la parte artística, a mí no me hace creer nadie que el cuadro de socias del mérito del Palmesano tuviera más valor real que otros formados posteriormente en el Círculo mallorquín, por ejemplo, y acaso otros que pudieran formarse si alguien pensara en organizar de nuevo una sección filarmónica. Pero está tan generalizado aquello de que
Cualquiera tiempo pasado

Fue mejor,

que ya los tomamos todos por estribillo de nuestros juicios sobre el presente.

Con lo dicho se comprenderá que si bien en la parte histórica de la obra de Amengual estoy perfectamente de acuerdo, por ser aquella una serie de hechos comprobados en

cambio en la parte estético filosófica me doy de bofetadas con el historiador, porque si bien es debido al progreso del siglo que perfora montañas, acorta distancias y saca fotografías a través de los cuerpos opacos, bien sea debido a otras causas, lo cierto es que la manifestación más elocuente de amor al arte que ha dado Mallorca la dio en nuestros días acudiendo a la serie de conciertos clásicos verificados en el salón Fábregues, organizados por una decena de insensatos que preferimos conocer a los clásicos por FALTA LÍNEA de cabo a rabo, como hacían los de la Edad de Oro...!

A esto llamo yo progreso;

Ahora fáltame recomendar la obra de Amengual a todas las personas que cita y nombra en su Tetralogía, a los herederos de las mismas y al público en general.

Véndese al ínfimo precio de cuatro pesetas en casa del autor, en las principales librerías y en los Almacenes de Música de Palma;

Toni

55. El motete «O vos omnes» de Tomás Luis de Victoria

La Almudaina. 31/03/1896

Muchas, muchísimas veces he citado en las columnas de *La Almudaina*, el nombre del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria (y no Vittoria, como escriben los italianos siempre y los franceses á menudo), lamentando el olvido imperdonable en que se han tenido por espacio de largos años sus admirables composiciones polifónicas, honra y gloria de la España musical del siglo XVI. Juntamente con las de Palestrina, Morales, Orlando Lasso, y otros, forman el repertorio de los cantores de la Capilla Sixtina, el cual á la vez constituye un monumento, orgullo del arte y del catolicismo. Hoy, con íntima satisfacción, tócame ocuparme una vez más de Victoria, no ya lamentándome como otras veces de que se le tenga olvidado, sino felicitándome de que por fin de una manera ostensible, se anuncie la ejecución del motete O vos omnes en una parroquia de Palma (1).

Este motete es una de las creaciones más portentosas del arte musical religioso. Por espacio de muchos años los inteligentes y los eruditos han atribuido su composición á Cristóbal Morales, también español, pero á la diligencia del maestro Pedrell se debe el haberse podido averiguar que pertenece á Victoria (2). El efecto que me causó la audición de algunas obras de Victoria en el Ateneo de Barcelona, donde se ejecutaron como ilustraciones de las conferencias del maestro Pedrell hace dos años, hartamente demostrado lo tengo con el incesante afán con que he suplicado la inclusión de las mismas en el repertorio

de nuestras iglesias. El Passio del inmortal maestro revelóme un nuevo mundo musical por mí enteramente desconocido y no sospechado siquiera. De entonces acá comprendo toda la trascendencia del arte religioso, y no acierto á explicarme qué condiciones de viabilidad han permitido la existencia prolongada de las nueve décimas partes de las obras religiosas modernas que hoy conocemos y celebramos. Y conste que en mis dudas entran no solo las composiciones de los maestros adocenados, oscuros é ineptos, sino también algunas que llevan la firma de músicos de genio indiscutible y de autoridad universalmente acatada.

Puede parecer una exageración lo que voy á decir, tal vez una heregía de lesa arte, pero es lo cierto que ni Beethoven, ni Bach, ni el mismo Wagner, tienen para mí el poder sugestivo de Victoria, por ejemplo, en el famoso Crucifige de las turbas en su inmortal Passio. Nada tiene de extraño, pues, dado mi estado de ánimo en vez de las obras de Victoria, que mi entusiasmo exceda los límites de lo procedente, toda vez que no tiene por causa sino la ejecución del motete O vos omnes, ejecución que seguramente no rebasará las pretensiones de un ensayo, de una prueba, de un simple intento, dados los elementos de que se dispone; pero que dará en cambio la medida del buen deseo y de la excelente voluntad con que algunos jóvenes (3) (jóvenes habían de ser) secundan en Palma la ardua tarea de devolver á la iglesia lo que sin provecho de nadie se le había arrebatado por algunas generaciones á las cuales, por ley de justicia, tachamos hoy de víctimas de una aberración inconcebible del sentido estético.

Pasará exactamente con la música religiosa lo que con el mobiliario y decorado artístico de nuestras viviendas. Bajamos del desván rotas y carcomidas arquillas polvorientas, marcos tallados, viejas candilejas, cuadros borrosos y mugrientos, mesas, sillas, telas, bronce y cachivaches que habían permanecido amontonados y olvidados por nuestros mayores, cuyo afán de progreso á su manera no tuvo límites, y convenientemente restauradas aquellas anticuallas y distribuidas en nuestras salas, despachos y gabinetes, no solamente nos producen una emoción estética, sino que también nos ocasionan cierto hormigueo de orgullo y no poca satisfacción de nuestra vanidad. Los primeros á quienes se les ocurrió sacudir el polvo á esos trastos viejos é inútiles fueron tenidos por imbéciles, locos ó chiflados. Hoy, el más ajeno á los achaques de arte, no se desdeña de recorrer prenderías y tiendas de antigüedades y adquirir en ellas, muchas veces por subido precio, muebles y utensilios con pátina artificial que la industria moderna se ha visto en la necesidad de producir en vista de la importancia de la demanda y del aumento que ha sufrido el número de los chiflados.

Tocante á la restauración de la música religiosa nos hallamos en el período de los primeros supuestos imbéciles á quienes todavía señala el vulgo con el dedo y hace objeto de sus ironías; pero todo se andará, y, Dios mediante, dentro de breves años en muchos templos de España ocurrirá lo que en la parroquia de Saint Gervais de París, que se llena materialmente de fieles cada vez que sus cantores han de ejecutar alguna obra de los maestros de los siglos XV y XVI, Lasso, Palestrina, Morales, Goudimel, Guerrero, Victoria, etc.; y dado el movimiento y las tendencias del arte “en la actualidad, es natural que así suceda, porque, por poco que Dios ayude á los reformadores, en breve se sentará el siguiente ó parecido principio:

«Lo mejor en el género religioso estaba ya hecho en el siglo XVII».

O de otro modo: «Las últimas novedades las encontramos en los maestros de hace tres siglos.»

Para cuando llegue este posible caso, el compositor religioso tendrá que sujetarse a los modelos antiguos, sentir como aquellos maestros, y en una palabra, volver á Dios.

(1) Santa Eulalia, hoy al anochecer

(2) En el tomo de la Antología titulada Hispaniae Schola Musica Sacra, correspondiente á Victoria, próximo á publicarse, se explicarán las causas del error, por Pedrell descubierto recientemente, y cuyo proceso es muy interesante.

(3) El organista de Santa Eulalia D. Melchor Massot, Pbro., al frente de ellos.”

A. Noguera

56. El motete «O vos omnes» de Tomás Luis de Victoria. (II)

La Almudaina. 04/04/1896

Es imposible hablar de música religiosa antigua y española, sin acudir á las recientes investigaciones que sobre la materia ha aportado el infatigable maestro Pedrell con sus conferencias, sus artículos, sus libros; y, sobre todo, con la admirable Antología que titula Hispaniae Schola Musica Sacra, en la cual van “condensados sabiamente los numerosos datos que ha reunido con su incansable laboriosidad, y expuestas las consecuencias que del estudio de la documentación ha deducido su claro y penetrante criterio.

Dije en mi anterior artículo que por un error de los historiadores y críticos, hasta el presente se había atribuido á Morales el precioso motete O vos omnes, y, en efecto, Pedrell lo incluye en el primer volumen de la Antología, volumen dedicado á dicho maestro. A este error se debe que lo hayamos oído el martes Santo en la parroquia de Santa Eulalia y el

que conozcamos la opinión que de él ha formado el Sr. Pedrell, expresada en los siguientes términos, que yo acato: «No he de analizar aquí el motete O vos omnes porque el lector adivinará, fácilmente, que hallándose en presencia de una de las magnas creaciones del arte musical, todo comentario ó análisis sería ó insuficiente ó completamente inútil.»

Se ha dicho, con frecuencia, que la música de los compositores españoles antiguos enriqueció el arte,— y en esto precisamente se diferencia de la de sus contemporáneos extranjeros, — con el elemento expresivo, es decir que la escuela española supo sacudir el yugo de los severos contrapuntistas, verdaderos tiranos que abusando de la ciencia del cálculo y de la combinación, se complacían en estrechar al arte en un círculo de hierro, imposibilitando su progreso y desarrollo. La idea, el sentimiento, la expresión, son las cualidades características de las composiciones de nuestros maestros. La adaptación del pensamiento musical á la letra que se trataba de musicar; la compenetración del espíritu de las palabras y el de los sonidos; esa meticulosa correspondencia que debe existir entre el músico y el poeta; todo esto, tan debatido y sacado á colación en nuestros días con motivo de Glück, de Wagner y de todo el proceso del drama lírico, lo sabían al dedillo nuestros maestros, ó por lo menos lo practicaban instintivamente en sus obras. Por algo les llamaban revolucionarios; mote que si entonces podía denigrarles á los ojos de los preceptistas de otras escuelas, hoy constituye el mayor timbre de su gloria. No por esto debe suponerse que «nuestros compositores fuesen — dice oportunamente Menéndez y Pelayo — unos infractores de las leyes clásicas, ni mucho menos unos enemigos de ellas, pero procedían, acertadamente, como si no existiesen».

La comprobación de estos juicios se desprende del examen detenido del motete O vos omnes. Desde luego sorprende esta composición por lo admirable y perfecto de su cuadratura, por el equilibrio que se nota en sus frases; por la hermosura y sencillez de sus modulaciones, por la riqueza y naturalidad de sus armonías, por la ausencia del menor abuso contrapuntístico, y sobre todo, por la compenetración absoluta de la letra y la música. Fuera por mi parte una presunción imperdonable meterme en la descripción analítica del motete de Victoria; pero no puedo sustraerme al deseo de recomendar á los aficionados el fragmento correspondiente á las palabras sicut dolor meus, repetida tres veces en el final ” de lo que podemos llamar primera parte del motete (compases 40 á 56); y otras tres en los últimos compases de la composición. ¡Qué delicia!

No quiero terminar este escrito sin hacer antes una súplica á cuantas personas puedan influir en el movimiento musical religioso en Palma; la opinión, la prensa y los inteligentes han demostrado su satisfacción con motivo de haberse resucitado en Santa

Eulalia el género polifónico; es de desear que el hecho á que nos referimos no constituya un fenómeno aislado sin trascendencias ulteriores. Si desgraciadamente ocurriere así, Dios perdone á quienes, pudiendo, no supieron evitarlo.

Cuestión musical. La música sabia

La polémica suscitada entre los señores Torres y Noguera acerca de la música popular y artística (sabia) en Mallorca, tiene interés indudable para la cultura de esta región, á parte del interés de personalidad que entraña para los contendientes. Nuestro carácter de espectadores neutrales de esta contienda, nos obliga, antes de reproducir el Punto final que pone el señor Torres á la cuestión, á reproducir igualmente la última réplica del señor Noguera

57. La música sabia

La Última Hora. 1/5/1897

¡Vaya si existe la música popular mallorquina! ¡Ojalá fuera tan fácil demostrar la existencia, en Mallorca, de la otra música: la sabia!

(Crónica musical del 24 de Abril.)

En mi crónica pasada quedó demostrada hasta la evidencia la ligereza con que obró el autor del artículo «Nuestra música popular» al afirmar, así, en redondo, que en Mallorca los cantos comunes á la región son importados y que los demás son de abolengo dudoso y de más dudosa ancianidad.

Quedáronme algunos cartuchos por quemar en defensa de la tesis contraria para el caso de que saliera en favor del Sr. Torres alguna persona versada en estudios folklóricos; no apareciendo ésta y quedando en pié mis argumentos, no haré uso de nuevas pruebas por considerarlas por ahora innecesarias. Pero antes de entrar en la materia que anuncia el título de esta Crónica y el epígrafe que la encabeza, me permitiré una pequeña consideración con respecto al nuevo curso que trata de dar á la cuestión que se debate mi ilustrado contrincante. Si la misión del folk-lorista se redujera á la recolección de las FORMAS POPULARES que flotan en la superficie del océano folk-lórico (jotas, sardanas, zortzicos, muiñeiras, fandangos, etc., etc.) haciendo caso omiso de todo lo restante por carecer de la propiedad de «producir una emoción ó impulsar á un movimiento particularísimo de satisfacción y plácido encanto en los hijos de la tierra», cualquier hijo de vecino sin ilustración ni cultura alguna, en menos tiempo del que se necesita para apurar un cigarro de papel, agotaría la materia, porque con describir estas FORMAS y dar de cada

una un espécimen ó muestra, quedaría todo al corriente. En este caso «los coleccionadores no merecerían la gratitud del arte patrio» porque su labor dejaría de ser «importantísima.» Atados estos cabos pasemos á ocuparnos de la materia propuesta.

Padeció una lamentable equivocación el Sr. Torres al creer que para tratar de la música sabia (en contraposición con la popular) había de abandonar el punto de mira en que me he situado para discurrir acerca de los cantos del pueblo. Si en Mallorca no existieran más canciones populares que la de Sor Tomasa, ó El Sent Pirris ó cualquiera otra evidentemente moderna, mi Memoria sobre los cantos populares no hubiera aparecido. Claro! No había para qué. Fundándome en un orden de ideas semejante en mi conferencia sobre La canción popular y las nuevas nacionalidades musicales, negué, de acuerdo con la sana crítica, la historia musical de Escandinavia á pesar de las gloriosas figuras musicales que durante el siglo XIX han aparecido en aquellos países: Gade, Svendsen, Bull, Nordrack, Schytte, Backen-Groendal, Grieg, etc. etc., que en mi humilde concepto valen tanto como... Florit, Alcover, Parets, Tortell, Sancho, Aulí y Capó... con perdón sea dicho de los hijos, nietos, hermanos, sobrinos, primos y demás parientes de los mencionados difuntos maestros. Y si el error de mi contrincante fue lamentable al creer que en mi «Ojalá!» final iba envuelto cierto despreciativo desdén hacia las producciones de los citados maestros, lo fui infinitamente más al presumir el Sr. Torres que el alfilerazo iba dirigido á él. Si esa presunción no fuera resultado de la animosidad y atolondramiento espontáneos en el Sr. Torres cuando discute contra mí, acusarla una inmodestia consoladora. Algún compositor tenemos que cuenta por centenares sus triunfos en España y en el mundo entero y... no ha sentido el pinchazo de mi lamentación.

Cuanto más vale uno, generalmente hablando más pronto pertenece a la historia. Sin negar ni conceder valor al Sr Torres puedo asegurarle que todavía no es segura su inmortalidad. Crea el señor Torres que por egoísmo se la deseo. Los críticos venideros dividirán sus obras en dos grandes categorías: las musicales y las literarias. Cuando la prosperidad analice ávidamente estas últimas, ¡cuántas veces pronunciará mi nombre! No le quepa duda al Sr. Torres: si no entramos del brazo en la inmortalidad, por lo menos el uno arrastrará al otro. Será un suplicio dantesco para él. De este modo purgará el rencor que me ha profesado en vida!

El alfilerazo, llamémosle así iba desgraciadamente dirigido á Mallorca entera, á su historia musical, a sus precedentes artísticos que es de presumir que sean, no insignificantes, sino nullos, absolutamente nullos.

Todas las bellas artes han tenido esta bendita tierra épocas más ó menos florecientes. La pintura, el grabado, la escultura, la arquitectura, la poesía etc., tienen, todos, su algo de historia en la isla. D. Jerónimo Rosselló ha podido recoger en un volumen infinidad de obras poéticas del siglo XVII. Bover y Furió han publicado verdaderos catálogos de obras notables de artistas mallorquines. Mallorca se honra con pintores como Daurer en el siglo XIV, Bauzá en el XVI, Danús y el gran Mesquida, á quien algún crítico apellida el Apeles mallorquín, en el siglo XVII; el paisajista Femenía en el XVIII; grabadores como Descós (siglo XV) y Montaner (siglo XVIII); escultores como Janer y Mora; y arquitectos como Fabrè, que trazó el convento de Santo Domingo y la Catedral de Barcelona, y el famoso Sagreras, autor de la Lonja; literatos, filósofos, historiadores, navegantes, geógrafos, encontramos en todos los siglos anteriores al nuestro.

¡La música!, la música sabia no aparece por ningún lado. Ramón Llull en los tres capítulos de su *Arbor scientie* trata de la música según los principios de su método. Esto, que no es gran cosa, ocurre en el siglo XIII. Después una laguna de cinco siglos, hasta llegar á Literes el «suavísimo Literes» mencionado por el padre Feijóo en su artículo «La música en los templos» y que el Sr. Bover nos da como mallorquín, sin prueba alguna que justifique su aserto.

Saldoni habla de este organismo compositor sin mentar para nada el pueblo de su naturaleza. No he tenido tiempo de comprobarlo, pero paréceme, que he leído en alguna parte que títeres ó Literas no fué natural de Mallorca.

Pero en fin, fuéralo ó no lo fuera, ya se ha acabado la relación de los músicos sabios de Mallorca anteriores al siglo XIX , según se desprende de los datos recogidos hasta la fecha por cuantas personas nos han precedido en la tarea.

Á principios del siglo XVII aparece un cartujo, Fr. Benito Rosselló, autor de un *Antiphonarium*.

Hé aquí como se expresa el inteligente archivero del Ayuntamiento, don Benito Pons, al tratar de justificar la colocación de un medallón decorativo con el busto de Fr. Benito en la galería del del salón de sesiones:

«Debo confesar que ha sido grande mi apuro al tener que coger un nombre que representara la Música en esta Galería..... Para completar mi cuadro me hacía falta un músico mallorquín del siglo XVII; esta conveniencia ha sido lo único que ha inclinado la balanza á favor del cartujo Fray Benito Rosselló autor del *Antiphonarium*». (1)

Ahora bien; interrogado el señor Pons acerca del paradero de este Antiphonarium, no solamente lo ignora sino que no puede decir á punto fijo si Rosselló compuso tal obra, si la dibujo, ó... si policromo las iniciales....(!)

De manera que, resumiendo la no

(1) Dictamen sobre distribución de los retratos de los varones ilustres de Mallorca en el Consistorio. Palma - Estampa tipográfica del Comercio. MDCCCXCV.

58. Un paso adelante

La Última Hora. 19/4/1897

No en balde hemos venido recomendando desde hace muchísimo tiempo un cambio de frente en la interesantísima cuestión del repertorio musical en los templos, especialmente en esta época del año en que la iglesia y la cristiandad entera dedican todas sus meditaciones al recuerdo del sublime drama del Calvario. Imposible parece que por espacio de más de siglo y medio hayan permanecido olvidadas en los archivos de las capillas, cubiertas de polvo, apolilladas y carcomidas las magníficas partituras que contienen las obras imperecederas de Victoria, Morales, Cabezón, Tomás de Santa María, y otros eminentes compositores cuya fama estaba á punto de extinguirse para siempre, y casi milagrosamente ha renacido, puede decirse, de sus cenizas, porque han llegado á tiempo poderosas iniciativas que han librado al Arte y á la Iglesia de pérdida tan enorme.

No repetiré aquí los nombres de las personas que con su abnegación suprema han logrado en pocos años relativamente, destruir la inercia en virtud de la cual la música de los templos se mantenía en una tesitura tan impropia, incorrecta é indecorosa que, en muchos casos, más bien que inspirada en Dios y en los textos de los libros sagrados, parecía dictada por el mismo ángel rebelde para hacer mofa de los Santos y burlarse de la Fe. Los iniciadores de la saludable reacción actual se contentan con la contemplación de su obra salvadora y ante el éxito olvidan la gloria y el honor que por lo mismo les cabe. No ignoran, como gente experta y concienzuda, que ni en tres ni en seis años puede realizarse por completo el milagro de devolver á la música de los templos todo su antiguo esplendor; pero se pasan de que la semilla esparcida ayer; como quien dice, haya fructificado tan prematuramente, que hoy, no solo en Madrid sino en bastantes provincias, se atiende por algunos organistas y maestros de capilla á los preceptos emanados de la sagrada congregación de Ritos.

El cumplimiento de estos preceptos en España, además de proporcionar la satisfacción del deber cumplido, es obra patriótica, por cuanto las composiciones polifónicas de nuestros maestros ocupan el primer rango entre las más famosas del mundo, sin excluir las del sublime Palestrina; en consecuencia, cuanto hagamos para ponderar su valor redundará en nuestro propio prestigio.

Por lo que á Mallorca se refiere tengo cierto engreimiento en haber sido de los primeros, quizá el primero, que haciéndome eco de la opinión de autorizados críticos, he venido recomendando una y otra vez en el periódico, las obras polifónicas de los maestros del siglo de oro de nuestra música, y en ver que poco á poco la reacción se acentúa y el número de secuaces de la buena causa va aumentando.

Quizás no haya influido en ello gran cosa mi propaganda, pero no por esto me complace menos el hecho de que el año pasado se ejecutara música de Victoria y Palestrina en la parroquia de Santa Eulalia de esta ciudad, y el que para estos días se tengan anunciadas en San Jaime y en la parroquia de Manacor solemnidades religiosas en las que se cantarán bajo la dirección de D. Nicolás Bonnín, Pbro. y de D. Antonio Pont, Pbro., respectivamente obras de los ya citados Victoria y Palestrina, y además de Allegri y de Morales. ¡Ojalá cunda el ejemplo y lo que hoy se anuncia como cosa extraordinaria, llegue á ser lo que comunmente se oiga en los templos!

Por de pronto la iniciativa de los señores Pont y Bonnín constituye un paso adelante digno de los mayores elogios; no seré yo quien regatee á estos señores mis sinceros aplausos y mi felicitación más cumplida.

A. Noguera

59. La Capella de Manacor y la misa de Victoria.

La Última Hora. 4/7/1898

La Capella de Manacor, invitada por el Excelentísimo Ayuntamiento, tomó parte ayer en los oficios que en honor de S. Sebastián, patrón de la ciudad, costea la corporación municipal, y que se celebran en la Santa Iglesia. Era objeto de opiniones encontradas, antes de oirse, el efecto que causaría bajo las espaciosas bóvedas del templo, la famosa misa *O quam gloriosum est regnum* del maestro abulense del siglo XVI Tomás Luis de Victoria, conocida ya en Palma por haberse cantado el pasado Julio en la iglesia del Santo Hospital, y aclamada como modelo insuperable de arte religioso por los inteligentes que la oyeron en

aquella ocasión. En concepto de algunos, la polifonía había de resultar necesariamente; por lo mismo que el canto ligado, sin exageraciones de intensidad, sin ornamentos expresivos de detalle, sin el auxilio de instrumentos acompañantes que multiplican la fuerza de las voces humanas, lejos de chocar con las elevadas bóvedas y á su descenso, por reflejo, mezclarse con los sonidos que suben, no podía producir esta confusión de las armonías que van con las que vuelven, y así no podía tampoco formarse la resonancia que, indefectiblemente, se produce en aquel vasto recinto cuando se golpea despiadadamente el timbal, se inyecta sin compasión un huracán en los tubos, trombones, cornetines y demás instrumentos no de aquel lugar, ó se abren abusivamente las válvulas de la expansiva y estridente trompetería de los órganos; otros, por el contrario, los que creen que la misión de la música es elevar al rojo la temperatura de los cuatro huesecillos de oído interno, los que creen que la intensidad del sonido debe ser proporcional al cubo del volumen que se trate de invadir, esos, los que usan siempre del pedal fuerte sin retirarlo jamás, los que saturan el café con azúcar anulando el aroma de aquella infusión, los que creen que Babel y armonía son una misma cosa, esos opinaban que la Catedral es demasiado holgada para la obra de Victoria y para la obra de la polifonía en general. Es inútil que haga constar mi voto en contra de esta segunda opinión. ¿Acaso se cree que Palestrina, Lassus, Guerrero, Victoria y Morales escribían para el Oratorio de las Hermanitas de los pobres, ó de las asiladas del Temple? ¿Hanse encontrado sus obras desempolvando los archivos de alguna parroquia de doscientos vecinos? ¿Tal vez se conservan de repertorio en algún templo de suburbio? ¡Por Dios y por todos los santos, cállense los que ignoran que la Basílica de San Pedro de Roma, que Nôtre Dame de París, que las catedrales de Sevilla y Toledo han sido los templos para los cuales escribieron y calcularon el efecto de sus composiciones aquellos venerables maestros, de ciencia tan profunda y de sentido estético tan equilibrado, que no podían engañarse acerca de los resultados de sus cálculos! Al entregar las partituras á los cantores todo estaba previsto, todo había de ser perfecto y adecuado al lugar, y no digo al tiempo porque en aquellas creaciones, todo fe, todo unción y recogimiento, parece que palpita la convicción de su propia inmortalidad. Pero... ¡es tan dura la retractación, es tan penoso decidirse á volver al hogar doméstico para el hijo pródigo; reducirse voluntariamente al redil, abandonar el mundo, el demonio y la carne!... Es verdad que los tiempos han cambiado, no para las obras sino para los fieles; indudablemente no contaba Victoria con que la mitad del arco de una catedral se convertiría, andando el tiempo, en parque ó paseo público, en lonja de contratación ó plazuela de corrillos, que de todo hay en nuestra catedral en día de grandes solemnidades.

Hace algún tiempo abogaba yo para la creación de algunas plazas de bedel en nuestros templos; bedeles no honorarios sino encargados materialmente de mantener el orden en el interior. Pero dejemos estos detalles que tienen débil relación con el asunto principal, y volvamos á nuestro tema.

Partiendo del principio, probado ayer, de que recogién dose y atendiendo, se perciben en el interior de la Catedral, clara y distintamente, todas y cada una de las armonías, inflexiones, modulaciones y matices de la polifonía, con una masa coral de cien individuos, perfectamente proporcionada, ¿dónde está la tela que sobra? ¿dónde las holguras? ¿dónde las mangas anchas? Como no estén en la obra....y en este caso el argumento se revuelve contra Babel: sobra música y falta Catedral; porque Gounod, Paccini, Diestch y tantos otros han encontrado bajo las inmensas bóvedas un hueco proporcional á su magnitud. Si nos fijamos en el peso intrínseco, en el valor real, en la grandeza, magestad, sublimidad y, sobre tantas cualidades, en la adaptabilidad al fin de esas creaciones, en la profundidad de sus conceptos, en el misticismo ultrahumano de los temas y melodías, severos unos, de inocencia angelical otros, y todos, todos, llenos de fe y convicción, en este caso, ni remotamente pueden tolerarse, no ya ciertas comparaciones sino ni siquiera recuerdos. De todo lo cual venimos á parar en que la música de los maestros de la polifonía estará tanto más en carácter, cuadrará tanto mejor, se adaptará tanto más, cuanto más grandioso, severo y monumental sea el templo en que se ejecute; y si nos esforzáramos en probarlo, demostraríamos que ciertas obras admitidas y entusiásticamente aceptadas por los actuales directores del cotarro musical religioso, en el interior de nuestras catedrales, no se las ve, ni se las percibe, ni se las encuentra siquiera. Creo estar en terreno fuerte; si no lo estuviera quédame el consuelo y la satisfacción de tener de mi parte el voto de la Sagrada Congregación de Ritos, que coincide con pasmosa exactitud con el del Arte musical representado por los eminentes (eminentes, entiéndase bien) compositores contemporáneos, que ciertamente se ocupan bastante en el medio de echar del templo lo que no es de tan Santo lugar, y de restituir al mismo lo que la ignorancia é imbecilidad artística de algunas generaciones le había arrebatado.

60. Música polifónica

La Última Hora. 10/3/1899

He podido observar que en las poblaciones de la categoría de esta ciudad es donde mayores dificultades encuentra el restablecimiento de la música polifónica. La ahuyentan del templo ó la posponen á otra música, ó la sufren con resignación, ciertas personas que por su condición de sacerdotes y aficionados al arte debieran favorecer su desarrollo, acatando por el primer concepto las disposiciones emanadas de la iglesia, y por el otro, reconociendo el inmenso mérito artístico y admirable poder sugestivo del estilo palestriniano.

De la misma manera la ahuyentan del templo, ó la posponen á otra música, ó la sufren rabiando, ciertas otras personas que por su doble condición de profesores en el arte y muy arrimadas á la iglesia debieran favorecer su restauración, acatando las leyes de buen gusto y presentándose á la altura de los tiempos, lejos de entorpecer tan buena obra con conceptos especiosos pronunciados aquí y allá y hasta publicados en uno que otro periódico. No señor; ni la orquesta moderna, ni el tenor, el divo, el sireno, son la última palabra en cuanto á arte religioso; distan mucho de ello.

El violín, bajo las bóvedas de una catedral se adelgaza hasta evocar la agresiva musiquilla del mosquito; en nuestra catedral, y cuando repican gordo, instintivamente busca uno violines con tenues alas que imagina en el penumbroso espacio en busca de un resquicio de claraboya por donde volver al mundo. En cuanto al divo solista no hay fiel que no sepa si lleva la barba partida ó cortada en punta, porque es claro: con la insinuante expresión dramática del arte moderno, se ha logrado en la iglesia que el hombre hablara al hombre, le convenciera, le redujera á devoción. Antes no; las voces se convierten en sonidos cuando pierden su individualidad; el sonido es un efecto mecánico y claro está que la polifonía viene á obrar como aquella rueda imaginada por Laboulay que da vueltas con fuerza animal, hidráulica ó de vapor ó electricidad, ante la imagen de un santo presentando á la vista de éste oraciones y jaculatorias que el santo anota en su cuenta corriente con el fiel dueño de aquel armatoste.

Adiós teoría de la plegaria colectiva! Mientras nosotros en Mallorca nos desgañitamos proclamando la música polifónica demodée, insulsa, pesada, incolora, etc. etc. y ya impotente para promover en los fieles la devoción y la fe; mientras estamos convencidos de su esterilidad por demasiado anciana; en los grandes centros de cultura se la lleva al teatro para exponerla como obra perfecta de arte purísimo capaz de causar emociones de un orden superior y ultrahumano, y el teatro se llena de inteligentes y prorrumpen estos en estrepitosos aplausos al final de cada revelación, y la sala bulle en comentarios, de los cuales no sale muy bien librada la música religiosa moderna con

orquesta, tenor y todo, ni el celo desplegado en estos dos últimos siglos por maestros de capilla para conservar y fomentar el género palestriniano, digno, dignísimo del Señor, en las Capillas y en las Catedrales, en las fiestas ordinarias y en las mayores solemnidades, y siempre superior, eminentemente superior á la música orquestal en la casa de Dios.

61. Música religiosa

La Almudaina. 27/3/1899

Señores: Todo progreso ó conquista aceptados y reconocidos como tales por el pueblo, sea en el orden artístico sea en el científico, da ocasión á ciertos hechos que, cuando degeneran en abusos, revelan la frívola, la veleidosa condición del vulgo impresionable y candoroso.

Estos hechos consisten en una suerte de embriaguez, en el delirio de la novedad, y se verifican más que en otro, en el orden artístico, adquiriendo tanta más pujanza ó relieve cuanto más vagas é indefinidas son las impresiones peculiares del arte en que se realizan. Así los dominios de la Arquitectura, de las artes decorativas y de la Música se ven preferentemente invadidos por el diletantismo y por la afición; porque el mentir sobre estas artes, en la realización de las cuales entran por lo menos en igual proporción que las reglas escolásticas expresas, las leyes del buen gusto no formuladas todavía de una manera precisa, es el mentir de las estrellas ... Las leyes del buen gusto son materia opinable... Cada cual puede depositar su sufragio en la urna. Por esto, el delirio de la novedad en música, toma el carácter de verdadera epidemia; y ha podido decirse con razón de esta arte que donde termina el gusto del vulgo comienza precisamente el del artista. Los progresos, dentro de las artes, pueden consistir: ó en la conquista de un nuevo elemento desconocido que se suma á los ya adquiridos, ó en el abandono de un procedimiento viejo que, por ser demostrada su ineficacia ó apreciado indebidamente su valor, es relegado al olvido como cosa inútil ó anatematizado sin piedad, según los casos. La adición de un nuevo elemento enriquece el Arte, ensancha su círculo de acción y no es un estorbo para el artista concienzudo, que hará uso de él ó lo rechazará con arreglo á su manera especial de sentir, en cada caso concreto.

Pero ocurre á veces y singularmente en los períodos de evolución, que, sin fundamento alguno, sin razón que motive el hecho, se lanzan al olvido prácticas sancionadas de largo tiempo y de valor indiscutible tan sólido y positivo como el que puedan tener las recientes conquistas. Cuando esto ocurre se verifica simplemente un canje de

elementos y si bien el Arte se enriquece por un lado, por el otro pierde en proporción al valor intrínseco de lo que echó en olvido indebidamente.

Este es el fenómeno que acaeció á fines del siglo XVI y principios del XVII cuando la Música recibió con una mano el magnífico presente de Claudio Monteverde, descubridor de la armonía de séptima dominante, origen de la modulación moderna, y con la otra abandonaba, desagradecida, las tonalidades griegas y del canto-llano que habían constituido su única esencia desde lo más oscuro de las antiguas edades. Por fortuna, la Iglesia, continuando la tradición, no abandonó las riquísimas obras que inspiradas en aquellas tonalidades se habían producido; guardólas, por el contrario, con solícito cuidado durante tres siglos, y con absoluta certeza de la legitimidad de su mérito opuso tácita ó expresamente, según las circunstancias, ciertas dificultades á la intrusión en el templo del nuevo arte que, profano en su origen, creció, se desarrolló y dio sus frutos al abrigo del teatro, en pleno mundo, y en contraposición al arte polifónico, los gérmenes del cual se encuentran en el canto litúrgico nacido espontáneamente con la fe, fomentado en lejanos siglos por San Ambrosio y San Gregorio y cuyos últimos frutos sazonaron al calor del ardiente misticismo de los inseparables amigos de Juan Pierluggi, San Carlos Borromeo y San Felipe Neri.

La estirpe del canto polifónico, sus timbres de nobleza, nadie puede ponerlos en duda. La mera exposición de estos blasones inducirá á los artistas católicos al respeto sin limites, á la veneración de las creaciones de los maestros de la polifonía; pero esto no basta; las consideraciones históricas por sí solas no dan valor absoluto á las obras de arte; es necesario penetrar en otro terreno y afianzar con razonamientos y testimonios irrecusables los juicios que acerca de aquellas obras se emitan; y esta es la tarea que me impuse al principiar este trabajo; tarea innecesaria hoy, en otros centros de cultura y en las poblaciones que nos tomaron la delantera en el restablecimiento y la propagación de la música palestriniana, pero del todo indispensable en Mallorca donde evidentemente se duda todavía de la superioridad, como género religioso, de la polifonía sobre la homofonía ó, mejor dicho, de la plegaria colectiva sobre la plegaria individual; del canto á voces solas sobre el canto acompañado; del órgano sobre la orquesta; de la expresión sencilla y fervorosa, revestida de mística vaguedad, de que es capaz la armonía consonante, sobre la expresión dramática, pasional y más concreta que caracteriza la música moderna. Hechos que prueban, es verdad, la gran trascendencia del hallazgo de Monte“verde, pero que no prueban menos los persistentes efectos del delirio de la novedad que se apoderó de los compositores modernos. La armonía consonante llegó con la polifonía del siglo XVI

al más alto grado de esplendor, al apogeo de su desarrollo. Es sensible que en artículos publicados en diarios y revistas, destinados á un público desprovisto, en general, de conocimientos especiales, público que debería ser iniciado en cosas de arte con gran cautela; se tergiversen hechos y se juzguen épocas por impresiones puramente personales destituidas de todo fundamento histórico, y se saquen de textos, tal vez mal comprendidos, consecuencias y afirmaciones que pugnan con la lógica ó redundan en menoscabo de la fuente, mal estudiada, de donde se dedujeron. He aquí dos afirmaciones que atentan contra la historia y contra la sana crítica.

I — El arte musical en el siglo XVI se hallaba en estado rudimentario.

II — Las obras religiosas de los compositores modernos que se sujeten á los principios filosófico-artísticos profesados por los maestros antiguos, no tienen por sí solas bastante atractivo para que el público las oiga con el recogimiento y devoción que inspira la verdadera y consoladora fe cristiana.

Veamos en qué estado se hallaba la música del siglo XVI, y tratemos de averiguar si realmente puede aplicarse al arte de Palestrina el calificativo de rudimentario, es decir, primitivo, inconsistente, desprovisto de reglas ó leyes racionales, naciente, casi bárbaro. La necesidad de un arte diferente de la música monódica ú homófona que respondiera á las tendencias de un nuevo espíritu hacia las formas musicales más amplias y las sonoridades más ricas, se hizo sentir de tal suerte que ya, desde los más oscuros siglos de la edad media, un primer ensayo de la armonía se había intentado. La diafonía, floreciendo antes de Hucbaldo y Gui d' Arezzo, consistía en una pura y simple armonización de los cantos religiosos tomados del repertorio del Antifonario, según reglas cuyo detalle no es de este lugar, pero reglas al fin.

Estos primeros ensayos son los que suenan en nuestros oídos, educados de otro modo, bajo una apariencia rudimentaria y casi bárbara. Constituyen el primer paso en el camino hacia una forma en la cual los elementos diversos llegan á encontrarse reunidos para formar este conjunto armónico de voces y cantos, del cual la escuela polifónica posterior nos legó, como veremos, tan sublimes ejemplos. En el siglo X, á más tardar, pues, se intentan los primeros ensayos armónicos, puesto que durante esta época se acompañan ya las melodías corales con una segunda voz en el intervalo constante de cuarta, quinta ú octava; práctica á la que se llamó motus rectus. En el siglo XI se introduce la tercera y se usa el procedimiento llamado organum, que consiste en que la segunda voz permanece fija en un punto mientras la melodía se mueve; resultando de esta combinación intervalos varios. A esta práctica se llamó motus obliquus. Un siglo más tarde la voz acompañante

empieza á moverse, no solo paralelamente á la melodía coral, sino con independencia de las fluctuaciones de la primera voz, resultando el motus contrarius y formándose así la diafonía llamada discantus. En este siglo encontramos ya el origen de la polifonía, tomando este vocablo en el sentido artístico, es decir, no como significando un simple agregado de varias voces, sino como una combinación estética en la que sus componentes se mueven con cierto relativo desembarazo. En el siglo XIII empieza definitivamente la polifonía propiamente dicha, esto es, el canto simultáneo de varias voces, que se desarrolla en el siguiente, se perfecciona en el XV y adquiere su mayor esplendor con Palestrina, Victoria, Orlando de Lassus y muchísimos otros en la segunda mitad del siglo XVI.

Es decir, que el origen de la armonía se remonta á una época anterior al siglo XI puesto que Gui d' Arezzo nació á fines del siglo X, y que los ensayos que pueden calificarse de rudimentarios y casi bárbaros datan ya en el siglo XVI, por lo menos, de seiscientos años

Es verdad que la gestación fué lentísima, especialmente durante cuatro siglos, pero por fin en el XVI se tocan los resultados de serios y profundos estudios y aparece perfecta la obra secular cuyos cimientos habían echado músicos anónimos, en la cual habían trabajado inconscientemente los discantistas, con sus cálculos laberínticos, combinaciones enigmáticas y toda suerte de cábalas y matemáticos ejercicios; obra colosal, inmensa; monumento sublime de cuyo pesado andamiaje supo desembarazarlo Palestrina, presentando la imponente mole, de líneas sólidas y severas, de detalles finísimos y espirituales, á la admiración de sus contemporáneos y de las venideras generaciones.

Este es el arte del siglo XVI: el conocimiento profundo del movimiento de las voces, el dominio perfecto de los artificios del contrapunto, de la imitación y del canon; el manejo desembarazado de todos los elementos de que por entonces podía disponer la armonía, acompañado todo esto de una intuición y un sentimiento de la belleza que no han superado los modernos, en muchos casos, con todo ”

y disponer de medios infinitamente superiores. Los temas de que se valían aquellos maestros eran sacados unas veces del canto litúrgico y otras de canciones profanas ó populares; pero hay que advertir, para inteligencia de los que echan en cara esa práctica á aquellos compositores, que cuando aprovechaban la canción popular ó la profana, no lo hacían sin ciertas modificaciones que despojaban al tema de su carácter ó manera de ser habitual, pues, profano ó litúrgico, era expuesto en notas largas, por aumentación, alterando su movimiento, moderando su acento ó ritmo y haciéndole desempeñar la misión de canto dado ó propuesto; colocándolo ora en una voz, ora en otra, acompañándolo por las voces restantes que le adornaban con sus contrapuntos floridos, bordando por encima ó por

debajo de aquel canto imitaciones y cánones; haciendo aparecer en una voz y en otra y en otra, diseños unas veces deducidos del canto dado, otras veces inventados, y formando respuestas sobre el motivo principal y sus deducidos, introduciendo y agotando todas las combinaciones imaginables mientras el motivo iba desarrollándose siempre con lentitud y gravedad. El arte del siglo XVI es un arte cuya perfección se echa de ver con solo considerar que las bases de la armonía quedaron firmemente sentadas al entrar en la edad moderna; y que al formularse las leyes de la modulación á consecuencia de los descubrimientos de Monteverde, no se hizo otra cosa que adaptar las antiguas reglas á la naturaleza de los nuevos elementos. No es extraño, pues, que Fétis, al hablar de Palestrina, diga que llegó al último grado de perfección, que sus obras son todavía, después de dos siglos y medio, los modelos inimitables y que su género es el único que corresponde á su objeto (1). ¿No es evidente ligereza calificar de arte rudimentario el arte de Palestrina? ¿No está más en lo cierto Choron, cuando encuentra muy exacto el calificativo de género sublime que los maestros de todas las épocas han atribuido exclusiva y unánimemente al estilo palestriniano? ¡Arte rudimentario! Bien quisieran muchos compositores célebres modernos poseer la técnica, no ya del inmortal Juan Pierluggi, sino de cualquiera de sus contemporáneos de regular nombradía!

«A partir del día en que fué ejecutada la Misa del papa Marcello, quedaba creada, dice un historiador, una música religiosa fuera del severo canto llano litúrgico.» (2) ¿Quién se atreve á señalar una fecha más reciente en que quede creado un tercer género de Iglesia, distinto del canto-llano ó del polifónico?

¿Cuál de los compositores de los tres últimos siglos puede gloriarse de haber sentado las bases definitivas de un nuevo estilo, genuinamente sacro por su esencia y por su forma, sin reminiscencias mundanas, sin dejos teatrales? ¿Acaso Pergolese con su Stabat Mater? ¿Bach con su Misa en si menor? ¿Haendel con sus Oratorios y cantatas? ¿Beethoven con su famosa Misa solemnis? ¿Haydn con sus Siete palabras ó con La Creación? ¿Mozart con el Réquiem? Y descendiendo un poco de categoría, ¿tal vez Cherubini, Leseur, Rossini, Verdi, Gounod, con sus misas, motetes y oratorios? No tenemos para qué devanarnos los sesos en buscar al autor de una cosa que no existe, ya que la verdadera significación del concepto estilo religioso, es cada vez más difícil de concretar por haber hecho los compositores modernos, los más famosos por cierto, un lío, una amalgama con los procedimientos ó medios de expresión que constituyen, tanto como la esencia misma de las composiciones, los caracteres por los cuales nos hemos de regir para clasificar una obra. Gracias á esa amalgama, por el análisis de una obra moderna no

podemos colegir cuáles sean los caracteres peculiares del estilo de Iglesia; y, es claro, que si existiera ese estilo, existiría naturalmente su característica. Pero no; el compositor religioso moderno emplea indistintamente el órgano, la orquesta, la armonía ligada y el ritmo entrecortado; la imitación, el canon, la fuga, la frase melódica insinuante, el arpeggio, el trémolo, la cadencia coreográfica, el recitado dramático; en sus obras hay melodías á una voz, dúos, tercetos, cuartetos, concertantes, aiosos, que en nada se distinguen de los que figuran en las obras de teatro, sino en que suelen ser peores. Partiendo del sofístico principio de que debiendo á Dios todos los progresos es muy justo que al Altísimo los ofrezcamos, se ha abierto en los muros del templo un ancho boquete por donde penetra la ola mundana, arrasando instituciones seculares, confundiendo costumbres modernas con venerandas tradiciones, revolviéndolo todo y haciéndonos sospechar fundadamente si antes de poco, generalizándose los abusos, los celebrantes se sentarán en mecedoras de rejilla de Viena y el orador sagrado subirá al púlpito en ascensor hidráulico, á los suaves y afeminados acordes de un tango voluptuoso. Parece esto algo exagerado ¿verdad? Pues no son menores los abusos musicales que se han cometido. ¿Es extraño, pues, que haya quien sostenga que no existe hoy un estilo genuinamente religioso? Y que otros, regocijándose con estos abusos, y dando grandes proporciones á la acusación, se atrevan á poner en tela de juicio el carácter místico de la polifonía por sus semejanzas con el madrigal y el motete profanos, y del mismísimo canto litúrgico por sus “similitudes con la música griega? No siendo posible deducir del análisis de una obra religiosa moderna, los caracteres externos del estilo de Iglesia, intentemos averiguar cómo concibe este estilo, no el compositor religioso, sino el autor dramático. El músico moderno, donde realiza el supremo esfuerzo de su inteligencia y donde lleva á la práctica sus principios, es en la concepción de sus obras dramáticas. Examinemos las obras teatrales de los más eminentes compositores, en las que por exigencias del poeta interviene la música religiosa y veamos de qué medios se valen los autores para revelar este carácter en una escena ó pieza.

El compositor dramático rara vez hace uso del canto sin acompañamiento á no ser en los casos en que trata de exponer escenas de carácter religioso; porque en las manifestaciones externas de la fe, es en donde se encuentran más á menudo esos estados de ánimo simples ó irresistibles de las multitudes, (tristeza, terror, plegaria, adoración) verdadero terreno de la polifonía vocal, según Gevaert, autoridad de la que no podemos dudar (3).

Es claro que esos estados de ánimo no deben ser traducidos en el pentagrama con lujo de medios expresivos, con profusión de detalles concretos, subrayando cada uno de los conceptos de la letra y comentándolos con una contraseña melódica ó rítmica especial, como pretenden equivocadamente algunos partidarios furibundos de la expresión. Un ejemplo aclarará mejor este concepto. Tomemos como tal el Credo, que es la pieza litúrgica que ha motivado más abusos. ¿No obrará más acertadamente el compositor que desarrolle una idea que en cierto modo comente y amplíe la significación de la palabra Credo, sentida simultáneamente en cien corazones y expresada por otras tantas voces, que aquél que tratando esta pieza litúrgica como una balada ó un racconto) someta á una nueva tiranía melódica ó expresiva á cada uno de los artículos de la fe en el Credo contenidos? Suprimiendo la palabra Credo, la pieza queda reducida á una simple enumeración. Suprimiendo la traducción musical del sentimiento de la fe que se cierne sobre toda la obra, la música será falsa; es decir, no corresponderá al significado general del texto, aunque haya aparato misterioso de violas y timbales en el *et incarnatus*, notas graves y pausadas en el *passus et sepultus*, voladitas de tenue cromatismo y expansiones de júbilo en el *et resurrexit*, y fuga en el final, como quien refrenda el documento para que nadie dude de que el autor es un descendiente en línea recta de Juan Pierluggi y ha heredado su técnica renunciando á su estética. Hay textos, la mayor parte de los litúrgicos, que por su naturaleza repelen toda idea de relieve dramático ó de acción, en el sentido en que los modernos toman la expresión; en cambio reclaman y se ajusta mejor á su significado una música, no anodina, no desprovista de expresión, sino menos insinuante, más vaga, más resignada, más en armonía con el estado de alma del verdadero creyente; y esa música, que hallaron los maestros de la polifonía, los modernos no han sabido encontrarla; por eso los compositores dramáticos recurren á la forma polifónica tradicional en las escenas religiosas, impelidos por su instinto que reconoce en el canto á varias voces sin acompañamiento instrumental, un elemento que se plega admirablemente á las exigencias de la música de Iglesia. Ejemplos: Plegaria de Joseph, de Mehul; Plegaria de La mutta di Portici, de Auber; Plegaria de la Pascua en L' Ebreo, de Halévy; Coro angélico en la Cúpula, Parsifal, de Wagner; Oración después de la muerte de Valentín en Faust, de Gounod, y otros, y otros. Tampoco echan en olvido los compositores dramáticos la gran importancia que tiene el órgano y lo utilizan con mucha frecuencia cuando tratan, precisamente, de realizar un notable contraste entre la música profana y la de Iglesia, convencidos de la gran significación religiosa de que se halla revestido el instrumento litúrgico por una tradición diez veces secular. La orquesta no puede alardear de tales pergaminos ante el crítico ó el

artista. La orquesta, propiamente dicha, no se introdujo en el templo hasta que Carissimi decidió despreciar las antiguas tradiciones y adoptar el concurso instrumental en sus obras religiosas (4).

Es indudable que ya antes se habían llevado á la Iglesia instrumentos distintos del órgano; pero no deja de ser curioso el hecho de que precisamente los instrumentos de cuerda y arco, los que hoy constituyen el fondo, la base, la característica de la orquesta sinfónica y dramática, fuesen los que más tuvieron que luchar para conquistar el templo. Máximo Trojano, escritor, cantante y compositor del siglo XVI, en un curioso libro en el que da interesantes referencias respecto de la vida musical de aquellos tiempos en la corte de Munich, nos dice que los instrumentos de viento solían unirse á las voces en las funciones religiosas de los domingos y fiestas solemnes; pero los de cuerda no figuraban jamás en las solemnidades sagradas; servían solamente para acompañar á los cantantes de cámara durante los saraos y banquetes de la corte, y para ejecutar alguno que otro trozo instrumental y aires de baile (5). Al prestigio tradicional del instrumento litúrgico, como decía, acude con frecuencia el compositor dramático, y así en Zampa, de Herold, en Roberto y Profeta, de Meyerbeer, en Fausto de Schumann, en el de Gounod, en Favorita de Donizetti, en L' Ebreo de Halévy, en Trovador de Verdi, etc., etc , hay partes de órgano, pero únicamente en las escenas de iglesia, no en la orquesta, como hace observar Gevaert, sino sobre el escenario y como un elemento de representación dramática. Así motivado, el contraste de ambas orquestas rivales (órgano y orquesta) produce un gran efecto; tanto mayor cuanto mejor guarda el órgano su carácter sencillo y hierático (6).

De manera que en el teatro, cuando se necesita comentar una escena religiosa ó dar carácter de tal á una pieza, no se sabe apelar más que á dos procedimientos: á la polifonía vocal sin acompañamiento, ó al canto acompañado del órgano. Ambos llevan involucrada la eliminación de la orquesta, que en todo caso forma parte integrante de la escena dramática, jamás de la pieza religiosa. (Hay que ser bien claros en esto porque el diablo se cuele por cualquier rendija!) Precisamente en casi todos los casos en que se usa uno de estos sistemas, la belleza brota del choque ó del contraste entre los dos estilos; es decir que aunque suenen á la vez ambas masas (orquesta y órgano, ú orquesta y voces), la armonía profana de la orquesta no comenta poco ni mucho la escena religiosa sino la teatral ó dramática que simultáneamente ó por efecto de aquella se desarrolla. ¿Y por qué el instinto aconseja en estos casos prescindir de la orquesta? Porque ésta, nacida al calor del teatro, juntamente con la monodia moderna, formada y desarrollada para subvenir á las exigencias del arte dramático, para llenar una necesidad de la música profana, carece,

como hemos visto, del prestigio histórico y tradicional que tiene el órgano y la polifonía vocal, creación del espíritu cristiano de la edad media; y es sabido que la tradición y la historia, obrando sobre la imaginación, engendran nuevos goces y fruiciones que no puede despreciar el compositor si la escena teatral se desarrolla, por ejemplo, bajo las amplias bóvedas de una catedral gótica. Entonces, se me objetará, ¿por qué en el teatro se muestra tan puritano el compositor moderno y en cambio penetra en el templo acompañado de los cien timbres orquestales, haciendo enmudecer al órgano, á la polifonía y hasta al canto gregoriano, sin protestas de la Iglesia, ni de los fieles; antes bien con la aquiescencia de una y otros, que son quienes debieran celar por la tradición de que tanto se envanece el catolicismo? Realmente ocurre algo así; pero creo que este es un fenómeno ó una consecuencia natural del período evolucionario que se inició con la armonía atractiva, con la creación de la ópera y con el perfeccionamiento de la orquesta.

Sería aventurado asegurar que en vista de lo infructuoso de los tanteos realizados hasta hoy por los maestros para encontrar un tercer estilo á base de acompañamiento orquestal, solos, conjuntos individuales (dúos, tercetos, etc.) y coros, la orquesta y la monodia moderna irán retirándose paulatinamente del templo para no arremeter con más brío más adelante; pero lo que no tiene duda es el fracaso del género, que es un hecho á pesar de la celebridad justísima de innumerables obras de gran valor; y que hoy se nota un movimiento reaccionario que secundan los mismos maestros cien veces elogiados en la iglesia, que ya, sin embajes, repiten á coro la famosa frase de uno de ellos: Tornate all' antico. Casi todos reconocen que se han equivocado. Verdi, á quien acabamos de aludir, decía no ha mucho que próximo á emprender su viaje postrero, quería dedicar á Dios sus últimos pensamientos sobre la tierra. Convencido de que su Misa de Réquiem participa más del carácter teatral que del sincero y grave que la Iglesia exige, aspiraba á que sus nuevas obras, ajenas á todo concepto mundano, se hallaran impregnadas del ambiente místico y sencillo que orla las clásicas creaciones de la liturgia secular (7).

Wagner escribe: «Después que la música religiosa hubo perdido su prístina pureza á consecuencia de la introducción de la orquesta, los grandes maestros crearon todavía una infinidad de obras para el servicio del culto que como música poseen un valor artístico poco común, aunque no pertenecen realmente al legítimo estilo “e iglesia, que por tantos motivos convendría restablecer sin pérdida de momento.» «Todas estas obras están inspiradas en temas y textos religiosos, pero son más propias del concierto sacro que de ios oficios del culto de la Iglesia.» Thibaut, crítico notable, cuenta que Mozart desdeñaba sus misas, «Solamente el Ave, verum, excepción hecha de dos ó tres fragmentos, puede

pasar como buena música religiosa; los inteligentes confiesan que, salvo en ciertos pasajes esparcidos, en las obras religiosas de Mozart no hay ninguna diferencia entre el estilo de las mismas y el de sus óperas (8).» Haydn excusaba el tono alegre y ligero de sus composiciones de Iglesia diciendo que cuando pensaba en Dios no podía apartar de su imaginación la idea de un ser infinitamente grande é infinitamente bueno; y esta última cualidad divina le llenaba de confianza y de alegría hasta el punto de que hubiera escrito el mismo Miserere en un movimiento vivo y regocijado.

El abate Dirven dice que esta explicación pinta de mano maestra la bellísima alma de Haydn, pero que si excusa su intención no justifica de ningún modo su procedimiento. (9) Haydn era uno de los que encabezaban sus obras con el In nomine Patris y las terminaban con el Laus Deo. Esta piadosa práctica no le exime, como vemos, de responsabilidad. A propósito de Haydn se me presenta ocasión de explicar, en cierta manera, un juicio que sobre su Stabat emití hace años con motivo de haber sido sustituido en la función del Viernes Santo en nuestra catedral, por el de Rossini. Comprendo ahora que en mi artículo Un paso atrás, cuyo espíritu se reducía á hacer resaltar la superioridad de la obra de Haydn sobre la de Rossini, especialmente en lo que se refiere al sabor místico, á la propiedad de expresión, comprendo que usé manga ancha para ambas obras. Esto se debió indudablemente 1º Al gran ascendiente que sobre mí tenía la costumbre de oír desde la infancia la obra de Haydn en la Catedral, audición asociada á las ceremonias religiosas de Semana Santa que me causan impresión profunda. 2º ” Al hecho de no conocer todavía en aquella época sino muy pocas obras polifónicas y estas incompletamente y mal ejecutadas.

Esto no obstante, en el final del consabido artículo, decía: «¿Sentís la imperiosa necesidad de una reforma? Sea. Arrojad del templo, si así os place, á Haydn y á Mozart, no para ceder el lugar á Rossini, Paccini ó Mercadante, sino para rendir el homenaje justísimo á nuestros famosos compositores religiosos Victoria, Morales y Comes, celebrados por los extranjeros é ignorados y desconocidos en nuestra patria.» (10). Fué la primera vez que sonaron los nombres de estos maestros en Mallorca, quizás después de algunos centenares de años. Prescindiendo de falsas modestias, me siento orgulloso de aquella iniciativa. «Si la música eclesiástica quiere volver enteramente á su original pureza, dice el gran Wagner, ya citado, debe ser representada por la música vocal» (11) Asegura, además, que las obras de Juan Pierluggí, como todas las de su escuela y las del siglo siguiente, elevaron la música de Iglesia á su más alta perfección; y luego añade textualmente: «En esta clase de composiciones, la voz humana es el intérprete directo de

la palabra sagrada. Conviene reunir el mayor número posible de obras de Palestrina y de sus imitadores y es de absoluta necesidad que los maestros se remonten á las tradiciones de ejecución de las mismas, restableciéndolas según las reglas del arte; conviene, además, que las hagan revivir de manera que conserven todo el calor de la expresión musical.» (12)

En el programa musical redactado para las escuelas de Sajonia, señala Wagner las obras de Palestrina y de su escuela como la fina flor y el apogeo de la música sagrada, reprobando el empleo de la música instrumental en la casa de Dios, puesto que la introducción de la orquesta en el templo fué el primer paso hacia la decadencia de la música religiosa. Rossini al frente de la partitura de su Misa solemne puso una nota en la cual preguntaba al Eterno si había escrito música sagrada ó condenada música. Esta nota, según Chaminade (13), es una explícita confesión de que su Misa acusa en su conjunto las formas ó ideas propias de la música profana. Por lo demás, Rossini tenía conciencia de su equivocación. Hacia el final de su vida decía: «Si me viera en el caso de tener que escribir música religiosa, escribiría para voces solas sin acompañamiento de ningún género; mi música tendría un carácter grave, noble y solemne, hallándose en perfecta armonía con la atracción sublime de un asunto sagrado (14). El P. Martini, hablando de Pergolese, el autor del famoso Stabat, de esa notable obra que parece poder desafiar las exigencias del crítico más severo, dice: «Si se compara su Stabat con su Serva Padrona, se ve claramente que, á escepción de algunos pasajes, una y otra música tienen el mismo carácter; el mismo estilo aparece en ambas obras, los mismos rasgos, la misma gracia y la misma delicadeza de expresión. Pero ¿cómo podrá expresar sentimientos de piedad, de devoción, música como la de la Serva Padrona que pinta sentimientos vulgares y grotescos? (15). En un precioso librito que guardo con gran cariño, por habérmelo enviado su autor el eminente historiador holandés Edmundo Wander Straeten pocos meses antes de su muerte, escribe éste en elogio del doble estilo que tan admirablemente dominaba Orlando de Lassus: «La pluma divina que trazó los Salmos de la penitencia, comentando el escenario de Pierrot!» «Arlequín y David reniegan de verse juntos! Un colmo de los más originales! ¡Qué Orlando ese...!»

«Pergolese creó una Serva Padrona y un Stabat, como Rossini produjo un Stabat y un Guillermo Tell. Sendos abismos separa en apariencia esas inspiraciones geniales. Nada de esto hay en el fondo. Un solo y mismo estilo para el motete y para el drama. Esto está demostrado hasta la saciedad» (16). «Si el espíritu de la sana crítica, con solo el examen de las piezas sometidas á juicio, no hubiese fallado este pleito, á montones podríamos aducir pruebas y documentos de otro género que llevarían al ánimo más rebelde la convicción de que el estilo de iglesia no existe en las obras modernas. La gran facilidad con

que ese mismo supuesto estilo se ha falsificado prueba la poca ó ninguna consistencia de sus caracteres. Vayan unos ejemplos de estas falsificaciones: El Ave María de Mozart es un coro muy gracioso extractado de la ópera cómica «Cosi fan tutte» cuya letra original, cortada con el padrón del libretista cursi, dice así; «Secondate, aurette amíche, Secondate i miei desiri, E portate i miei sospiri. Alla dea di questo cor.. Voi che udiste mille volte . Il tenor delle mie pene; Ripetete al caro bene. Tutto quel che udiste allor.» Otra Ave María de Mercadante, procede de la ópera Las bodas de Camacho (17) Por la naturaleza de estas composiciones, estos hechos pueden pertenecer á la categoría de lo que llamamos abusos, y por lo mismo, no seríamos justos si dedujéramos, de estos ejemplos aislados, razonamientos de pretendida trascendencia; pero existen documentos de orden mucho más serio que forman parte integrante de los grandes monumentos de la música religiosa moderna y que nos proporcionarán saludables argumentos.

La grandiosa Misa en si menor de J. S. Bach nos servirá para el caso: Antes de proseguir deseo que os fijéis en dos hechos que no deberían olvidar aquellos que se escudan en los nombres de Bach, de Haendel y de Beethoven y en sus incomparables obras, para afianzar más la pretendida legitimidad del estilo religioso moderno:

1º Con ser las obras de éstos las que guardan ú observan más propiedad, las que más se acercan al ideal religioso en el estilo instrumental ó moderno; con ser asimismo las más sublimes que se han escrito, sin embargo, tuvieron sus inmortales autores el buen sentido de no destinar á la Iglesia á muchas de ellas. La mayor parte fueron compuestas para los conciertos.

2º El hecho de ser las obras de Haendel y Bach las que más conservan el espíritu religioso, se atribuye á que su orquestación está más influida que la de otros recientes maestros, por la polifonía palestriniana, y á que el estilo ligado, de imitación y fuga, es el predominante en sus composiciones.

Y ahora pasemos á la Misa en si menor del gran Bach. Condensemos el juicio de unas cuantas generaciones de críticos. Esta obra es tal vez la más prodigiosa de las creaciones de Bach. Es colosal. Hay en ella verdad de expresión, sinceridad, fe, misticismo, austeridad, resignación, etcétera; todo ello expuesto maravillosamente con la técnica del más sabio de los músicos, con el arte mágico del patriarca de la armonía moderna. Puesto el mérito de esta obra soberbia en un platillo de balanza, para determinar su valor por comparación, bien pudiera cargarse el otro platillo con Misas, Stabats, Salves y motetes de maestros famosos; tal es el peso de la Misa en si menor, que es muy posible que cargando todo el repertorio religioso moderno no pusiéramos la balanza en el fiel. Toda exageración

es poca; todo encomio y alabanza no son más que un átomo. Ahora bien; ¿queréis saber el origen de las distintas piezas de que consta esta insuperable obra de arte? Casi todas fueron compuestas antes para cantatas con letra alemana y emplazadas por Bach en su gran obra religiosa, adaptando á ellas las palabras litúrgicas. Rietz, en su prefacio de la Edición Breitkopf, señala cuatro de estas piezas: Gratias y su repetición sobre las palabras, dona nobis pacem, al final de la Misa; el Crucifixus, el Hosanna y el Agnus Dei. La primera, en su origen, fué una cantata para celebrar la elección del consejo municipal de Leipzig, el 27 de Agosto de 1731. El Crucifixus fué tomado de una cantata del domingo Jubilate, y ya antes la misma pieza musical, ó mejor dicho el tema, el ritmo y el movimiento general, habían figurado en una cantata profana compuesta en honor de la renovación del consejo de Mulhausen, en 1708. El Hosanna está sacado casi íntegro de una Cantata gratulatoria, In adventum regis, y finalmente el Agnus es un Aria de la Cantata de la Ascensión, si bien algo modificada en la Misa. (18) A estos cuatro fragmentos, Spitta (19) añade otros dos: el Qui tollis, que es la primera parte del coro de entrada de la cantata del 10º Domingo después de la Trinidad, y el segundo coro del Credo, que en su origen fué una cantata del 1º de Año, estrenada en 1729. ¿Verdad que con solo la consideración de estas particularidades no sale muy bien librada la teoría de la expresión moderna ó por lo menos la de la perfecta compenetración del texto y la música? Y si en esto consiste la gran ventaja del arte moderno sobre el arte palestriniano, esta sola conquista ¿vale la pena de abominar de los polifonistas? Por otra parte, es una simpleza atribuir al arte moderno y solo al moderno, todo el poder de la expresión. El arte moderno no ha aportado en este sentido más que un elemento, no nuevo, casi nuevo: la modulación.

«Existen tres factores de expresión musical, cada uno de los cuales influye en uno de los elementos primordiales del arte de la música. « 1º El agógico ó expresión rítmica, cuyos efectos son la mayor ó menor precipitación ó regularidad en los movimientos. El agógico engendra, pues, los diversos grados de movimiento y reposo. « 2º El dinámico ó expresión melódica, cuyos efectos son la mayor ó menor intensidad ó fuerza en los sonidos que constituyen un período melódico. El dinámico engendra los matices relativos á la fuerza ó á la debilidad. « 3º La tonalidad ó expresión armónica cuyos efectos son las modulaciones. La tonalidad como factor de expresión engendra los matices referentes á la claridad y confusión.» (20)

Los polifonistas de los siglos XV y XVI se sirvieron poco de la modulación como agente expresivo - he aquí pues el único elemento nuevo que los modernos han podido introducir en la música: este es el filón por explotar. Es, sin embargo, esencial, dice Vincent

d' Indy, que este medio sea empleado con criterio muy seguro, porque además de las dificultades de ejecución que la modulación lleva consigo aparejada, hay que evitar el caer en la música de teatro. En resumen: se han exagerado mucho, por más que existan, las ventajas de la expresión moderna sobre la antigua en el género religioso, y de ahí el abuso de la modulación que no pocas veces sirve de pantalla á la impotencia creadora de los autores, y á la falta de inspiración. Cuando, componiendo, en un momento dado se extingue ésta, ó, empleando una frase vulgar, se atasca el carro y se tiene impaciencia... lo mejor es modular, viene á decir Vincent d' Indy en términos más irónicos. Ya habéis visto que en eso de la expresión, á pesar del decantado poder de la música dramática, con la mayor facilidad del mundo se nos da gato por liebre. En el período de los tanteos, que creo yo firmemente que toca á su término, á todos: autores, intérpretes, críticos y escritores, se nos ha subido á la cabeza eso de la armonía modulante; hemos abusado de ello grandemente; los meridionales, sobre todo, hemos cometido verdaderas travesuras; nuestro temperamento, nuestra impresionabilidad nos ha puesto en ridículo más de una vez. Las gentes del Norte cuando nos juzgan, no desconocen el medio en que nos movemos y saben que el sol del Mediodía ejerce una gran influencia en nuestros gustos. Nada justifica mejor lo que digo que el siguiente diálogo traducido de una obrita del pianista ruso Antonio Rubinstein, (21) diálogo en el que los interlocutores son el autor y una distinguida dama. «Señora — Una cuestión que me interesa mucho y que á mi entender no es muy clara todavía. ¿A qué se llama en música estilo religioso? «Rubinstein — ¡Ah! Esto yo mismo no lo sé; pero á qué os referís? A la plegaria puesta en música ó á las obras musicales escritas sobre un texto religioso? «S — A ambas cosas. «R — Creo que hay más de un estilo religioso para toda la cristiandad. Los meridionales cuando elevan sus plegarias sienten de muy diversa manera que los habitantes del Norte. Desde el punto de vista musical yo prefiero el canto coral al unísono acompañado del órgano, como hacen los protestantes. El canto á varias voces (la polifonía) toma desde luego el carácter de obra artística y pierde al mismo tiempo el de plegaria individual; pero yo admitido voluntariamente que el católico, por la pompa de su religión, tenga necesidad del órgano, de la orquesta, del coro, de los solos etc. etc. (22) En cuanto á las obras sacras de los grandes maestros paréceme que es difícil encontrar en ellas un estilo de iglesia bien establecido. Tomad por ejemplo la Misa del Papa Marcelo de Palestrina, la Misa en si menor de Bach, la Misa solemne de Beethoven y decidme ¿cuál de esas misas está escrita en un estilo de iglesia claramente caracterizado? O bien, en lugar de la Misa de Palestrina (puesto que es á capella solo para voces y las otras con acompañamiento de orquesta) el Réquiem de Mozart» — (ruego que os fijéis en esta

rectificación de Rubinstein) — ¿pueden ser esas obras de un estilo religioso bien determinado? Estas tres obras tienen evidentemente un carácter serio y están escritas sobre un texto sagrado de una gran belleza, pero esto es todo... «El hecho de que en los países protestantes las obras sagradas tienen un carácter más serio que en los países católicos, proviene de que en estos últimos la ópera ha ejercido su predominio sobre la música sagrada ó, para hablar con más propiedad, existe todavía la influencia funesta del cantante virtuoso sobre el compositor. Un protestante no tendría razón al condenar el Stabat Mater de Rossini, ó la Misa de Verdi; á lo sumo podría decir; yo siento de otro modo pero nunca podría exclamar: esto es malo porque no es así como yo siento» «S — Entonces, desde el punto de vista del “puro arte ¿no sería conveniente reprobar ese estilo de ópera y de homofonía que caracteriza esas obras sagradas? «R — El cielo de Palermo es enteramente distinto del de Juterbock, y este simple detalle explica muchas cosas..... «S — Siempre con las paradojas.....» Y añado yo: ¡siempre con las ironías!

Al principiar este trabajo me había propuesto desarrollar la tesis siguiente: La música de Iglesia llegó á su más alto grado de esplendor con los polifonistas del siglo XVI. De entonces acá ha venido decayendo Hoy se regenera. La multitud de autoridades que como habéis visto deponen á favor de mi tesis, la calidad de los votos que me son favorables, me han abrumado y no han influido “poco en el desorden con que vengo razonando. Si me moviera el deseo de la exhibición, si hubiera pasado por mi mente un conato de aspiración al propio lucimiento, hubiera tratado de poner en orden este montón informe de citas, argumentos, testimonios y opiniones, á fin de hacerle más asimilable á las multitudes y al vulgo, puesto que hago obra de propaganda hacia un ideal artístico que, á pesar de mi insignificancia, tengo la suerte de vislumbrar. Pero las personas de clara inteligencia ya tenéis medios de elaborar razonamientos y de deducir consecuencias que, si no me equivoco, vendrán á resumirse en los cuatro principios siguientes, admirablemente demostrados por Mr. Vincent d' Indy, jefe de la escuela modernista franco-belga y autor de Fervaal, el hermoso drama lírico aplaudido hasta el delirio por los parisienses y bruselenses: La música de iglesia debe ser: 1º Vocal, con exclusión de todo instrumento que no sea el órgano. 2º Colectiva. 3º Respetuosa con el texto litúrgico. “Y 4º Orante, es decir, no debe emplear otros medios de expresión rítmica, melódica ó armónica, que aquellos que convienen á un estado de plegaria. Extractando lo más posible las demostraciones de Vincent d' Indy, resulta que: 1º Debe ser vocal porque se va á la Iglesia á orar y el único medianero externo entre el hombre y la Divinidad es la voz. La asociación del instrumento á la voz, admisible en los países de Oriente en donde el culto se celebraba á menudo al

aire libre, hoy es inútil y aun perjudicial en nuestros templos, cerrados y cubiertos con bóvedas sonoras. Independientemente de las razones de orden metafísico, existe una de orden puramente físico, en la cual ninguna persona de buena fe podrá dejar de convenir: el instrumento, solo ó en masa, no suena en la Iglesia. Colocad una orquesta en el coro, en la tribuna, delante ó detrás del altar; la sonoridad será siempre inarmónica, redundante, ó restringida; vacía,... opaca,... en una palabra: ridícula. Y esto no teniendo en cuenta la asociación de ideas en virtud de la cual los timbres instrumentales evocan el recuerdo del concierto ó de la ópera.

De manera que tanto por la naturaleza de sus timbres como en razón á los recuerdos que pueden evocar, los instrumentos de la orquesta deben ser desterrados de la Iglesia: no están en su lugar. Es á la voz humana que está reservada la función de expresar melódica y armónicamente las plegarias de los fieles; ella sola, tanto desde el punto de vista religioso como desde el punto de vista estético, es apta para resonar de una manera satisfactoria bajo las bóvedas del templo.

2º La música de Iglesia debe ser colectiva. La Iglesia, en el sentido más amplio de la palabra, es la reunión de todos los fieles. «En todas partes donde os reunáis para rogar en mi nombre — ha dicho Jesucristo á sus discípulos — yo estaré en medio de vosotros». Una de las más sublimes ideas de nuestra Religión es esta unión verdaderamente fraternal de los fieles, sin distinción de castas ó de rangos, en una comunidad de plegarias y cantos; no siendo el canto otra cosa que la expresión misma de la plegaria. Luego, si la plegaria es colectiva en la Iglesia, el canto tiene que ser colectivo; todos rogamos, todos debemos cantar. Hacer cantar en el templo á la asistencia entera, he ahí nuestro ideal. La asamblea entera no canta la plegaria, pero el coro está allí con la misión de representarla. No puede ni debe haber en la Iglesia más que un solista único: el intérprete entre el pueblo y Dios, el celebrante, el Sacerdote.

3º La música de Iglesia debe ser respetuosa con el texto litúrgico. Hay varias maneras de atentar musicalmente contra un texto: truncándolo, alterándolo y ridiculizándolo. Aquí Mr. d'Indy expone sendos ejemplos de Gounod, Meyerbeer, Auber y Cherubini, á cual más atentatorio de este principio; ejemplos que no transcribo porque no creo que exista entre vosotros quien tenga necesidad de que se le convenza acerca de este extremo.

4º La música de Iglesia no debe emplear otros medios de expresión que aquellos que convienen á un estado de plegaria. En esto convenimos todos, aunque en la práctica pocas veces resulte como deseamos; lo cual puede ocurrir por inadvertencia, cuando no por ineptitud ó falta de fe de quien compone. Mr. d'Indy se fija bien en esta condición extra.

Quien quiera escribir verdadera música de Iglesia, debe tener fe. Esta es la primera de todas las verdades considerado el arte en general; el creador que no cree viva y profundamente en lo que quiere crear, no es digno del nombre de artista. Luego añade: la música llamada palestriniana es vocal, colectiva, respetuosa con el texto y expresiva del estado de plegaria; por esto la proclamamos, juntamente con la música gregoriana y la popular en lengua vulgar, música de Iglesia, pero sin ponerla en antagonismo con otras músicas.

¿Dedúcese de todo esto que la orquesta debe suprimirse? El Ceremonial de los obispos dice al pie de la letra: *Nec alia instrumenta musicalia addantur nisi de consensu episcopi.* (23). Así, el Obispo puede, pero él solamente, consentir en la Iglesia otros instrumentos distintos del órgano; puede asimismo prohibirlos. El nuevo Reglamento no dice nada sobre la tolerancia de la orquesta. Ciertos liturgistas creen que la Sagrada Congregación de Ritos no ha tenido la intención de suprimirla. Esto no obstante, después del Reglamento de “1894, gran número de obispos italianos han prohibido terminantemente todos los instrumentos en la Iglesia, exceptuando el órgano. «Estaban en su perfecto derecho, dice el Abate Chaminade, y los músicos no tienen más remedio que acatar semejante disposición.

Haría interminable este trabajo si me propusiera recordar aquí siquiera una pequeña parte de las páginas de entusiasmo que han dejado en sus obras los filósofos, artistas y poetas que, en sus viajes á Roma, han oído interpretar la música polifónica á los cantantes de la Capilla Sixtina. Ya inmediatamente después de la primera audición de la Misa del Papa Marcelo, queriendo el cardenal Pirano, decano del Sacro Colegio, expresar al cardenal Serbelloni la admiración que sentía por aquella obra, recordóle el pasaje de la Divina Comedia: «*Rendere queste voce a voce intempra Ed in dolcezza c'hesser non puo nata*” “*Se non cola dov' el gioir s'insempra*» (24).

Tres siglos más tarde, Taine, el más genial, el más sólido, el más sutil de los críticos de arte, describe la impresión que le han causado el *Miserere* de Palestrina y el de Allegri, que vais á oír luego: «La extrañeza es extrema: hay acordes prolongados que parecen falsos y causan al oído una sensación semejante á la que deja en la boca un fruto ácido. Nada de canto limpio ni de melodía ritmada; solamente combinaciones y cruzamientos, largas notas tenidas, voces vagas y dolorosas que se asemejan á las dulzuras de un arpa eólica, á los agudos lamentos del viento entre los árboles, a los innumerables ruidos lastimeros y deliciosos del campo. Nada más original y más grande; la edad musical que ha producido semejantes obras está separada de la nuestra por un abismo.»

«Esta música es infinitamente tierna y resignada; mucho más triste que ninguna otra moderna; sale de un alma femenina y religiosa; pudiera haberse escrito en cualquier convento perdido en el fondo de un valle solitario, después de prolongados ensueños inconsistentes, entre los sollozos y suspiros del viento que llora y canta alrededor de las peñas!» «Estos Miserere están fuera y por encima de toda música que haya jamás escuchado... No es posible imaginar, antes de conocerlos, tanta dulzura y melancolía, tanta extrañeza y sublimidad.»

Las partes están extraordinariamente multiplicadas; á cada momento una voz se destaca con un tema propio, y el haz se esparce tan bien, que la armonía total parece un efecto del azar, como el sordo y flotante concierto de los ruidos del campo. El tono continuo es el de una oración extática y dolorosa que persevera ó se reproduce incesantemente, fuera, de todo canto simétrico y de todo ritmo vulgar; aspiración infatigable del corazón dolorido que ni puede ni quiere descansar más que en Dios; incesantes plegarias de las almas esclavas, humilladas por su peso natal hacia la tierra; prolongados suspiros de una infinidad de desventurados, tiernos y amantes, que no “se cansan jamás de adorar ni de implorar.» (25)

Solamente esas alabanzas que vienen entonando desde hace trescientos años artistas y poetas, sabios y filósofos, en honor del arte polifónico, alabanzas que no podemos prever cuántos siglos se prolongarán todavía; solamente ese grandioso himno cantado por los genios de veinte generaciones, corresponde á la magnitud y esplendor del Arte del siglo XVI; es digno de Lasso y de Victoria, de Morales y de Allegri, y sobre todo, de la potente y colosal figura que se destaca por encima de todos: el inmenso Palestrina!

62. Cotidianas. El P. Eustaquio Uriarte

La Última Hora. 7/10/1899

Desde hace algunos días se encuentra en Palma el Rdo. P. Eustoquio de Uriarte que ha venido destinado al Colegio que los Agustinos tienen establecido en esta capital, en sustitución de nuestro buen amigo el notable poeta y literato P. Restituto del Valle, de quien conservaremos siempre grato recuerdo.

Con frecuencia los periódicos de Palma, en crónicas é informaciones musicales, han estampado el nombre del P. Uriarte que, como es sabido por las gentes ilustradas, no solamente es un talento superior en muchos ramos del saber sino que como crítico y literato musical es una eminencia; su firma y su voto se cotizan á gran altura entre los contados

musicólogos españoles, y es además considerado como personalidad de gran valía por los músicos y sabios europeos que se han dedicado con especialidad al estudio de la reforma del canto sagrado según la tradición y escuela gregorianas.

Esta reputación data de la aparición de la obra, reducida por el tamaño pero grande por la sana doctrina que encierra, por la claridad de los conceptos en ella contenidos, y, más que por todo, por su poder persuasivo, que con el título de Tratado teórico práctico de canto gregoriano, según la verdadera tradición, publicó en Madrid en 1890; trabajo que ha contribuido de una manera extraordinaria á que en España se conociera y apreciara la labor que con la paciencia, el cuidado y la perseverancia tradicionales en los benedictinos vienen verificando acerca de tan importante materia los religiosos de Solesmes.

El Tratado de canto gregoriano fué, digámoslo así, el título que aportó el P. Uriarte en su presentación en el gran mundo de la crítica musical. A raíz de la publicación de esta obra insertamos en nuestro colega *La Almudaina* un pequeño artículo bibliográfico dando noticia del acontecimiento. De entonces acá es conocido en Mallorca el nombre del músico agustino; pero creo yo, tal vez infundadamente, que Uriarte es incompletamente conocido, ya que la índole de la materia de aquel libro induce á que se conceda al autor la categoría restringida de especialista cuando en rigor la música en todas sus ramificaciones y en todos sus aspectos es objeto de la más activa investigación y del más mesurado y firme juicio por parte del ilustre agustino. Todo lo revuelve el P. Uriarte, todo lo inquiere, examina y juzga con clarividencia asombrosa, y, sobre todo, con un sentido de la belleza que admiran unos críticos, envidian otros, y constituye el encanto de los lectores, especialmente de aquellos músicos sinceros que sintiendo también intensamente la belleza y careciendo del don de expresar de una manera gráfica sentimientos, hallan en los conceptos del P. Uriarte el exacto molde en donde encaja por manera admirable su modo de sentir y en el cual descansan su imaginación fatigada inútilmente. Los artículos del P. Uriarte, sobre materias las más aparentemente heterogéneas dentro del arte musical, vienen saturados de una erudición tan vasta como disimulada; parece que el escritor tiene una aversión innata al estilo del librero de viejo, á la pedantesca costumbre de acumular cita sobre cita, texto sobre texto, señalamientos y demás fárrago empalagoso y somnoliento, de que no saben desprenderse unos, y otros, por pura vanidad, no quieren, no pueden renunciar á ello sin detrimento de su seriedad y fama.

Uriarte sirve los textos y las citas en infusión, desleídos en estilo hermoso, azucarados como si dijéramos, y esto le hace siempre agradable lo mismo cuando trata de un tema simpático que cuando se ocupa en cuestiones tan áridas como la interpretación de

los neumas y los análisis de los antiguos antifonarios. Es Uriarte sabio y artista en una pieza y esto constituye su personalidad característica. Piensa como un viejo y siente como un joven.

El nombre de Uriarte no ha adquirido todavía popularidad por las circunstancias especiales en que publica sus escritos. Casi todos ven la luz en La Ciudad de Dios, que editan con gran acierto les Agustinos, y, por excepción, en alguna que otra revista técnica ó especial, como La música religiosa ó La Ilustración musical hispanoamericana que hace algunos años dejó de aparecer. En esas revistas es en donde he leído una serie de trabajos que no presumen se hayan escrito los que se nutren con la literatura y crítica musicales de los periódicos de gran circulación.

En esas publicaciones de vida retirada y semiaustera han ido apareciendo los estudios artísticos más Sólidos y más modernistas. No quepa duda á nadie: el modernismo que no consiste en abominar de lo pasado y festejar lo porvenir, sino en aceptar lo bueno de todas las épocas y en aprovechar el sedimento que la verdad y la belleza han ido depositando en el transcurso de los siglos, ha sido proclamado no en los diarios vocingleros y fin de siglo sino en esas revistas que solo leen los tontos y los neazos. Cabe al P. Uriarte el honor de ser el porta-estandarte, en España, de la restauración del canto gregoriano y de los estudios filosófico-estéticos más oportunos acerca del arte musical en todas sus manifestaciones. Por esto le vemos al lado de los instauradores de la polifonía y enfrente de la música religiosa de penúltima moda; luchando por la verdad del drama lírico moderno en contraposición con la escuela inverosímil y ridícula de la ópera de la decadencia; dedicado al estudio del folklore y encomiando la gran trascendencia é influjo de la canción popular en la música sabia; no dejándose seducir ni por las fatuidades de los pseudo modernistas melencólicos ni por las convencionales instituciones preestablecidas que no dan ni permiten dar un paso en la senda del progreso sin antes aparentar que lo meditan por espacio de medio siglo; en una palabra, sale, siempre en defensa de las buenas causas; lucha al lado de David contra los filisteos... Por eso los músicos de buena voluntad acariciamos la idea de que la permanencia del Padre Eustoquio de Uriarte en Mallorca ha de influir decididamente en nuestra cultura; si por desgracia no ocurriese así, renunciamos á toda regeneración artística. Estamos desahuciados.

63. Cotidianas. Coros y orquesta

La Última Hora. 7/11/1899

Dos obstáculos principales se oponen y se opondrán, creo yo, largo tiempo, á que se formalicen los espectáculos en el Teatro Principal. Cuando se hayan vencido estos obstáculos, para lo cual no se ha empezado todavía á trabajar, es muy posible que las óperas sean cosa anticuada, y entonces se podrá decir que una generación de mallorquines ha ignorado lo que era la ópera debidamente presentada. Los obstáculos á que me refiero son: la falta de orquesta y la de coros.

Por fortuna, tal vez en el transcurso de algunos años no será difícil poder reunir un coro educado con buena base, suficiente para las necesidades de nuestro teatro. Hace meses que las antiguas sociedades corales de Palma, estimuladas con los ejemplos del Orfeó català y la Capella de Manacor, trabajan en su reorganización, y además se han fundado con buenos auspicios y amplios propósitos nuevas asociaciones que no solamente se compondrán de hombres sino además de niños y mujeres. Como en todas esas sociedades se ha sentado el principio de que el conocimiento y la práctica del solfeo son indispensables en los coristas, estableciéndose para ello clases gratuitas de dichas materias, de ahí la posibilidad de que dentro de algunos años no se tenga que recurrir a Barcelona ni Valencia para formar una base coral en el teatro. Pero, ¿ocurrirá lo mismo con la orquesta? Imposible, por ahora.

El desconocimiento de las necesidades fué causa de grandes errores en la concesión de subvenciones á artistas, por parte de nuestras corporaciones y de algunos particulares. Con la más sana intención se ha protegido individualmente á varios artistas creyendo fomentar el arte. No quiero suponer que los mallorquines favorecidos no fuesen acreedores á la protección y mucho menos que hayan hecho mal uso de las subvenciones. Nada de esto. Lo lamentable es que Mallorca no ha sacado ningún provecho directo de aquellas liberalidades y, en cambio, un menor auxilio, un esfuerzo insignificante, bien dirigido y aplicado con oportunidad hubiese sido suficiente para formar una orquesta medianamente presentable. Con parte de las subvenciones repartidas podríase haber contratado un excelente violinista que permaneciendo cuatro años en Mallorca, con obligación de aleccionar gratuitamente á determinado número de jóvenes, hubiera fundado un buen semillero de profesores de orquesta. Esto es evidente para quien conoce un poco el terreno. Crickboom, el excelente cuartetista, ha transformado en menos de cuatro años la masa de cuerda de las orquestas de Barcelona. En pocos meses convierte en cuartetista al más empedernido rasca tripas. En mi último viaje á Barcelona oí el cuarteto en do menor de Beethoven, al maestro y tres discípulos imberbes, tres niños que apenas contaban un año de estudios serios. La interpretación dada á esa obra fué soberbia y primorosísima.

¡Cuánto recordé a los virtuosi del arco de por acá! A esos que se aperciben á la repetición, en los ensayos de algún pasaje delicado, con interminables desperezamientos, sonoros bostezos y otras manifestaciones mal reprimidas de horror á la profesión.

Nada de esto sucede con sólidos principios y con amor al arte, y ese amor no puede despertarse en quien desconoce las excelencias del objeto amado, y estas excelencias no pueden, hoy por hoy, ser apreciadas en Mallorca, en donde se ignora como suena una orquesta, porque lo que nos tragamos como tal, ese ruido de feria, de martirizante monotonía, haría llorar si con su desmesurada ridiculez no mantuviese en constante hilaridad á los inteligentes que la oyen; hilaridad que se acentúa cuando uno contempla al bonachón del público que seriamente escucha, como si sonara algo.

64. A propósito de una representación de Freyschutz

La Última Hora. 3/1/1900

No se me oculta la impopularidad de que gozo entre los músicos, los cantantes y gran parte de nuestros aficionados. Debido á ello y á que al coger la pluma me propongo siempre no ofender á nadie, rara vez me ocupo de óperas en mis escritos. La gente de gola es muy susceptible; esa susceptibilidad se ha propagado también entre la gente de arco, y así lo mejor es no hacer caso de los carteles anunciadores de óperas en Palma, y cuando un amigo se me acerca y en tono de consulta me dice: ¿Me abono? — esto es— ¿esquilo el perro?, responder sencillamente: Esquílelo Vd.

Todo cuanto en serio pudiera decir aquí respecto á la posibilidad de sostener en Mallorca un espectáculo musical digno de un público culto, lo he dicho y repetido mil veces en artículos periodísticos y en conversaciones privadas y creo inútil insistir en ello. Para guisar arroz con conejo se necesitan en primer término el arroz, el conejo y quien lo guise. Pues bien, para cantar óperas se necesitan los elementos de que estas constan: orquesta, coros y quien los dirija. Lo que en tiempos pasados era esencial, un buen cuarteto, hoy ha perdido, afortunadamente, la preeminencia de que gozaba, y si antes, del presupuesto consumían el 80 por %, los cantantes y el 20 se repartía entre los demás elementos, hoy ocurre todo lo contrario. Esta transformación, este progreso es tan evidente como fatal y á él no pueden sustraerse los públicos más recalcitrantes y aferrados á la rutina, so pena de quedarse estacionados escuchando eternamente las anticuadas óperas de la decadencia. La gran chitarra italiana de que nos hablaba Wagner está llamada á desaparecer, y la orquesta moderna no se limita al rasgueo y al arpegiado de los maestros en ini, á las

armonías de ripieno y á los golpes efectistas del metal, en concertantes ó cabalettas, á doblar la voz del divo, para facilitarle la labor, ó á bordar puntillas y floreos en una melodía insustancial ó plagada de lugares comunes. Nada de esto. Ya no hay categorías; todos y cada uno de los instrumentos de la orquesta son tan esenciales como el tenor y la tiple para la ejecución de las óperas modernas, y en algunas sería más tolerable la falta de un tenor que la de un trompa ó un oboe. He aquí por qué gozo yo más en nuestro teatro escuchando Elisir d' amore, ó La Traviata que Freyschutz, Carmen ó Fausto, óperas casi desconocidas de nuestro público.

No hace todavía cuarenta años que nuestros abuelos salían complacidos del teatro, que permanecía abierto durante cuatro meses, y en el cual por excepción dejaba de actuar compañía de ópera italiana. El entusiasmo, la fruición, el delirio con que todavía se nos habla de aquellos tiempos, de aquellos cantantes famosos y de aquellos exitazos, no dejan lugar á dudas respecto de la sinceridad de aquellos goces. No es que cualquiera tiempo pasado fué mejor, es sencillamente que los tiempos presentes son malos.

Hoy acudimos al teatro sin deseos, permanecemos en él aburridos y salimos jurando no reincidir, hasta que al día siguiente, á la hora del espectáculo, azuzados por necesidades de la vida moderna, volvemos á tomar nuestro billete, y vuelta á empezar, para matar la velada, como la matábamos siendo estudiantes en un café con piano y violín de esos que pregonaban la mercancía, la media tostada, con música de la Norma antiguamente, más adelante con el vals Sobre las olas, y hoy con el intermezzo de Cavalleria rusticana. (¡Hay piezas predestinadas!)

¿A qué se debe nuestro aburrimiento? Pues sencillamente á que por lenta y paulatina que haya sido la evolución en Mallorca de la música dramática, no hemos podido, sabido ó querido prepararnos para recibirla. El invierno nos ha sorprendido en mangas de camisa, ó hablando más claro, la ópera moderna nos coje sin orquesta, ni coros, y esa desazón que sentimos en el teatro y cuya causa no se explican muchos, la vengamos en cualquier inocente que se nos ponga al alcance. Hoy es un cantante quien paga los vidrios rotos, mañana es la empresa, otro día, como sucedió el sábado, es el maestro... y, francamente, aunque la capa no aparezca no me atrevo á dudar de la honradez de nadie y en cambio dudo mucho de la ilustración del público ilustrado que se escandalizaría ó pondría el grito en el cielo si mañana la Diputación, por ejemplo, creara una plaza de profesor de cuerda, en nuestra Academia de Bellas Artes, dotándola con un sueldo de cinco mil pesetas. Es preferible el público que no sabe leer ni escribir al que sabiendo lo uno y lo otro, ni lee ni escribe. Se me objetará que el cisco que se armó al maestro Petri la noche

del estreno de Freyschutz fue motivado por una causa ajena al arte, por una imprudencia del maestro. No es exacto. El hecho tuvo su origen en el descontento general y en esa corriente de antipatía, que se forma entre unos elementos y otros cuando las cosas no van como una seda. En la compañía del Principal costaría gran trabajo averiguar cuál de los artistas es el mejor, pero todavía sería más difícil designar cuál es el peor. La actitud evidentemente incorrecta del maestro fué la gota que hizo rebosar el vaso colmado ya, y es una solemne injusticia hacer que uno cargue con la responsabilidad de todos. Nuestro público, que tanto se irrita por una incorrección, amén de dar lecciones de urbanidad en una forma que no adoptaría ningún pueblo salvaje, tiene en cambio una instrucción artística tan primorosa que no ve la biga y ve la paja, aprueba y apoya con repetidos é insistentes aplausos una falsa interpretación de la obra de Weber, con textos mutilados, con adiciones, supresiones y alteraciones que no resistiría un zapatero de viejo en Alemania (1), con andamentos modificados y ridículos, con golpes efectistas del peor gusto, pero de resultado infalible entre los ignorantes; tolera algún cantante que á fuerza de reservarse para los pasajes de empeño acaba por no cantar ni los unos ni los otros, como los picadores remolones que se salen de la corrida tan frescos, si el pueblo soberano no cuida de amonestarles con esas advertencias de vidrio que suelen suministrar los fabricantes de gaseosas y cervezas; se traga todas las noches una orquesta deshilachada, un coro absolutamente desequilibrado, imposible, y por otro lado, un desliz sin importancia, una simple falta, la castiga con toda la crueldad de que son capaces las turbas: «Necesitamos un hombre, hay que sacrificar á Petri, al maestro!» Promuévese en la sala un escándalo inverosímil con gritos, vociferaciones, silbidos é insultos; pero así, en frío, con premeditación, tres cuartos de hora después del incidente ocasional; y para que nada falte a ese espectáculo edificante, sale al redondel un parlamentario que clava el Inri sobre la cabeza del pobre Petri, anunciando al siempre respetable público que «la autoridad impondrá un severo correctivo al maestro.»

Actúa de parlamentario el último mono, el avisador, el que barre los camerinos, el que clava los carteles en las esquinas, y es de ver cómo pronuncia las palabras «correctivo al maestro», señalando á éste, que permanece mudo y agobiado en el sitial de la dirección, convertido en banquillo del acusado ó en balcón de Pilatos, con la batuta, mejor dicho, con el cetro de caña en las manos...!

Tenía que resplandecer una virtud, y ya que no apareció la caridad en el público, brilló la humildad en el maestro.

Aplacada la fiera con la promesa del correctivo, el maestro continuó dirigiendo hasta el fin!

Cuentan de una tiple famosa que hallándose en una ciudad de oriente hubo de recibir una orden del Sultán para que á tal hora acudiera á palacio para cantar lo mejor de su repertorio. Contestó la cantante que tal otro día tenía que debutar en Berlín, en donde podía oírla el Sultán, si así era su deseo. Irritado el emperador con la respuesta, manda conducir á su presencia, maniatada, á la artista que sin esperar interrogatorio de ningún género se apresura á decir humildemente:

—«Señor, tenéis medios de hacer que se me corte el pescuezo, pero todo vuestro poder es insuficiente para hacerme entonar una sola nota...»

65. Él Abate Perosi (Apuntes biográficos)

La Almudaina. 31/3/1900

Pocos serán los mortales que pueden envanecerse, como Perosi, de haber batido el récord de la celebridad universal en menos tiempo. En su escudo blanco y liso hace cuatro años, bien puede esculpirse hoy el mote Veni, vidi... vic. No parece sino que la crítica y la opinión en una oleada reaccionaria y en desagravio de viejas injusticias e inconcebibles extravíos cometidos con genios que fueron cuya rehabilitación ha pecado de extremadamente tardía han trocado su actitud, deponiendo todo rigor, toda cautela y hasta toda prudencia suprimiendo cuarentenas y admitiendo a libre práctica no solo las obras de limpia procedencia sino muchas cuya contumacia se echa de ver en los primeros compases. La oleada reaccionaria se deja sentir más que en ningún otro país, en Italia donde las poderosas casas editoriales se van grandemente perjudicadas en sus intereses mientras permanezca yacente la herencia de aquella famosa escuela de los siglos XVII y XVIII cuya solución de continuidad es bien evidente...!

Largo tiempo ha estado aguardando Italia el mesías que ha de regenerar su arte. El menor indicio es considerado como signo precursor de la regeneración. Los entusiasmos se repiten con excesiva frecuencia, los delirios, los alleluyas se suceden todos los años, pero sucédense también los desfallecimientos y los desencantos. El Wagner italiano hasta hoy está en la imaginación meridional y no desinteresada de los Ricordi. Siendo tantos los llamados será Don Lorenzo Perosi el escogido?

Algunos críticos de París no quisieron el año pasado pronunciar su fallo definitivo. Después de oír el último Oratorio del abate en el Teatro-Circo de los Campos Eliseos, dirigido por el autor, se contentaron con exponer los hechos que ni los comprometían ni perjudicaban en lo más mínimo la reputación presente ni la tranquilidad futura de Perosi. Al fin esto es lo más prudente tratándose de estos nacientes, sea cual fuere su brillo o su aparición. Una predicción de mal agüero ridiculiza al profeta si no se confirma. En cambio un entusiasmo prematuro y no justificado condena al artista á cruel suplicio con el recuerdo de su cuarto de hora de celebridad.

Sin embargo, en cuanto á Perosi, voto con los que se han entusiasmado prematuramente. No niego que influyen en mi más que sus obras, los antecedentes conocidos de su vida, las sanas fuentes en que ha bebido, la sólida educación artística que sirve de base á todo su ciencia y sobre todo y más que todo, el profundo conocimiento que demuestra tener de cuantas obras y maestros le han precedido desde San Gregorio á Wagner, y muy especialmente el de los maestros de la polifonía palestriniana.

Nacido en Tortona en diciembre de 1872 é iniciado en el arte por su padre, José, maestro de Capilla de la Catedral de la indicada ciudad, sus primeros diez y ocho años transcurrieron en una tranquilidad casi claustral. José Perosi es un músico erudito, un compositor hábil y, sobretudo, un excelente organista. Lorenzo Perosi encontró pues en su padre un excelente consejero capaz no solamente de empezar sino de llevar muy lejos la educación de su hijo. A los seis años de edad comenzó Lorenzo el estudio del piano y enseguida sentóle su padre en el órgano. Poco después le hizo estudiar la composición con el método de Fenaroli y los cursos de contrapunto de Cherubini y de Bazin. A los catorce años, analizando un oratorio de Carissimi, Jephté, concibió la idea de consagrarse más tarde á este género. A fines de 1890 abandonó Tortona para ocupar en el colegio de Montecassino la plaza de organista, que abandonó poco tiempo después para continuar sus estudios en el conservatorio de Milán bajo la dirección de Saladino. Dos meses permaneció en dicho conservatorio, al cabo de los cuales se aprobó en Armonía, Contrapunto y Fuga. Trasladóse luego á Ratisbona, en donde permaneció medio año al lado del sabio doctor Haberl, compilador de las obras de Palestrina, estudiando concienzudamente la polifonía vocal. Más adelante, en 1894, pasó á Solesmes para perfeccionar sus estudios gregorianos y allí Dom Mocquereau le inició en los secretos de la poleografía musical.

A su regreso á Italia, monseñor Tesorieri, obispo de Imola, llamóle para dirigir una capilla vocal que acababa de fundar en su seminario. En este medio sus cualidades musicales se desarrollaron con la instrucción y dirección de las masas corales.

Acababa de renunciar la plaza de profesor de órgano del Conservatorio real de Parma cuando se le ofreció la de maestro de Capilla de San Marcos de Venècia, que aceptó, sin interrumpir sus estudios teológicos. En 22 de Septiembre de 1895 celebró su primera misa en la capilla de Nuestra Señora de Loreto.

Hasta aquí la biografía de los primeros años de Perosi. A partir de este punto su vida se confunde con sus obras y entra de lleno en el dominio de la crítica.

Ciertamente el joven abate no ha perdido el tiempo, y la buena dirección dada á sus estudios tal vez haya influido más que su talento y sus extraordinarias disposiciones en la conquista de su legítima y pronta celebridad. No puede pedirse más lujo de maestros: su padre, gran organista, le inicia en el manejo del hierático instrumento; Saladino le corrige los primeros ensayos de composición; Haberl, autoridad suprema en materia de polifonía vocal, le da personalmente sus lecciones en su propia biblioteca de Ratisbona, y finalmente hace vida común con los pacientes benedictinos, estudia en la abadía de Solesmes una suerte de doctorado, perfeccionándose en el canto gregoriano y en la poleografía bajo la inmediata dirección del sabio Dom Mocquereau.

Haberl, Mocquereau...! Nombres poco prestigiosos entre la mayor parte de los concurrentes á los ensayos del oratorio de Perosi que se verifican en San Francisco, pero garantía absoluta del valor real de Perosi y de la trascendencia de sus obras para los que están al corriente del movimiento del arte musical religioso hacia la regeneración, hacia el ritorno all'antico... es decir, hacia la tendencia del destierro de la música instrumental del recinto sagrado; porque hay que advertir, para inteligencia del público de los ensayos de San Francisco, que Perosi no ha escrito sus Oratorios para la iglesia sino para las salas de concierto, como asimismo que las obras de Perosi destinadas á ser ejecutadas en el templo carecen todas ellas de acompañamiento orquestal.

Y es natural; si así no fuese, tendríamos que restar algo del instinto artístico - religioso del autor de La Resurrección de Lázaro.

A. Noguera

66. El Oratorio

La Almudaina. 2/4/1900

El Oratorio pertenece á un género musical que si bien en su origen, como los *Laudi spirituali*, no se destinó á ser ejecutado en la iglesia, bien pronto, por desgracia, invadió el templo, aunque no formando nunca parte de las funciones litúrgicas, ni menos representarse durante las ceremonias del culto; antes bien el recinto del templo solía sufrir tal transformación, que bien podemos decir que en cierto modo se secularizaba. La historia del oratorio abona estas afirmaciones, y si algunos hechos aislados las desmienten, pertenecen á la categoría de los abusos.

La índole de un artículo periodístico no permite ahondar mucho en esta materia, y es sensible, porque cuanto más prolijos fuéramos más habíamos de influir en el ánimo de los que, de buena fe, nos tachan de intransigentes en materia de música religiosa. Creemos sin embargo oportuno explicar el origen del Oratorio instituido, creado ó patrocinado por San Felipe Neri en el siglo XVI, para venir luego á parar en lo que fué durante su apogeo.

San Felipe Neri, desde las primeras reuniones de la congregación del Oratorio, buscó en la música un modo de atraerse la juventud, inspirándole sentimientos de piedad. Animuccia, su maestro de capilla, obedeciendo á su deseo, publicó en 1565 unos *Laudi spirituali* á dos, tres y cuatro voces, en los cuales había conservado cuidadosamente la sencillez conveniente al texto y á la santidad del lugar. Algunos años más tarde, en un segundo libro, empleó medios más complejos y refinados, pero lo hizo aún con cierta timidez esforzándose sobre todo en penetrar dulcemente en el corazón de sus oyentes. El carácter de esas reuniones de jóvenes romanos tiene bastante parecido con las instituciones actuales: Seglares, Obreros, Juventud católica, etc., etc.

Del lugar en donde aquellas reuniones se verificaban, vino la costumbre de llamar Oratorios á las obras que allí se cantaban. Aquellas composiciones difieren sin embargo de las que más tarde, bajo el mismo nombre, debían constituir un género especial.

A fines del siglo XVI los florentinos, inconscientemente (pues creían resucitar al antiguo teatro griego) crearon la ópera moderna bajo la base de la monodia vocal con acompañamiento de instrumentos. Mientras en algunos puntos de Italia, especialmente en Toscana, centro de cultura clásica y de civilización profana, la nueva música se asoció á las leyendas de la antigüedad pagana, en Roma tomó una apariencia cristiana.

Emilio de Cavalieri se estableció en Roma en 1597 y trabó pronto relaciones con la Congregación fundada por San Felipe Neri. Entonces escribió el primer Oratorio propiamente dicho, que se cantó y representó en el convento de Santa María de Valicella en 1600, con el título de *Rappresentazione di anima e di corpo*, drama por la forma, oratorio

por el asunto, cuyo libreto italiano había escrito una poetisa, Laura Guidiccioni. Esta *Rappresentazione* hizo escuela. A partir de aquella época aparecen en abundancia las piezas de este género. Borsari en 1602 escribió una; Agazzasi, en 1606, hace representar en el Seminario romano, su *Eumelio*, tan influido de paganismo que apenas deja vislumbrar el sentido religioso. Para no citar más que algunos de los muchos que aparecieron en aquella época con asuntos tomados de la Biblia y de las vidas de los santos, mencionaremos el Sueño de Abraham, Judith y especialmente una obra de gran espectáculo, *Apotheosis seu Consagratio SS. Ignatii et Francisci Xaveri*, que con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola hicieron representar los Jesuítas, con gran lujo de máquinas ingeniosas, decoraciones brillantes, intermedios de baile, carrozas, animales, cortejos espléndidos, trajes exóticos etc., en el Colegio Romano, sin que en cinco representaciones se hartara la curiosidad popular. Una sola cosa mezquina había en esta obra: la música, debida á Kapsberger, un fatuo ambicioso que aspiraba nada menos que á reemplazar á Palestrina en el repertorio de la Capilla pontificia.

El Oratorio no era pues en aquel tiempo más que una ópera de asunto piadoso, un espectáculo que aún en los conventos y en las capillas revestía toda la forma dramática y recurría á todos los artificios escénicos.

En medio de este galimatías aparece Caríssimi (1604-1674) uno de los más grandes genios de la Italia musical, que adquirió celebridad justísima con sus oratorios, que por cierto no publicó, y que se conocieron por las numerosas copias de ellos existentes, no sin variantes y confusión. Para escribirlos prescindió de la colaboración de los poetas italianos, extraía de la Biblia un episodio cuyos versículos distribuía entre un cronista ó recitante (*Historicus*), un número de solistas igual al de los interlocutores de la acción y un coro; este sencillo plan tiene su origen en la forma en que había tratado la Pasión litúrgica, para la capilla pontificia, nuestro inmortal Victoria. El material puesto en uso por Caríssimi no podía ser más simple: muchos de sus oratorios no constan más que de las voces y una parte de bajo continuo, no cifrado, para órgano; en los demás figuran dos partes de violín que ejecutan con el órgano las sinfonías iniciales y algunos cortos episodios, entre las piezas vocales.

Los músicos concedores de las obras de Caríssimi se entusiasman ante el poder dramático y expresivo logrado por aquel famoso maestro con una simplicidad de medios tan manifiesta. «Las creaciones de Caríssimi, dice Brenet, recuerdan esos grandes restos de la arquitectura egipcia en la cual la mano del artista, abreviando los contornos y desdeñando los detalles, tradujo el pensamiento por las actitudes é imprimió en la frente de

sus estatuas la tranquila provocación de los siglos»; y Mr. Rolland añade: «Toda la magnificencia del espíritu romano se pone de manifiesto triunfalmente en Caríssimi, su calma imperial, y su paz soberana, su espíritu omnipotente de orden claridad, la simplicidad de los medios y el vigor de la razón»

Caríssimi marca el apogeo del Oratorio en Italia. Después de él empieza la influencia del virtuosismo al que se doblegaban servilmente los compositores; fueron introducidas modificaciones de importancia en la forma caríssimiana, se apeló á bellezas de nuevo género y de dudoso buen gusto, extrañas absolutamente á los textos á que se asociaban; las partituras se hicieron excesivamente voluminosas, se suprimió el históricus, que sin duda caracterizaba de un modo muy especial el genero y finalmente se echó mano de los recursos descriptivos de la instrumentación, abandonándose los maestros, sin el menor escrúpulo, á todas las fórmulas convencionales de la ópera hasta hacer desaparecer el coro inclusive.

Larga sería la lista de autores y títulos de Oratorios que aparecieron después de Caríssimi. «Tratemos de medir la distancia que separa á este de Alejandro Scarlatti. Dice Mr. Brenet que dejó siete Oratorios y una Pasión, y abramos la partitura del Santo Teodosio que lleva la fecha de 1705. Han desaparecido el cronista y el coro; encontramos una sucesión de arias y duos de maravillosa factura vocal (!); un acompañamiento de orquesta á cuatro partes en lugar del severo bajo continuo; admirable música italiana de concierto hecha para subyugar y encantar el oído, lírica en su sentimiento, simétrica en sus fórmulas, inagotable en sus melodías, armoniosa en su sonoridad, apropiada á todas las coqueterías del canto, y contr la cual, á pesar de todo, se inicia en nosotros una secreta antipatía porque su hueca hermosura se adapta como mentiroso antifaz á las ideas que quiere expresar, porque carece de eco durable en nuestras almas y porque no mueve en nosotros ni el sentimiento divino ni las emociones humanas».

A pesar del epígrafe de este artículo no creemos necesario hablar de las formas que afectó el Oratorio en Alemania, desde Schutz hasta Bach y Haendel, puesto que el objeto que nos guía no es otro sino preparar á nuestros lectores aficionados á la música para la audición al Oratorio de Perosi La resurrección de Lázaro, próximo á estrenarse en la iglesia del exconvento de San Francisco, ya que el maestro de la Capilla Sixtina, según los críticos más concienzudos, no ha hecho más que continuar la, en mal hora interrumpida, tradición caríssimiana, echando mano, naturalmente, en la parte puramente formal, de los elementos modernos.

A. Noguera.

67. La Boheme

La Almudaina. 13/11/1900

Por fin ese pugilato, establecido entre los jóvenes músicos de Italia, protegidos por poderosas casas editoriales, empieza á dar sus frutos. Hasta hace poco, la vaciedad ha sido el signo característico de las obras modernas italianas que viven artificialmente alimentadas con el biberón del reclamo y que vinieron al mundo de una manera premiosa, en una época de visible decadencia y de esterilidad, debida al afán de prolongar, más allá de lo que el progreso y los tiempos modernos permiten, ciertas fórmulas de una escuela tan falsa como superficial y tan ridícula como deslumbradora.

En sus tiempos eso tuvo su razón de ser, y no será ciertamente (eclectico más de lo que se me supone) quien niegue á Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi el tributo de admiración que debe pagarles quien se precie de algo justo y sobre todo de razonable y lógico. Fueron lo más grande que se puede ser dentro del convencionalismo de escuela, dentro de la falsedad de los procedimientos y dentro la modestia de su tecnicismo.

Verdi fué el primero en advertir que iba á terminar el reinado del oropel y de la falsa pedrería, y con un cambio de frente dio el golpe de gracia á una época que lejos de ser la continuación de la tradición italiana fue todo lo contrario: la negación de la historia del arte de aquel pueblo. El gran talento, la perspicacia y la experiencia de Verdi fueron suficientes para salvarle personalmente. Pero el ejemplo del maestro en su última etapa, á partir de *Aída*, esa herencia de nada ha aprovechado á los llamados á la sucesión, si no es hacerles andar á trompicones, sin rumbo fijo, vacilantes é impotentes en la lucha con los maestros de otras naciones. No quiero citar ejemplos de estos casos de impotencia, y hoy menos, mucho menos, puesto que enfrente de una partitura como la de *La Boheme* parece como que se vislumbra la posibilidad de una reacción no solo saludable para la escuela italiana sino ejemplar para otras escuelas... Tanto se peca por carta de más como por carta de menos y lo mismo la extremada sencillez (que los italianos convirtieron en vulgaridad) que la compleja y recargada trabazón requieren para su realización, genios ú hombres de talento que en el primer caso pueden llamarse Glück ó Mozart y en el segundo Wagner ó... ayúdenme los lectores á buscar un nombre.

Hace bastantes años que Rubinstein se lamentaba de que en la composición moderna la pobreza de invención, la carencia de ideas eran disimuladas con el virtuosismo

de la orquestación. Pues bien; como el diablo no duerme, creo yo sinceramente que hoy se acude además al virtuosismo de la modulación, al abuso del problema armónico. Es ni más ni menos el fenómeno de los contrapuntistas de los tiempos del canon enigmático que hoy se reproduce en otro orden de ideas: todos conocen las reconditeces de la ciencia armónica, la última palabra de la combinación de las voces; todos, empero, se empeñan en demostrarlo y parece que cifran su gloria en que se les reconozca la suficiencia en el métier. Es una moda; se bate el récord de la nebulosidad; anch' io son pittore. Snobismo ridículo entre artistas que valen y que debieran hacer cuestión de honor la sinceridad, la personalidad.

Wagner empleó ciertos medios porque los necesitaba, él, para ser sincero, para ser personal; la polifonía orquestal en su más alto grado de complejidad era evocada por el genio de Bayreuth en el momento mismo de concebir sus admirables creaciones. No tenía bastantes timbres la orquesta tal como la encontró y los inventó nuevos, construyendo instrumentos. Empleó procedimientos armónicos rechazados por la rutina escolástica ó no sancionados por el uso, porque necesitaba esa fuente de recursos para dar á sus obras toda la vida que en ellas concibiera su imaginación de poeta, y estas surgían claras, inundadas de luz, prodigiosas, bellas... porque eran suyas.

En la revolución wagneriana hay que considerar lo que reformó para sí Wagner y lo que hizo para los demás. Los que quieren wagnerizar á todo trance, pidiéndolo todo prestado al maestro, parécenme locos ridículos. En cambio, los que tienen el buen sentido de adoptar de la reforma aquellos progresos de orden general que pertenecen á las conquistas del arte, como por ejemplo el leit-motiv (que antes de Wagner ya se cernía en el ambiente como un efecto natural y lógico de la solución de la música dramática) parécenme muy cuerdos, muy puestos en razón; y si, además de esto, luego en sus obras no vuelven á acordarse de Wagner ni de ningún otro maestro, parécenme sabios y discretísimos.

He aquí por qué me atrae *La Bohème* de Puccini, con ser una obra pequeña, un scherzino triste, un bibelot musical. Sin que pretenda establecer paralelos ni comparaciones, no reparo en confesar que de Bizet acá en el teatro no conozco un caso de ingenuidad más encantadora. Si mi firma gozase de reputación tal vez podría prepararme á oír la rechifla de los sabios, pero aseguro que la sufriría con resignación.

De un libro que no conozco más que de nombre, *La vie de Bohème*, de Henry Murger, dos poetas italianos, Giacosa é Illica, han extraído el asunto y arreglado el libreto

por la música de Puccini, tarea que á mi modo de ver han realizado con notable acierto. Cuatro cuadros que dejan ver, sintetizados, la vida y milagros de aquellas legiones de artistas oscuros y aventureros, músicos, poetas, literatos, periodistas, pintores, siempre famélicos, contrabandistas de todas las industrias que derivan del arte, dilapidadores, manirroto en la abundancia, viviendo siempre al día, no preocupándose nunca del mañana y fiando á su inagotable ingenio, á su travesura y á su granjería la resolución, siempre de actualidad, del problema de la vida: «Gustavo, el gran filósofo; Marcelo, el gran pintor; Rodolfo, el gran poeta; y Schaunard, el gran músico» — como así se llamaban mutuamente — parroquianos asiduos del Café Momus; Mademoiselle Musetta— «mucho coquetería, un poquito de ambición y ninguna ortografía», «perpetua alternativa de brougham-bleu y de ómnibus, de calle de Breda y de barrio Latino», juntamente con Mimí, «belleza enfermiza, figura aristocrática de lineamientos de una fineza admirable, que simpatiza con los ideales plásticos y poéticos de Rodolfo», son los personajes principales de La Bohème. Además de los amores de Rodolfo y Mimí, verdaderos, por más que andan á la greña todos los días por un quítame esas pajas, los amantes, existe cierta tradicional simpatía entre Musette y el pintor, que se manifiesta con intermitencias y que expresa Musette en esta forma, en el libro de Murger: «Qué queréis? De tarde en tarde tengo necesidad de respirar el aire de la vida. Mi loca existencia es como una canción; cada uno de mis amores es una estrofa, pero Marcelo es el estribillo.»

Ninguno de esos personajes tiene interés de por sí, concreto, ó al menos no lo despierta con gran intensidad. El interés está en el conjunto, en el cuadro total, en lo pintoresco que resulta (para el espectador) la vida bohemia, vita gaia e terribile con sus juergas, sus amores, sus gaudeamos, borracheras, expansiones y con sus miserias, privaciones y tragedias. Desde este punto de vista Puccini no ha tenido que esprimir hasta apurarla la vena de la pasión en ningún orden de ideas. La pasión amorosa de Rodolfo, bien que arraigada, es casi inconsciente y sólo al final, cuando muere Mimí, se hace Rodolfo cargo de toda su intensidad. Aun así Puccini ha comentado el tan resobado tema del amor encontrando melodías de ternura adorable, la del final de la obra:

Fingevo di dormire

Perche volli con te sola restare

que es, sencillamente, exquisita, de dulzura extraordinaria.

Pero no es en las escenas de carácter serio donde nos muestra Puccini todo el vigor de su talento sino precisamente en los cuadros descriptivos y pintorescos y en los animados diálogos. Nada más difícil que poner música interesante á la primera mitad del primer

cuadro y á todo el segundo. Verdad es que el problema consiste únicamente en saber dotar esa música de la movilidad de que participa la parte escénica, pero está resuelta de manera facilísima. Admira la frescura y aparente facilidad de todo aquello: sobriedad en la orquesta, inspiración juvenil, derroche de vida, de luz, de color, y de ritmo.

Entre las numerosas libertades armónicas de que está plagada la partitura, hay una de belleza altamente sugestiva: una melodía en quintas justas acompañadas de una doble pedal grave que sucesiva y alternativamente dicen las flautas y el arpa en el principio del tercer cuadro, durante la nevada. Nadie se escandaliza ya. Ya no hay vergüenza.

Lo más vulnerable de la ópera, el aria de Gustavo (bajo), Vecchia zimarra (parece una romanza de Tosti) que debiera suprimirse quedando así la obra saneada completamente, por una extraña coincidencia precede á lo más admirable, a la muerte de Mimí. Solamente Puccini podría decirnos si después de infructuosas tentativas para poner música á la última escena se decidió á extinguir el comentario musical casi en absoluto; ó si ya de primera intención lo concibió como está. De todos modos el final es de una realidad que deja al público aplastado.

A. Noguera

68. Manon Lescau

La Almudaina. 30/11/1900

Después del éxito de *La Bohème*, muy justificado por cierto, sólo una obra de la importancia de *Manon Lescau* podía despertar gran interés entre el público. Precedida de gran fama y conceptuada como la obra maestra de un eminente compositor, es fácil comprender con cuánta asiduidad asistían ya á los ensayos los aficionados.

Naturalmente, en los pasillos todo comentario y todo juicio se basaba en la comparación entre *La Bohème*, recientemente representada, y *Manon*, próxima á estrenarse.

De intento rehuiré yo tales comparaciones, y la impresión que recibí de *Manon* y que voy á trasladar á mis lectores, aseguro que es independiente del recuerdo de *La Bohème*, y personalísima, ó al menos libre de prejuicios.

La reputación de que goza universalmente el maestro Massenet es indiscutible y legítima. En Francia está conceptuado como una institución, y todos los compositores de Europa le proclaman maestro entre maestros, sabio entre sabios. Los que nos ocupamos poco ó mucho de música, sentimos, es natural, cierta especie de respeto inconsciente hacia

las figuras artísticas de primera magnitud, y Massenet para mi era objeto no ya de profundo respeto sino de adoración. Sabía por referencias que era un exquisito, un temperamento artístico delicado, minucioso, fino. Corroboraban estas referencias las pocas composiciones pequeñas que de él conocía, y habíame forjado en la imaginación un compositor dramático de orden superiorísimo; así es que la noche del estreno de Manon Lescaut hubiera reñido de veras con quien hubiese puesto en duda que había de dejar de bañarme en agua de rosas desde el primer compás del Preludio hasta la última nota del último acto.

¿Ocurrió así? Esto es lo que voy á explicar.

No expondré con detalles el argumento, sacado de la famosa novela del abate Prevost, Manon Lescaut, los libretistas han aprovechado, presentándolos más ó menos modificados, una serie de episodios de los desgraciados amores del caballero Des Grieux con la aventurera Manon, de belleza irresistible, tan seductora como depravada, sirena y esfinge en cuyo corazón si bien anida un resto insignificante de nobleza y sentimientos tiernos, hállanse estos revueltos en el fango de una ambición sin límites, de un orgullo satánico, del poder de su hermosura, y de una sed de goces insaciable. Juguete de esa depravada mujer es el joven Des Grieux, de noble familia, de educación austera y de sentimientos elevados. Ni la nobleza de su raza, ni la solidez de su educación impiden al inexperto joven la caída. Engañado repetidas veces por su amante, á cada nueva burla su pasión se redobra, á cada nuevo engaño corresponde con un nuevo paso hacia la abyección y el vicio, conservando empero una fidelidad á su Manon digna de mejor suerte.

En el libro de Mehillac y Gille figuran, además de los protagonistas, Lescaut, primo de Manon é intermediario de los amores de esta con Bertigny, y además el conde Des Grieux, padre del infortunado caballero. Como personaje episódico hay también un Guillot de Morfontaine, tipo ridiculo que da ocasión á algunas graciosas escenas.

Toda la trama descansa en la inquebrantable adoración de Des Grieux hacía su Manon, á pesar de los repetidos engaños de la sirena.

Como no actúo aquí de moralista no entro en más detalles respecto al libro y voy derecho á la partitura.

En las cuatro ó cinco representaciones que he visto de Manon en vano he buscado lo que ciertos críticos eminentes y otros no tan críticos ni tan eminentes, con más fortuna que yo, simple revistero, han encontrado: una personalidad. Entendiendo por personalidad en el sentido en que se aplica el vocablo al compositor, una manera de ser, sino absolutamente nueva al menos característica, con rasgos de suficiente relieve para que no se confunda con la de otros maestros y escuelas, con los cuales están ya familiarizados

todos los públicos. Paréceme, por el contrario, haber visto desfilar todos los procedimientos y todos los estilos franceses y de fuera de Francia; desde Glück hasta Bizet, mucho Meyerbeer, sin la fastuosidad teatral del autor de La Africana, pero con un trabajo más minucioso y perfecto; bastante Gounod, algo de Rossini y hasta de Verdi y Donizzetti, y finalmente mucho formulismo y mucho conservatorio. No significa esto que exista en Manon el plagio concreto; pocas serán las frases que puedan citarse con parecido aproximado á otras de otros autores. En ello consiste la gran habilidad que muchos conceden al maestro Massenet; en sacar las castañas sin quemarse los dedos. Es el ambiente el que no es suyo; y el moverse, respirar y vivir en ese ambiente ajeno, sin embarazos ni dificultades, supone ciencia extraordinaria y dominio absoluto de técnica. Estas cualidades, adquiridas y apoyadas por un gran talento, unidas á un gusto exquisito, no solo precaven á Massenet de caídas vulgares ó poco airoas, sino que le ponen en condiciones de poder luchar con ventaja con otros compositores tal vez mejor dotados pero menos habilidosos, menos sabios.

Massenet emplea, como todos los compositores dramáticos de estos tiempos, el motivo conductor, y analizando la partitura puede observarse que esta práctica es constante en toda ella. Todos los personajes llevan su contraseña melódica. El tema de los Des Grieux, tranquilo y sosegado, aparece con los personajes, con los recuerdos de los mismos y lo adopta el maestro como preludeo del segundo acto. El de la primera entrevista de Manon y Des Grieux, repetido y transformado en todos los dúos, tiene una segunda frase tierna y fina, de la que se saca mucho provecho. El de Lescaut, base del hermoso cuarteto del segundo acto, es demasiado noble para caracterizar aquel tipo repugnante; en el cuarteto viene desarrollado de manera magistral si bien en cuadratura ya algo anticuada, pero que nos gusta.

La frase de la carta, en el segundo acto:

Ni una voce è piú dolce d' udir

Ni uno sguardo si pien de serena dolcezza,

da ocasión al autor de lucir toda su ciencia al desarrollarla en el tercer acto, en el diálogo de los Des Grieux, padre é hijo. Es realmente hermosa y digna del cariño con que ha sido tratada. El tema de la seducción de Bretigny: Manon, l'ora è vicina, intercalado en el andante del gran cuarteto meloso y afeminado, persiste en el monólogo de Manon, precediéndolo, y aparecen ya combinados con gran ingenio, ya transformados hábilmente, ya puramente expuestos y mezclados en los muchos episodios y minuciosidades del drama.

Esta es la idea que podemos dar de la estructura general de la música de Manon, y diéramos por terminada esta impresión si no quisiéramos fijarnos en algunas piezas sobresalientes y que prueban el gran talento del eminente compositor.

En el primer acto el tercettino de mujeres Torna qui Guillot es irónico y gracioso. En cambio el primer dúo de amor se nos antoja algo frío y vulgar la melodía repetida:

A Parigi andrem

Là felice sarem

A Parigi insiem...

En el acto segundo llama poderosamente la atención del público el monólogo de Manon seguido de la melodía

Addio nostro picciol desco...

y la de Des Grieux:

Chiudo gli occhi e nel pensiero allor...

hábilmente acompañada por los violines con sordina, y de efecto seguro en todos los públicos. En los dos cuadros del acto tercero se encierran las principales bellezas de Manon. Todo el primer cuadro, la feria, tiene color de época y los bailables son de arcaísmo adorable, trayendo á la memoria lo que debieron ser los Monsigny, Philidor y demás predecesores de Grétry, Mehul, Bertón y otros. La entrada de Manon es esplendorosa, y en las brillantes estrofas de la protagonista:

Camino per tutti i sentier

Altiera qual donna divina

es en donde más personal se muestra Massenet. Los couplets son frescos y elegantes, con el corte privativo de esta suerte de piezas de la escuela francesa. El dialogado entre el Conde y Bretigny, y el Conde y Manon, sostenido por el minueto desde el interior, es interesante.

El cuadro segundo de este acto es dramático y grandioso: empieza por unas armonías del órgano, en el interior de! templo, después de cuya cadencia la cuerda inicia unos compases de fuga que preparan el coro de devotas en elogio del predicador; el coro es á dos voces y á pesar del movimiento, que es vivo, huele á sacristía y es una monada.

Del recitado y diálogo entre Des Grieux y el Conde, su padre, ya hemos hablado arriba. La melodía Ah dispar vision tiene un inciso en el que aparece, con insistencia dramática muy bien hallada, en un tutti de la orquesta, el tema del primer encuentro y luego una corta plegaria basada sobre el motivo del órgano ya oído.

Aparece Manon con el portero. Queda sola esperando á Des Grieux. En este momento, en el interior del templo, el coro entona un precioso Magnificat con el tema de la fuga iniciada al principio del cuadro, pero acompañado, naturalmente, con el órgano.

Una vez más se pone en evidencia que el compositor dramático, cada vez que quiere dar carácter religioso á una pieza, prescinde en absoluto de la orquesta (1).

Durante el canto religioso, Manon, sorprendida por la austeridad del medio en que se halla, poco frecuentado por ella, eleva una plegaria muy sentida y hermosa. Terminado el coro, aparece Des Grieux y se inicia el dúo. Este es grandioso; de acentos expresivos, conmovedores, dramáticos. La frase Si, crudele fui e spietata es penetrante y fogosa, y la desesperada melodía La tua non é la mano che mi tocca, terminada con "la expresiva y tiernísima interrogación:

Nome più non ho?

Non son più Manon?

es y debe ser fatalmente... decisiva. Des Grieux cuelga los hábitos y... ¡já vivir!

El acto cuarto se inicia con un nuevo tema, el del juego, extraño y original. La melodía Manon, sfinge fatal, implacabil sirena, es hermosa. El concertante con que termina el acto es demodé. El público lo ha conocido. Hace veinte años el teatro se hubiese hundido de aplausos. Algo hemos adelantado.

El acto quinto contiene un breve prelude ó marcha de los guardias, muy original, con armonías (propias de pífanos y trompas) de carácter entre guerrero y cinagético.

En el dúo ñnal es hermoso é inspirado el tema

Piango d' onta per me

E d' affanno per te.

Y sobre todo la melodía

Sento una pura fiamma

Che rinovella il cuor. Y...

Questa è l' istoria

Di Manon Lescaut

que no he acertado á referir sino de una manera pesada y poco amena porque entre otras razones (la de mi insuficiencia por de contado) la obra, con todo y reconociendo su superioridad, no ha logrado despertar en mí delirantes entusiasmos.

Nota: (1) véase mi conferencia Música religiosa.

A. Noguera

69. Haensel und Gretel.

La Almudaina. 13/2/1902

Al dar cuenta en la sección de teatros del estreno de Hånsel und Gretel, verificado en el Lírico, indicamos á nuestros lectores que nos encontráramos en frente de una partitura formalmente seria y hermosísima y que no podíamos apresurarnos á juzgarla en definitiva sin más datos que la profunda e intensa impresión que nos causó la primera noche.

Si la obra de Humperdinck fuera de mérito relativo ó no tuviera más trascendencia que la que generalmente tienen muchas de las que á menudo entran á formar parte del repertorio moderno, tal vez hoy, ya terminada la temporada inaugural del Teatro Lírico, hubiéramos prescindido de ocuparnos de ella, pero tenemos decidido interés en que Hånsel und Gretel no quede envuelta en la general indiferencia y para evitar en lo posible, por nuestra parte, que así suceda, llenamos estas cuartillas.

Humperdinck, amigo y discípulo de Wagner, compenetrado de las ideas y doctrinas estéticas del maestro de Baireuth, forma en esos grupos reducidísimos de los llamados exquisitos; esto es, artistas de suprema distinción; y tal vez y tal vez por esto eligió un asunto extraído de la musa popular, un cuento de hadas — que regaló para la escena Adelaida Wette — al cual puso música que confeccionó con materia folklórica: con canciones recogidas acá y allá, armonizándolas, transformándolas y tratándolas en leitmotiv con habilidad y con talento.

El asunto del libro, que no reproducimos aquí por ser de todos conocido, aunque no contiene situaciones dramáticas de primera fuerza, en cambio abunda en episodios delicados que adquieren gran relieve con el concurso de la música; escenas perfectamente musicables para las que no tiene reproche la buena lógica, casi siempre divorciada de la ópera propiamente dicha, resobada y convencional.

A pesar de la perfecta conformidad del maestro Humperdinck con las prácticas wagnerianas, rara vez (como no sea en lo que concierne el motivo conductor y en algunos procedimientos armónicos propios del gran maestro) la influencia de éste se pone de manifiesto al desnudo en el discípulo, quien ha sabido, con raro ingenio, sacudir toda preocupación ó sugestión que pudiera empañar su personalidad, dibujada exactamente en Hånsel und Gretel, é interesantísima bajo muchos aspectos. Desde luego aparece como armonista tan familiarizado con la técnica que toda la labor contrapuntística, marchas armónicas, imitaciones, progresiones, etc., preséntanla con naturalidad abrumadora;

despojada de esa jactancia escolástica, de esa jerigonza petulante de los alumnos aprovechados de Conservatorio. Claro está que el perfecto conocimiento de los más remotos escondrijos de las leyes armónicas le permite sacar admirable partido de temas, ritmos y motivos sencillísimos, casi inocentes, y esa sencillez de líneas de los motivos elementales, que el maestro tiene buen cuidado de mantener á flote en un mar de polifonía orquestal nutridísima y á trechos ampulosa, tiene un atractivo extraordinario para el oyente que escucha. Sí Hänsel und Gretel tuviera que seguirse representando entraríamos en la descripción de minuciosidades y detalles que índudablemente ayudarían á orientar la condición de la obra; porque nos ha enseñado la experiencia que existe todo un arte de escuchar que, aplicado con voluntad, es de resultados positivos y contribuye al desarrollo de este sexto sentido; la facultad de percibir la belleza en obras musicales, de que están tan necesitados muchos, como satisfechos los que, como nosotros, sí, señor, lo poseemos más ó menos.

Hänsel und Gretel préstase á un análisis y exposición temática formal, como los que se hacen de las obras de Wagner; de este trabajo se desprendería que los leits-motive están felizmente encontrados, mantienen el paralelismo con la idea dramática ó con el texto, penetran en él, se vuelven dúctiles y plegadizos, se transforman y enlazan y entretejen sin ninguna violencia, antes al contrario, con perfecta razón y lógica, como si una ley natural de atracción les fundiera ó disgregara según las exigencias del discurso musical, de la acción ó del texto concreto. De esta fusión de elementos — cantos, ritmos, diseños,— que en ciertos pasajes parecen indisolubles, brotan á cada paso frases episódicas, que en ellas tienen su origen, de ideal inspiración; surgen líneas melódicas de sugestiva hermosura y momentos de intensidad dramática que logran imponerse seriamente.

Aunque no nos proponemos, repetimos, recorrer en análisis la partitura, no queremos dejar de citar como ejemplo de estos casos de belleza absoluta la escena del primer cuadro en que Gertrudis ha despedido á los niños y se sienta, abatida:

Buon Dio, soccorso da;

y el fragmento melódico que sirve de base á todo el diálogo en el bosque y de arranque á la admirable escena del miedo, en que interviene el canto del cuco no solamente como nota pintoresca sino como elemento sugestivo de felicísima oportunidad, escena que por sí sola constituye un soberbio poema sinfónico.

Hänsel und Gretel resulta ser un delicioso lied, amplificado, y Humperdinck un músico-poeta, alemán por todos costados. Su cariño á la leyenda popular y á lo que del

pueblo dimana rebosa por toda la partitura; y el respeto á la tradición artística germana y á las grandes figuras de la historia musical en aquel país, también se echa de ver en Hänsel.

La melodía del Hada del sueño (Nano Saviolino) y la sencilla plegaria, á dos voces, á los Angeles custodios, son páginas dictadas por el espíritu de José Haydn, y constituyen un delicioso caso de atavismo artístico en la orquestación inclusive.

La pantomima ó sueño viene comentada con grandes lineamientos armónicos de sencilla construcción pero que dan cierta majestad y relieve á esa visión celeste, mil veces imaginada en idéntica ó parecida disposición por cuantos niños han existido.

Aparecen en el cuadro tercero nuevos temas iniciales y adquieren toda su amplitud y desarrollos otros ya indicados en los cuadros anteriores. En este caso está la cabalgata de la Marzapane, suerte de danza de aquelarre con ritmo acentuado, ya hecho presentir anteriormente, en especial en el preludeo del segundo cuadro.

El tema de la persuasión y el del dulce ocupan gran parte del último cuadro en el cual predominan además los episodios imitativos ó descriptivos con toda la verdad y el acierto de que es susceptible la música.

El preludeo y los intermedios son piezas sinfónicas hermosísimas, construidas con los motivos predominantes hábilmente enlazados; sonoro y brillante el primero y llenos de color y carácter los intermezzos.

Entre los fragmentos notables y que están al alcance del público menos dado al análisis y á la observación, citaremos las estrofas del aguardiente de Pietro (barítono), y la canción de Gretel, cuyo texto transcribimos puesto que la melodía ya la tararean todos los aficionados:

Nel basco c' è un ometto gentil e bel,
Di porpora ha il farsetto ed il mantel,
Quell' ometto chi sard,
Che soletto se ne sta
Col farsetto rosso nel bosco lá?
Sta ritto quell' ometto su un sol pie.
In capo egli ha un zucchetto color caffè.
Quell' ometto, díte, chi é,
Che sta eretto sovr' un pie,
E un zucchetto ha in capo color caffè?

El haberse dado á conocer por la empresa del Teatro Lírico la hermosa obra de Humperdinck, y haberse accedido, por fin, á lo que hace tiempo suplicábamos, esto es, que

se diera ante todo preferencia á la orquesta en la organización de la campaña artística, compensan las muchas deficiencias que en otro orden de cosas hemos notado, y nos damos por satisfechos. Ya sabemos que muchos no opinan de la misma manera. ¿Qué hay que hacer? Nunca llueve á gusto de todos...

A. Noguera

70. Los hermanos de David

Ensayos de crítica. 1903

No todos los que se ocupan de materias musicales conocen la significación de las palabras que sirven de epígrafe á esta crónica. Aun á riesgo de repetir cosas por demás sabidas por quienes respiran el ambiente en que se mueve hoy el arte, no estará de más insistir en la explicación de ese símbolo empleado principalmente por los críticos alemanes y franceses.

Schumann nos explica el origen de esta curiosa denominación aplicada á una sociedad en parte real y efectiva, fundada en Leipzig, en 1833, y en parte ideal y simbólica por cuanto la cofradía de David, sin nombre determinado, existe naturalmente desde que se discute sobre arte y sobre estética.

En la fecha y ciudad arriba citadas se fundó una asociación de músicos jóvenes para reaccionar contra la influencia ó preponderancia que iban tomando en Alemania ciertas grandes personalidades extranjeras, como Rossini. Se fundó una revista en la cual Schumann debió hacer casi todo el trabajo de redacción y á este propósito imaginó, para variar las firmas y dar á los artículos una forma humorística, esta denominación de Hermanos de David, (Davidsbündler), y los diferentes nombres de los redactores, como Florestán, Eusebio, Jonathan, Raro, etc. Florestán y Eusebio, principalmente, representan en cierta manera la doble naturaleza de Schumann, entusiasta y crítico, á menudo en contraposición, viniendo á parar sin embargo á una conclusión pacífica generalmente puesta en boca del maestro Raro.

Schumann se complacía en aplicar, de una manera general, este título de Davidsbündler á todos aquellos á quienes quería distinguir del montón de las mediocridades.

Escribía á H. Dorn: «El Davidsbünd no es otra cosa que una cofradía de espíritus románticos, como lo habréis desde largo tiempo observado. Mozart era un perfecto

Dauidsbünder en su tiempo, como lo es hoy Berlioz, como lo sois vos mismo, pues para ello no hay necesidad de diploma».

Esta feliz denominación tuvo en todas partes excelente acogida y desde mediados del pasado siglo, cuando empezó á descubrirse el inmenso talento de Schumann como músico, como crítico y como escritor, el calificativo de filisteos se generalizó para los rezagados, para los faltos de ese sexto sentido que aprecia determinadas manifestaciones del arte (palabras de Schumann), y para los que sin tomarse la pena de observar ó de escuchar limitan extraordinariamente el alcance de la obra artística.

Goliath es, pues, un símbolo: la impotencia, la terquedad, la reacción, la insistencia en ensalzar lo superficial, lo fácil, lo inoportuno por demodé ó déplacé, lo accesible al común de las gentes; es el fiacre, el coche vacío con el cartelón se alquila, enhiesto, recorriendo á paso lento calles, avenidas y bulevares y constituyendo un obstáculo, un estorbo irritante á los coches ocupados por gentes que llevan prisa y que tienen algo que hacer.

Así el mote Goliath jamás será apropiado á individuo, á persona determinada, como nadie podrá jactarse de ser David. No hay poder individual, por inmenso que sea, que pueda asumir la gloria de David ó la tenacidad del filisteo. Una y otra son imputables á inmensas masas de cerebros grandes y chicos. En materia de filisteísmo importa poco al mundo un cadáver más.

El Arte, en su incesante progreso y cambio de forma, en su no interrumpida aspiración al más allá, no puede ser seguido sino por una insignificante minoría; esa que «paladea el café cuando los más nos hallamos todavía en la sopa...»

Los rezagados debemos esforzarnos para seguir á esa privilegiada vanguardia, tener en ella fe, porque desde los puntos culminantes se descubren horizontes inmensos, perspectivas deliciosas. Para gozar de ellas no es ciertamente lo más práctico tendernos muellemente á la orilla del camino...

Hasta hace poco, relativamente, no se han llegado á comprender y gozar las obras de Beethoven. Se ha necesitado para ello cerca de un siglo y la constante predicación de tres generaciones de críticos. En cambio los nombres de ciertos maestros, que han sido nuestros contemporáneos y que más ruidosos y repetidos éxitos han tenido, son olvidados por nosotros mismos y serán desconocidos por nuestros hijos. Lo fácil, lo precoz, envejece pronto; muere después de una ráfaga de vida brillante.

En el sufragio por el que se reconoce y consagra el genio hay que tener en cuenta la hora del escrutinio, si éste es prematuro pueden salir triunfantes Donizetti ó Rossini,

contemporáneos de Schumann, Berlioz y Mendelsohn; ábranse las urnas cincuenta años más tarde y el resultado es totalmente distinto. Es bien sencillo: los electores no son los individuos sino las generaciones.

A. Noguera

71. Crónica musical. Orquesta

La Última Hora. 12/12/1903

A raíz de la aparición de la nueva Sociedad de Conciertos no faltó quien creyera que se trataba de crear una institución parecida á otras cuya fundación se ha intentado en distintas ocasiones y que después de efímera y raquíica vida sucumbieron ridiculamente sin dejar rastro positivo alguno, ni casi memoria. Fundar un Conservatorio con los elementos indígenas, organizar una orquesta con los músicos del país... son utopias, son aspiraciones irrealizables; por más que se revuelvan influencias, se soliciten subvenciones, se aunen voluntades ó se vacíen cerebros en la redacción de estatutos, condiciones ó reglamentos. La orquesta de Palma está llamada á desaparecer si no hay quien trate de evitarlo á todo trance. Hubo un tiempo en que las necesidades del teatro ó de la Iglesia eran moderadísimas: los oyentes, el público y los fieles limitaban sus exigencias, ya que no tenían grandes aspiraciones, y la orquesta de esta ciudad llenaba cumplidamente su cometido. En la época á que me refiero, los músicos, además conservaban todavía una suerte de escuela tradicional que no carecía de corrección; mejor organizados que hoy, más disciplinados y quizás más estudiosos y más encariñados con su profesión ó con el arte, llegaron á interpretar y á ejecutar obras que hoy sería muy comprometido encargar á nuestra orquesta. Es un fenómeno muy natural y no hay que atribuir á nadie la responsabilidad de lo que ocurre. Muere nuestra orquesta por agotamiento, como mueren todas las cosas viejas que no se ha tratado de rejuvenecer; muere por consunción. Los individuos de cierto valer que antiguamente la formaban envejecieron, se retiraron ó murieron sin ser repuestos, sin ser sustituidos; y todos, porque eran ejecutantes, no fueron maestros: enseñaron mal ó no enseñaron. Si hoy por azar aparece uno que otro individuo con aptitudes ó voluntad para emprender la profesión de músico, dos fuerzas igualmente poderosas le impelen á cambiar de oficio ó á emigrar. Los motivos son, aparte de la falta de maestros: el escaso lucro que se prometen y el enojo que causa el trabajo al lado de gentes indiferentes ó insensibles á los goces que el arte proporciona. Rodeados de obreros

de la solfa, en el sentido de la inconsciencia de lo que uno realiza, mal puede surgir ó desarrollarse la vocación, elemento primero para realizar é interpretar la obra de arte.

La experiencia nos demuestra que en mis pesimismo no hay, por desgracia, exageración. Un tiempo hubo en que la orquesta no tuvo necesidad de ser completada. Ella sola se bastaba. Más adelante hubo de contratarse un concertino (violin), práctica que se siguió largo espacio; luego ya fueron varios solistas los que se necesitaban para integrar la masa; corrigióse, años después, la deficiencia suplantando todas las primeras partes; pensóse luego, y así se realizó en distintas ocasiones, en una sustitución casi total de nuestra orquesta por otra forastera, aprovechando todavía los pocos elementos que se conceptuaban útiles de la del país; y finalmente, para los conciertos, ya no se contó con el concurso de casi “ninguno de nuestros músicos.

¿Es esto verdad? Para prever el actual desastre no se necesitaba, ciertamente, hace tiempo, ser muy lince; sin embargo yo fui tachado repetidas veces de enemigo de los músicos, de quisquilloso, malo, envidioso y no sé de cuantas cosas más. Recuerdo que en algún artículo (1) no solo señalé el mal, que no era tan grave como hoy, sino que traté de buscar, descubrir, inventar el remedio. Esto último me sincera de mi buena voluntad é intención. Han pasado algunos años desde que explané mi proyecto. Hechos posteriores, algunos de ellos recientes, han venido á confirmarme en la opinión que entonces sustenté. Esta es la que voy a exponer de nuevo, ampliándola aún, en vista del sesgo que va tomando la afición á mi arte favorito, y haciendo constar en breves palabras la causa que me obliga á insistir sobre tan interesante tema.

No hace muchas semanas que nuestro ilustre paisano el maestro Marqués tuvo la delicada atención de dedicar su última obra (un poema sinfónico de alto vuelo por cierto) al Círculo Mallorquín; esta Sociedad creyó muy acertadamente que una de las pruebas de agradecimiento al maestro había de consistir en disponer una ejecución “esmeradísima del poema y obsequiar y solazar a sus socios. Al Círculo no le arredra el problema económico cuando se trata de las fiestas que organiza; pero aquí ya se presenta sencillamente, no una dificultad sino una archidificultad que linda con la imposibilidad absoluta. La falta de orquesta. La decadencia de los espectáculos en el Principal es originada en primer término por idéntica causa. Así Beethoven no podrá prodigar gran cosa los conciertos (aún modestos) por iguales motivos, y así, en consecuencia, habrá que renunciar á toda fiesta en que la música orquestal intervenga, ó al menos á que se verifiquen los espectáculos de una manera regular y continuada, como ocurre en las ciudades importantes. El enorme sacrificio pecuniario que exige la importación de una orquesta forastera no es para hacerse

todos los días, ni todos los años. Ahora bien; en interés de quienes lo tienen mayor en que exista una orquesta en Palma, me atrevería á proponer que se unieran la Diputación (propietaria del Principal), los dueños del Teatro Lírico, las sociedades Círculo Mallorquín y Beethoven y el Ayuntamiento (interesado igualmente en el fomento de toda institución útil) y acordaran satisfacer en proporción á sus fuerzas los veinte ó veinte y cinco mil francos, que costaría el contratar por cuatro años para establecer aquí una escuela de cuerda (base de la orquesta) y de conjunto orquestal, á uno de esos jóvenes violinistas llenos de ardimiento, de ciencia y de fé que salen continuamente de los Conservatorios de Bruselas, de París ó de Berlín. Gracias á este procedimiento, infalible y económico al último extremo, han logrado las ciudades de Sud-América poner en poquísimo tiempo casi al nivel de las más adelantadas de Europa su cultura musical. Crickboom, en Barcelona, ha realizado una misión análoga. Yo sé por experiencia que los llamados á resolver esta cuestión, en cuanto se les exponga, se parapetarán indefectiblemente en la Ley ó en el Reglamento (comodines de que se sirven “los espíritus burócratas cuando no participan de la opinión de los demás ó cuando se les encuentra en una crisis de apatía, tan frecuente en personas principales) pero no ignoro tampoco que — aún descontando aquello de hecha la ley hecha la trampa, que me guardaré de aconsejar — no faltan medios de sortear las dificultades, de interpretar los textos (de buena fé) y de orillar cuantos obstáculos se presentan, cuando el firme deseo ó la vehemente conducen de la mano á los llamados á voluntad resolver los conflictos entre lo estatuido y lo conveniente y de utilidad. Para terminar, permítaseme que aclare, ampliándolos brevemente, dos puntos. El primero, prosaico por esencia, se reduce á exponer que el aditamento de cuarenta músicos forasteros para ejecutar diez óperas no cuesta menos, á las empresas, de siete mil pesetas; la ejecución de cuatro conciertos con setenta maestros cuesta once mil pesetas; y finalmente la nómina para la realización del proyecto del Círculo de ejecutar el Poema de Marqués, una sola vez, no bajaría de ocho mil pesetas. Resumen: Veintiséis mil pesetas gastadas en quince veladas. ¿Vale la pena este asunto de ocuparse en él con alguna detención?

El proyecto expuesto en estas líneas no redimiría en los primeros años á los empresarios de tener que apelar al concurso de músicos forasteros, pero con seguridad en el segundo año se ahorraría ya los dos tercios del presupuesto de orquesta. En los buenos tiempos de las subvenciones á nuestros artistas, la Diputación no reparaba en pagar diez maestros extranjeros para que aleccionaran á un joven mallorquín. Ahora se trata sencillamente de que un extranjero aleccione á cuarenta mallorquines. El otro extremo que resta por aclarar se refiere á que la paz de los profesores de la orquesta actual no sea

alterada con motivo de lo que propongo, á que no se alarmen las conciencias. No se trata aquí de derribar el árbol y plantar otro en su lugar, sino de conservar el tronco, coronar sus ramas hoy marchitas y anémicas, é ingertarlo con sanas y vigorosas mudas.

Notas:

(1) Sobre esta misma materia recuerdo haber publicado los siguientes artículos:

La Música en Palma.- *Almanaque Balear* de 1891.

Coros y Orquesta.— *La Última Hora*.- 7 Noviembre de 1899

A propósito de una representación de «Freischutz» - *La Almudaina*.— 3 Enero de 1900

A. Noguera

72. La música en Palma en 1903

La Última Hora. 04/01/1903

En literatura, poesía y pintura lo que acaso puede dar idea de un período es la producción nueva, en la que se estudian su calidad y sus evoluciones. La música en Mallorca solo puede estudiarse desde el punto de vista de las tendencias de los aficionados y del público. Aquí apenas se compone, y hay que alegrarse de ello mientras en los compositores, si los hay, no se acentúen ciertas influencias forasteras que apenas hemos sentido á causa de nuestro aislamiento y de lo poco que nos esforzamos en enterarnos de lo que pasa en Europa; la producción indígena resulta incolora, intencionada, inconsistente y destinada á podrirse al pié de la misma mesa en donde ha nacido; porque todo lo que no aporta nada nuevo, todo lo que no acusa un hábito del ambiente moderno ó un esfuerzo en ponerse al nivel de los tiempos, á nadie interesa, ya que ni enseña ni deleita. Descontada, pues, la parte más comprometida de mi tarea que sería, acaso, el juicio de las obras nuevas, solamente debo ocuparme en este artículo, como más arriba he dicho, del movimiento ó rumbo de la afición. Hay que confesar que durante el finito año dicho movimiento ha sido acentuadamente progresivo. Han empezado á dar sus frutos las predicaciones ya viejas de los insensatos, de los sabios, de los... de Beethoven; y estos primeros frutos han sazonado bastante bien en los salones, en el concierto y en la Iglesia, como luego veremos. En el teatro es en donde se nota un movimiento cuasi regresivo. La batuta de Baratta, el director de tanda, ha puesto de nuevo de manifiesto que somos una subprovincia musical y estamos sujetos al rasero Ricordi y Sonzogno, en su grado máximo. Fuera de la ópera, lo estamos también al de la Sociedad de autores.

Con la mercancía musical de esta última casi no me atrevo á meterme; pero quiero fustigar á sus consumidores. Decía Mr. Saint-Saens en un discurso pronunciado en 1884: «Se tiene la costumbre de creer que en donde hay sonidos musicales existe música necesariamente. Tanto valdría decir que es literatura toda charla y pintura todo embadurnamiento. Muchas cosas pasan por música y difieren de la música tanto como una muestra de carbonería difiere de un dibujo de maestro; y si todo el mundo no hace de momento esta distinción es porque se necesita para ello una educación que no está todavía bastante extendida; es porque si bien es suficiente oír música para percibir sensaciones agradables ó penosas, no basta esto para formarse una idea justa de la naturaleza del arte musical» «En nuestra época, en que todo el mundo se mete á juzgar de todo, la música es considerada demasiado á menudo como un arte de sensación. Por el hecho de que comparte con la elocuencia el magnífico privilegio de excitar el entusiasmo y exaltar las multitudes, se deduce que su acción se limita al dominio de las impresiones nerviosas. Esta no es, sin embargo, más que una sola de sus propiedades...!» Ahora bien, para excitar en el público ó en las masas esas sensaciones, hay fórmulas hechas, hay procedimientos facilísimos, obvios é infalibles que la mala fé de los industriales de la solfa no repara en poner en juego con una malicia que el público analfabeto- musical no puede descubrir, y á causa de esa impotencia que tampoco quiere confesar, duda de la sinceridad de los pocos que quieren educarle, calificando de pataleos cuantas razones se aducen para ello y de fracasados á los que se erigen en sus maestros ó consejeros. Con todo, esos fracasados no vacilan en afirmar que hay muchísima más música buena que mala. Los factores que pueden contribuir á la bondad de una composición musical son infinitos y variadísimos, revistiendo constantemente formas nuevas y felices que proporcionan grandes recursos al compositor discreto. En cambio las obras malas lo son siempre por iguales motivos: siempre los mismos y siempre poquísimos. Existe una relación de correspondencia entre la obra mala y el público no educado. El mal compositor nada crea, es impotente para producir lo malo inclusive. La obra mala es siempre un calco, más ó menos modificado, una reproducción de otra obra mala, también, que á su vez es una variante de otra y así sucesivamente. Esa polca, ese pasacalle y ese couplet que oímos en un estreno de Quinito es el mismo de siempre, es el de hace treinta años. Existe, pues, una levadura tradicional que llevamos todos en el cuerpo por obra de atavismo y que solo podemos anular ó debilitar mediante una ordenada educación.

La forma trivial, sobada, siempre es bien recibida por el vulgo. Este se trae dentro un molde; todo lo que se adapta á esa concavidad le impresiona. Lo otro le molesta. Así la

beata que siente transportes artísticos al oír esos vales pseudo-místicos que con la letra de la salutación del Ángel se repiten en nuestras iglesias desde hace medio siglo, es incapaz de sentir la menor sensación oyendo el Ave María de Victoria ó un motete de Bach. El cantante que pone toda su solicitud en interpretar una melodía de Tosti (¡como si tuviese interpretación posible ó la menor intención!) ese, no puede meterse á silabear una romanza de Schumann ó de Brahm. El ignorante no solamente no ve lo que hay en lo bueno, sino que cree ver lo que no existe ni por asomo en lo malo. Un motivo de éxito es, en consecuencia, la trivialidad ó vulgaridad de la idea musical; la adaptabilidad á la consabida fiambrrera. Como la trivialidad obra la reminiscencia. La reminiscencia de una frase ó de una pieza musical tiene, pero, dos toques: ó la advierte el paciente, y en este caso el autor es tratado como un ladrón de Sierra Morena; ó no la adivina, á ciencia fija, y entonces la frase, que yá dejó huellas en otras ocasiones, se adapta tan á maravilla en el oyente que éste se cree poco menos que colaborador con el músico. Ese me ha comprendido! Ese hace sentir! Esta última es la exclamación clásica del inepto. La unión de la letra á la música y la asociación de ideas que se establece por razón del asunto del lugar ó del tiempo, han salvado muchas partituras, buenas y malas, y han prolongado muchos éxitos hasta lo inverosímil. Un asunto pornográfico con palabras verdes presta canallesca intención á la más ruin música y en este caso los adeptos del engendro de burdel se cuentan por millares entre imberbes, perdidos, viejos verdes y demás carne de vicio efectivo y nominal que pulula en la salas de espectáculos. Ahí está el secreto de muchos éxitos del género chico. Lamentamos (y esto ya coge de lleno en nuestro asunto) que en los teatros de muchos pueblos de Mallorca y de muchas sociedades modestas, formadas por gente del pueblo, sana, artísticamente, y libre de todo prejuicio, se eche mano, para solazar á los socios, de ese repertorio ruin que lejos de educar, envilece, y que anula en el oyente toda aptitud para llegar con el tiempo á gozar de las delicias del arte puro. Hay que señalar esa llaga, ya que este año pasado se ha acentuado ese furor antiartístico, apareciendo en la parte más sana y más susceptible de mejora de nuestra sociedad: en el pueblo, entre los agricultores, entre los obreros honrados. Da pena leer en los diarios las correspondencias de Inca, de Sóller, de Manacor, de Felanitx, etc., etc., en que los celosos corresponsales dan cuenta de los espectáculos celebrados. Lo mismo que la relación de iguales fiestas en las sociedades de socorros mutuos de la ciudad y arrabales. No solo de pan vive el hombre, y los organizadores de esas veladas tienen el ineludible deber (pues para ello se entregaron los socios á ellos) de educarles, instruirles y hacerles aptos para comprender y sentir lo verdaderamente hermoso. En el extranjero ese género se deja para los barracones de feria,

para los cafes cantantes y para los teatros de medio pelo. Las Sociedades obreras, las de socorros mutuos, dirigidas por gentes que ejercen el sacerdocio (y asi debe ser) de bien encaminar á los asociados, cultivan la música de manera muy distinta, más amena y de resultados evidentemente útiles. Se forman orfeones, se organizan enseñanzas, se hacen orquestas, se dan conferencias y se celebran luego funciones teatrales, cuidando de que intervenga una censura rigurosamente artística. El pueblo, ínterin se le instruye, es menor de edad y sus tutores hacen una mala acción no conduciéndole por el mejor camino musical. Cuando el verde de un asunto musicalmente tratado no es tan subido ó el erotismo viene envuelto en formas disimuladas por un arte más exquisito ó por una malicia de buen tono, los partidarios de la nueva obra no son de golpe tan numerosos, pero su calidad, su condición social suple el número; y las partituras se cuelan en los musiqueros y librerías de las familias burguesas y honestas. Son muchas las chicas como la Dolorettes de El Malalt crònic, de Rusiñol, en las que La Boheme ha causado estragos. Muchas las que quieran ser Mimis, am la tos, el manguito, la coffietta é totes les penes i una mica de les glories. Cada vez que aparece una de esas obras se verifica idéntico fenómeno: La Traviata, Faust, La Boheme se han padecido en media Europa y en toda América como una influenza, un dengue musical, debido en primer lugar al asunto y á la forma en que se ha llevado al teatro. La repetición, la robadura de estas óperas ha permitido gozar de sus bellezas musicales á los más refractarios al arte. Hace dos años apareció en esta isla la epidemia bohemiana. Estas invasiones son temibles en Mallorca porque con grandísima facilidad la dolencia se hace endémica, como ha pasado con Faust, constituyendo un estorbo para el conocimiento de otras obras no menos importantes, que también reclaman su turno. El año pasado La Boheme ha alcanzado su período álgido. Nos hemos hartado de sobretodo, de romanza con crespón de luto. Mientras en los teatros el movimiento ha sido nulo ó regresivo, en cambio el año musical de 1903 puede gloriarse de haber presenciado dos hechos que son de gran trascendencia. Es el primero la inauguración de los grandes conciertos en el Teatro Lírico dirigidos por el maestro Nicolau y ejecutados por selecta orquesta catalana. Consecuencia de este acontecimiento fué la transformación del modesto Saloncito Beethoven en Sociedad de Conciertos; transformación que hace muy probable la realización en Palma de Conciertos de orquesta todos los años. En Mayo se verificaron estas fiestas musicales; en Junio se fundó la Sociedad de Conciertos y en Octubre, por cuenta de la nueva sociedad y en el local de la misma, se oyó música de cámara interpretada por Crickboom y Granados. Poco tiempo después, distinguidos aficionados hacían oír por primera vez algunas de las Escenas de Faust, de Schumann, y otras obras

clásicas y escogidas de piano é instrumentos de arco. El otro hecho trascendente por su significación, fue la elección del Director de la Capella de Manacor, D. Antonio J. Pont, para Maestro de Capilla de la Catedral, acordado por el Ilmo. Cabildo, hace pocos meses. Esto es: el triunfo de la restauración gregorina y de la polifonía, tan deseado por cuantos se afanan en devolver al templo el arte nacido al calor de la fe. Las consecuencias de este nombramiento es probable que se toquen ya en la próxima Semana Santa, que se procurará solemnizar musicalmente con el repertorio más famoso de los maestros del siglo XVI.

Estos dos acontecimientos pueden ser de gran provecho para el arte musical en Mallorca. Los conciertos indudablemente se popularizarán y el día en que el público sepa que las combinaciones melódicas son infinitas, y en que se dé cuenta de que la armonía actúa en un campo sin límites; cuando comprenda que la obra artística no puede en ningún modo encerrarse en el acordeón (con su tónica dominante y su subdominante) entonces se estudiará á Bethoven, á Schumann, á Wagner, á Mendelsohn; y esto matará á aquello; si no, al tiempo! En el templo se verificará también una revolución. Volverán á ponerse las cosas algo desquiciadas hoy, en su lugar; en la iglesia no se darán conciertos, que de todos modos resultaban anodinos, y las gentes irán á rezar, ó no irán.

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Clasificación de Noguera	Año manus.	Quien la interpretó	Lugar	Manuscrito - Canciones populares recogidas por A. Noguera (1889/1904). 75 piezas	Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca - 2º edición. 1893.	Cancionero musical español de Pedrell	Obra Cançoner Popular de Cataluña	Citación en cartas con Pedrell
Canciones de la infancia	1891	-	Toda la isla	Canciones de la infancia. Arri muleta (1891) nº20	Arri muleta		B. Arri muleta nº27 nº16497	
Canciones de la infancia	1891	-	Toda la isla	Canto popular de la infancia. Serra mamerra. (1891) nº18	Serra mamerra		Falta papeleta	
Canciones de la infancia	1891	-	Toda la isla	Canto popular de la infancia. Serra, serrador. (1891) nº19	Serra serrador (fragmento breve)		Falta papeleta	
Canciones de cuna	1889	-	Toda la isla	Vou-veri-vou. Palma (1889) nº8 Nonino	Vou-veri-vou. Palma	Vou-veri-vou. Palma nº8	B. Vou-veri-vou nº10 nº16480 Presenta algunas variaciones en cuanto a la duración de algunas notas y un fa sostenido	Vou-veri-vou. Diciembre 1888
Bailes	1892	Antonio Enseñat y Juan Marqués y Luigi	Soller	So de pastera. Soller. (1892) nº9	-		So de pastera nº9 nº16434 Mateixa nota damunt l'acompanyament	
Canciones varias: romancescas	1892	Dº P de la A. Peña - 1861	Santanyi y pueblos "des pla"	Cançó popular. Amoreta meva. (1892) nº28	-		Cançó popular. Amoreta meva. nº28	
Cantos del campo	-	De una antigua colección de B. Torres	Santa Maria?	Cançó des Batre. nº38			B. Cançó des Batre nº16 nº16486 - Copiada un tono descendente	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	Entre 1888-1892	-	Sa pobla	Cançó de s'espada nº73	Cançó de s'espada	Cançó de s'espada nº117	B. Espadar es Canyom nº30 nº16500	
Canciones varias: romancescas	Entre 1888-1892	-	Sa pobla	Cançó de sa Ximbomba nº74	Cançó de sa Ximbomba	Cançó de sa Ximbomba nº195	Falta papeleta	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Bailes con gaita, caramillo y tamboril	-	Dº P de la A. Peña, poeta-1861. Copia	Puigpunyent	-	Mateixa		B. Jota o Mateixa. Violí. nº52 nº16522	
Cantos del campo	1892	Campesino de Son Servera - D. G.Salas Pro.	Puerto de Manacor.	Cançó des ventà a s'era. Puerto de Manacor. (1892) nº11	Cançó des ventà a s'era	Cançó des ventà a s'era. nº122 Pedrell la localiza en Palma de Mallorca	Falta papeleta	
Cantos del campo	1892	Un campesino de Son negre. Don G. Salas Pbro	Puerto de Manacor	Cançó des segà. Manacor nº32	-		Cançó des segà. nº32. Versión con otra metrificación de Samper	
Cantos del campo	1892	Transcrita durante la labor	Palma (huertas de las inmediaciones del ferrocarril)	Cançó des Batre. Palma. (1892) nº3	Cançó de Batre. VI versiones		Cançó des Batre nº3 nº16431	
Ministriles y tambores del ayuntamiento	Entre 1888-1892	Recogido por Noguera	Palma	-	Tambors de la Sala - Marcha			
Canciones varias: romancescas	1892	Dº Pedro de la A. Peña - 1861	Palma	A la vorera de mar, cançó popular. Palma (1892) nº24	-		A la vorera de mar. nº24. nº 16439	
Canciones varias: romancescas	1892	Una modista en casa de Dº. Dehaso	Palma	A la vorera de mar, cançó popular. Palma.(1892) nº25	-		A la vorera de mar. nº25. nº 16440	
Canciones varias: romancescas	1904	Recogida por mis niñas	Palma	Cançó de sa Ximbomba nº70	-		Cançó de sa Ximbomba nº70 nº16459	
Cantos del campo	1892	Recogida durante la labor	Palma	Cançó des Batre. nº42 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones		B. Cançó de batre. nº37 nº16507 - Transportada y sin letra	
Canciones varias: romancescas	-	-	Palma	Cançó popular. Pastoret d'on vens nº 75	-		Cançó popular. Pastoret d'on vens nº 75 nº 16461	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Codoladas	1892	Recogida a D ^a Concepción Balaguer (madre de Noguera)	Palma	Codolada religiosa popular. Palma. (1892) nº7 Senyor Deu meu	Codolada. Senyor Deu meu		Falta papeleta	
Canciones varias: romancescas	1891	D ^o P de la A. Peña, poeta-1861	Palma	El rey n'ha fetas fe cridas. Palma. nº17	El rey n'ha fetas fe cridas	Cita la versión sin reproducirla	Falta papeleta	
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	1894	Recogida del fabioler que me dio las anteriores	Muro	Mateixa nº55	-		Mateixa nº55	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cançó de San Joan Pelós nº54	-		Cançó de San Joan Pelós nº54 nº16449	S. Juan Bautista . Diciembre 1888
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. Coda final X nº53 (para todas las piezas menos la VII)	-		Cossiers de Montuiri. Coda final X nº53 (para todas las piezas menos la VII)	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. El mercansó IX nº52	-		Cossiers de Montuiri. El mercansó IX nº52	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. El rey no podía IV nº47	-		Cossiers de Montuiri. Flor de Murta II nº45	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. Flor de Murta II nº45	-		Cossiers de Montuiri. Flor de Murta II nº45	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. Gentil senyora III nº46	-		Cossiers de Montuiri. Gentil senyora III nº46	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. La dansa nova VI nº49	-		Cossiers de Montuiri. La dansa nova VI nº49	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. La gallineta rossa V nº48	-		Cossiers de Montuiri. La gallineta rossa V nº48	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. La mitja nit VII nº50	-		Cossiers de Montuiri. La mitja nit VII nº50	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. Mestre Juan I nº44	-		Cossiers de Montuiri. Mestre Juan I nº44 nº16447	
Bailes tradicionales con figuras	1894	Recogidas del Fabioler	Montuiri	Cossiers de Montuiri. Obrinmos VIII nº51	-		Cossiers de Montuiri. Obrinmos VIII nº51	
Bailes tradicionales con figuras	1900	Juan Castellà (excoisier residente en Marratxi)	Montuiri	Cossiers de Montuiri. XI Els mocadors nº65	-		Cossiers de Montuiri. XI Els mocadors nº65	
Bailes tradicionales con figuras	1900	Juan Castellà (excoisier residente en Marratxi)	Montuiri	Cossiers de Montuiri. XII. L'oferta nº66	-		Cossiers de Montuiri. XII. L'oferta nº66	
Canciones profanas de origen religioso	-	Directo	Molinar	Cançó popular. (¿Religiosa?) Un coro de chiquillas nº62 Comprenqué aigua beneida	-		Cançó popular. nº62 Comprenqué aigua beneida nº16453	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1900	Juan Castellà	Marratxi	Cançó des tondre nº68	-		Cançó des tondre nº68 nº16457	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1899	-	Marratxi	Cançó de collir ametlles i olives nº69 Les dones lleugeres	-		Cançó de collir ametlles i olives nº69 Les dones lleugeres. Versión con una nueva metrificación realizada por Samper	
Canciones profanas de origen religioso	1892	Recogida a Jaime, practicante de la farmacia de Obrador	Marratxi	Cançó de Pasqua. Marratxi (1892) nº5 San Massià portava. Acompañada de guitarra, bandurria, ferretells i violín	Cançó de Pasqua. Marratxi. San Massià portava		Falta papeleta	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Canciones profanas de origen religioso	1892	Recogida a Jaime, practicante de la farmacia de Obrador	Marratxi	Cançó de Pasqua. Marratxi (1892). nº4. Diguem tots alabat sia el santíssim. Acompañada de guitarra, bandurria, ferretells i violín	-		Cançó de Pasqua. Diguem tots alabat sia el santíssim. Acompañada de guitarra, bandurria, ferretells i violín nº4 - 2 Versión con una nueva metrificación realizada por Samper	
Canciones varias: romancescas	1898	Antoni Maria Alcover	Manacor?	Vola vola Rossinyol nº63	-	Codolada Vola vola Rossinyol nº 247 Pedrell la situa en Palma de Mallorca	Vola vola Rossinyol nº63 nº16454	
Canciones varias: romancescas	1892	D. Gerónimo Salas Prbo. D. Ana Noguera. Dª Ma. Sabater.	Manacor y Palma	El rey n'ha fetas fe cridas. Manacor. Palma.(1892) nº16	El rey n'ha fetas fe cridas	Cita la versión sin reproducirla	Falta papeleta	
Canciones varias: romancescas	1892	Don Jaime Sansó, abogado	Manacor y Artà	Cançó popular. Manacor-Artà (1892) nº14 Madona perdonareu	Cançó popular d'Artà. Madona perdonareu		Falta papeleta	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1891	Directo	Manacor	Cançó de s'espada. Manacor. (1891). nº61	-		Cançó de s'espada. nº61 nº16452	
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de DºJerónimo Salas Prbo	Manacor	Cossiers de Manacor. El peuet V nº60	Cossiers de Manacor. El peuet		Cossiers de Manacor. El peuet V nº60	
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de DºJerónimo Salas Prbo	Manacor	Cossiers de Manacor. El revolt III nº58	-		Cossiers de Manacor. El revolt III nº58	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de DºJerónimo Salas Prbo	Manacor	Cossiers de Manacor. Els broquers I nº 56	Cossiers de Manacor. Els broquers I		Cossiers de Manacor. Els broquers I nº 56 nº16451	
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de DºJerónimo Salas Prbo	Manacor	Cossiers de Manacor. La balanguera II nº57 (acaba con el Revolt)	-		Cossiers de Manacor. La balanguera II nº57 (acaba con el Revolt)	
Bailes tradicionales con figuras	1891	Recogidas del fabioler con ayuda de DºJerónimo Salas Prbo	Manacor	Cossiers de Manacor. La creuera IV nº59 (acaba con el Revolt)	-		Cossiers de Manacor. La creuera IV nº59 (acaba con el Revolt)	
Canciones varias: romancescas	-	Recogido por Noguera	Manacor	-	-	Don Joan y Don Ramón nº52		Don Joan y Don Ramón
Canciones profanas de origen religioso	Entre 1888-1892	-	Manacor	-	Cançó de Pasqua. Manacor			
Cantos del campo	1893	Recogida a Catalina Frau y su madre	Manacor	Cançó de s'espada. Manacor. (1893). nº1	-	Cançó de s'espada nº118	Cançó de s'espada nº1 nº16429	
Cantos del campo	1892		Manacor	Cançó de s'esveyá. Manacor (1892) nº10	Cançó de s'esveyá.	Cançó de s'esveyá nº119 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca	Falta papeleta	
Cantos del campo	1892	Recogida durante la labor	Manacor	Cançó des Batre. nº39 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones		Falta papeleta	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Cantos del campo	1892	Dº Mateo Moragues	Manacor	Cançó des Batre. nº40 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones	Canción de siega nº112 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca	B. Cançó des Batre nº31 nº16501	
Cantos del campo	1892	Dº Mateo Moragues	Manacor	Cançó des Batre. nº41 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones	Canción de siega nº113 Pedrell la localiza por error en Palma de Mallorca	Falta papeleta	
Cantos del campo	1892	Recogida durante la labor, Dº Mateo Moragues	Manacor	Cançó des Batre. nº43 (1892)	Cançó de Batre. VI versiones		B. Cançó de batre. nº36 nº16506 - Cambia la letra recogida	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Alcover. (hermano de Antº Mº)	Manacor	Cançó des tondre. Manacor. (1892) nº13	Cançó des tondre	Cançó des tondre. Pedrell la localiza en Palma de Mallorca nº124	Falta papeleta	
Canciones varias: romancescas	1892	Dº G. Salas Prbo	Manacor	Cançó popular. Manacor (1892) nº34 - No hay más que un corto fragmento de la letra. El vespre de les nocés	-		Cançó popular. El vespre de les nocés nº16446	
Canciones varias: romancescas	1892	-	Manacor	Cançó popular. Manacor (1892) nº6. Madona Catalina	-		Cançó popular. Madona Catalina nº6 nº16433	
Canciones varias: romancescas	1892	Dª Ana Noguera y G. Salas Prbo.	Manacor	Cançó popular. Manacor. (1892) nº31 Venia de Santanyi (na Roseta)	-		Cançó popular. Manacor. nº31 Venia de Santanyi nº16443	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Canciones religiosas	1891	Dº G. Salas Prbo	Manacor	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor (1891) nº36	Canto de la Sibil.la. Parroquia de Manacor	Canto de la Sibil.la. Pedrell la nombra como segundo título "de Manacor " y la situa en Palma de Mallorca	B. La Sibil.la nº26 nº16496	La Sybila. Diciembre 1888
Codoladas	1892	Hermanas Frau	Manacor	Codolada popular. Manacor (1892) nº35 Me posia a festejar	Codolada. Me posia a festejar		Falta papeleta	
Codoladas	1892	C.Frau	Manacor	Tonada de Codolada. Manacor. (1892) nº29 Me posia a festetjar	Codolada. Me posia a festetjar		Falta papeleta	
Canciones de cuna	1889	-	Manacor	Vou-veri-vou nº72 Nonino	Vou-veri-vou. Manacor	Vou-veri-vou. Manacor nº9	Falta papeleta	Vou-veri-vou. Diciembre 1888
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	Recogido por Noguera	Lluch	-	Mateixa II		A. Mateixa. Transcripción realizada una octava baja. Libro A. nº6. nº16467	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	Recogido por Noguera	Lluch	-	Improvisación de Xeremia			
Bailes con gaita, caramillo y tamboril	Entre 1888-1892	Recogido por Noguera	Lluch	-	Mateixa III			
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1893	Dº Alvaro Campaner y su hija Luisa	Inca, Lloseta y pueblos del centro de la isla	Cançó popular. Regreso de la vendimia (1893) nº37 Venim de la veremada	-		Falta papeleta	
Canciones profanas de origen religioso	Entre 1888-1892	-	Inca	-	Cançó de Pasqua. Inca			

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Bailes tradicionales con figuras	Entr e 1888-1892	-	Felanitx	-	Els Cavallets de Felanitx		B. Els Cavallets de Felanitx nº45 nº16516	Els Cavallets de Felanitx . Diciembre 1888
Bailes tradicionales con figuras			Felanitx				B. Àguiles. nº46 nº16517 Metrificaci3n de Samper	
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de Dº P. Gili	Artà y Son Servera	Cançó popular. Artà y Son Servera (1892) nº30 Vols que't mostr' des festetjà	Cançó. Son Servera. Vols que't mostr' des festetjà	Codolada. Vols que't mostr' des festetjà. Balears . nº264	Falta papeleta	
Cantos del campo	1892	Criada de D. Pedro Gili	Artà y Manacor	Canción de recolecci3n de aceitunas. Artà y Manacor. (1892). nº2 Na Margalida de Ca's Patec3	-		Tonada a la qual s'apliquen diverses lletres" nº2. Na Margalida de Ca's Patec3 nº16430 - 2ªVersi3n con otra metrificaci3n de Samper	
Bailes	1898	Biel Ferrer, en Son Servera, pastor de "Sa Corbaya"	Artà	Ball de sa Cisterna nº64	-		Ball de sa Cisterna nº64 nº16455	
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D. Pedro Gili.	Artà	Cançó de sa Ximbomba. Artà (1892) nº21	Cançó de sa Ximbomba .		Cançó de sa Ximbomba nº21 nº16436. - 2ª Versi3n con otra metrificaci3n de Samper	
Canciones profanas de origen religioso	1892	Criadas de D. B. Fàbregue sDº. Luis Estelrich.	Artà	Cançó de Sant Antoni. Artà (1892) nº 26	Cançó de Sant Antoni. Artà	Glosada (Cançó de Sant Antoni) nº249 Pedrell situa por error Artà en Palma de Mallorca	Falta papeleta	
Cantos del campo	1892	D. Pedro Gili y su criada	Artà	Cançó des segà. Artà. (1892) nº12	Cançó des segà. Artà.	Cançó des segà. Artà. nº108	Cançó des segà. nº12 nº16435	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Criada de D. Pedro Gili.	Artà	Cançó des tondre. Artà (1892). nº23	-		Cançó des tondre. nº23 nº16438. Versión con otra metrificación de Samper	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias	1892	Criado de D. B. Dehaso	Artà	Cançó des tondre. Artà. (1892) nº27	-	Cançó des tondre. Artà nº123	Cançó des tondre. nº27 nº16441	
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D. Pedro Gili.	Artà	Cançó popular. Artà (1892). nº22	-		Cançó. nº22. nº16437	
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de Dº P. Gili	Artà	Cançó popular. Artà (1892). nº33. No se puede recoger más que un fragmento de la letra. Com tornarem passà	-		Cançó popular. nº33. Com tornarem passà nº16445	
Canciones varias: romancescas	1892	Criada de D. Pedro Gili	Artà	El rey n'ha fetas fe cridas. Arte (1892) nº15	El rey n'ha fetas fe cridas	El rey n'ha fetas fe cridas nº46 Reproduce esta versión pero cita la versión de Palma y Manacor	Falta papeleta	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	1898	Gabriel Ferrer pastor de "Sa Corbaya"	Artà	Tocada de corregudes nº71	-		Tocada de corregudes nº71 nº16460	
Bailes tradicionales con figuras	-	Arxiduc Lluís Salvador - Die Balearen. (1869-1891 Copia	Alaró	-	Cossiers d'Alaró - fragmento			
Cantos del campo	-	-	-	-	-	Canción de olivareros nº120	B. Cançó de collir oliva. nº35 nº16505	
Bailes	-	-	-	-	-	Copeo mallorquí n. Islas Baleares . nº 295		Copeo

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Cantos de las faenas agrícolas complementarias	-	-	-	-	-	Cançó d'etsequèa nº121		
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	Entrée 188 8-18 92	Recogido por Noguera	-	-	Tocata de Xeremia			
Cantos del campo	Entrée 189 3 y 190 4	-	-	-	-	Cançó des Batre nº 109 Pedrell explica que se la envia después de publicad a su memoria		
Canciones varias: romancescas	1904	-	-	La ciutat de Nàpols nº67 (a dos voces por terceras)	-	La ciutat de Nàpols nº67 (a dos voces por terceras) nº16456	La ciutat de Nàpols. Diciembre 1888	
Bailes						A. Ball de sa Cisterna nº9. nº16470		
Canciones varias: romancescas						A. Canço. Onze son a Cas forner i na Toninaina és morta nº8. nº16469		
Canciones varias - Posible canto de faenas agrícolas						A. Cançó. S'altra vespre somiava nº4 nº16465. Libro A. Posible metrificación realizada por Samper		
Canciones varias - Posible canto de faenas agrícolas						A. Cançó. S'altra vespre somiava nº3 nº16464. Libro A. Posible metrificación realizada por Samper		
Canciones varias - Posible canto de faenas agrícolas		-				A. Cançó. S'altra vespre somiava. nº2 nº16463. Libro A. Posible metrificación realizada por Samper		

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

-							A. Fragmento. nº7. nº16468	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril							A. Tocada de corregudes nº5. Libro A. nº16466	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril	-						A. Tocata de Flabiol - Libro A. N1 nº16462	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias							B. Cançó de s'espadora. nº4 nº16474. Metrificació preferible de Samper	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias							B. Cançó de trascolar vi. nº19 nº16489	
Cantos de las faenas agrícolas complementarias							B. Cançó des tondre nº11 nº16481	
Cantos del campo							B. Cançó des llaurar. nº40 nº16510	
Cantos del campo							B. De bronze fan ses campanes nº41 nº16511 - Cançó de s'esveyá.	
Cantos del campo							B. Cançó des Batre nº24 nº16494	
Cantos del campo							B. Cançó de batre. nº39 nº16509	
Cantos del campo							B. Cançó des llaurar. S'aigo millor de Mallorca. nº17 nº1648	
Cantos del campo							B. Cançó des llaurar. S'aigo millor de Mallorca. nº23 nº16493	
Cantos del campo							B. Cançó des segà nº18 nº16488	
Cantos del campo							B. Cançó des segar nº12 nº16482	
Cantos del campo							B. Cançó des segar nº13 nº16483	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Cantos del campo							B. Cançó des segar nº50 nº16520	
Cantos del campo							B. Cançó des segar nº50 nº16521	
Cantos del campo							B. Cançó des segar nº9 nº16479	
Canciones varias							B. Cançó popular. Dalt d'una muntanya. nº2 nº16472	
Canciones varias							B. Cançó popular. Demà dematí. nº1 nº16471	
Canciones varias							B. Cançó popular. El senyor de l'Oriola nº8 nº16478	
Canciones varias							B. Cançó popular. La Porquerola. nº14 nº16484	
Canciones varias							B. Cançó popular. Mestre Pere. nº6 nº16476	
Canciones varias							B. Cançó popular. Mestre Periera. nº7 nº16477	
Canciones varias							B. Cançó popular. Un dia passava per baix d'un carrer. nº3 nº16473	
Canciones profanas de origen religioso							B. Cançó Sant Antoni de Viana. nº5 nº16475	
Canciones varias							B. Cançó. Didó, si vas a Ciutadella. nº22 nº16492	
Canciones varias							B. Cançó. En Joan quan va arribar nº44 nº16514	
Canciones varias							B. Cançó. Es venguda una Eivisseca. nº25 nº16495	
Canciones varias							B. Cançó. S'arrossera. nº21 nº16491	
Canciones varias: romancescas							B. Deixem lo dol nº34 nº16504	

Anexo VI. Tabla completa del repertorio popular recogido por Antonio Noguera

Canciones varias							B. El mestre nº38 nº16508	
Canciones varias							B. El pastor de corriola nº28 nº16498	
Bailes							B. Fandango nº43 nº16513	
Canciones varias: romancescas							B. La ciutat de Nàpols nº15 nº16485	
Canciones varias: romancescas							B. La ciutat de Nàpols nº20 (a dos voces por terceras) nº16490	
Bailes							B. Porgueres. Temps de mazurca. nº49 nº16519	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril							B. Preludi de Xeremies nº42 nº16512	
Canciones varias							B. Sota el pont de Lió. nº29 nº16499	
Canciones varias: romancescas							B. Tonada de les Codolades. Variante de nº25.	
Canciones varias							B. La vida de les galeres nº32 nº16502	
Cantos del campo							B. Tonada de llaurar nº48 nº16518	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril							B. Taules (Fabiol) nº45 nº15415	
Tocatas de gaita, caramillo y tamboril							B. Copeo. nº53 nº16523	

ANEXO VII. Fotografías e Ilustraciones

Núm	Descripción 1	Descripción 2	Origen
1	Antonio Noguera y Balaguer	Retrato	Archivo General del Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
2	Retrato Antonio Noguera y Balaguer, Felipe Pedrell y Josep Antoni Pont.	Manacor, Agosto 1902	Archivo General del Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
3	Capella de Manacor junto a Felipe Pedrell y Antonio Noguera y Josep Antoni Pont	Manacor, Agosto 1902	Archivo General del Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
4	Redacción de <i>La Almudaina</i>	De pie, de izquierda a derecha: R. Ballester, J. Amengual, G. Alomar, J. Muntaner, N. Fuentes, G. Carbonell. Sentados, de izquierda a derecha: A. Noguera, M.S. Oliver, F. Escalas, P. Peyro, H. Ferrer.	Revista <i>La Veu de Mallorca</i> . Nº 173. Año 1900
5	Redacción de <i>La Almudaina</i> . 2	De pie, D. Jerónimo Amengual, D. Jerónimo Amengual (hijo), D. Pedro Peyro, y D. Juan Muntaner entre otros. Sentados: Antonio Noguera, Miquel del S. Oliver.	Publicación Antonio Noguera y su obra musical. G. Alomar. Periódico <i>La Ciudad</i> 2/12/1905
6	Antonio Noguera y Balaguer - Frontal	Recuerdo de defunción	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
7	Antonio Noguera y Balaguer - Interior	Recuerdo de defunción	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
8	Antonio Noguera y Balaguer	Caricatura cómica al carboncillo	Revista "Puntos y Comas". 10/09/1889
9	Miquel del Sants Oliver - Literato y director de <i>La Almudaina</i>	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
10	Juan Alcover - Literato y poeta	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
11	Juan Alcover 2 - Literato y poeta	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
12	Enric Alzamora - Literato y fundador del Fomento de Turismo	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
13	Gabriel Alomar - Literato y poeta	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
14	Costa i Llobera - Literato y poeta	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
15	Costa i Llobera - 2. Literato y poeta	Retrato	Archivo no catalogado - Biblioteca L. Alemany
16	Bartomeu Torres - Compositor	Retrato	Revista "La Roqueta". 15/5/1902

Núm	Descripción 1	Descripción 2	Origen
17	Retrato de Joan Goula - Director del Teatro Principal	Retrato	Revista <i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
18	Grabado de Joan Goula - 2 - Director del Teatro Principal	Retrato	Revista <i>L'Ignorancia</i> . 4/06/1892
19	Lluís Millet - Director del Orfeó Català	Retrato	Revista <i>La Roqueta</i> . 1899
20	Brindis de Salas - Violinista	Retrato a carboncillo	Periódico <i>La Almudaina</i> . 2/2/1889
21	Quinteto Albéniz	Agudo, Arbós, Gálvez, Albéniz y Rubio	Periódico <i>La Almudaina</i> . 7/4/1894
22	Orfeón Mallorquín	Fotografía grupal	<i>La Roqueta</i> . 26/05/1900
23	Joan Valenzuela. Presidente del Orfeón	Retrato	<i>La Roqueta</i> . 26/05/1900
24	Estandarte del Orfeón mallorquín. Parte frontal	Fotografía	<i>La Roqueta</i> . 26/05/1900
25	Estandarte del Orfeón mallorquín. Parte trasera	Fotografía	<i>La Roqueta</i> . 26/05/1900
26	Andrés Gelabert - Director del Orfeón mallorquín	Retrato	<i>La Roqueta</i> . 26/05/1900
27	Palermi Lery - Soprano	Compañía del Teatre Principal	<i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
28	Sr. Banquells - Bajo	Compañía del Teatre Principal	<i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
29	Palermi Lery - Soprano 2	Compañía del Teatre Principal	<i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
30	Sr. Balasch - Tenor	Compañía del Teatre Principal	<i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
31	Arturo Baratta	Compañía del Teatre Principal	<i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
32	Sr. Puiggener - Barítono	Compañía del Teatre Principal	<i>La Roqueta</i> . 15/11/1902
33	Joan Roig - Tenor	Caricatura a carboncillo	<i>El Solfeo</i> . 30/1/1896
34	Francisco Uetam - Barítono	Caricatura a carboncillo	<i>El Solfeo</i> . 1896
35	Bartolomé Torres. Compositor	Caricatura a carboncillo	<i>El Solfeo</i> . 17/11/1895
36	Teatre Líric - Vista exterior	Sa companyia des Líric	<i>La Roqueta</i> . 15/4/1902
37	Teatre Líric - Vista exterior 2	Sa companyia des Líric	<i>La Roqueta</i> . 15/4/1902
38	Pep Talavera - Director de la compañía	Sa companyia des Líric	<i>La Roqueta</i> . 15/4/1902
39	Don Vicens Peidró	Sa companyia des Líric	<i>La Roqueta</i> . 15/4/1902
40	Filomena García	Sa companyia des Líric	<i>La Roqueta</i> . 15/4/1902
41	Manuscrito de Albéniz	Dedicado a Noguera.	Partituroteca. UIB
42	Portada partitura	Primera Mazurka de Noguera	1889

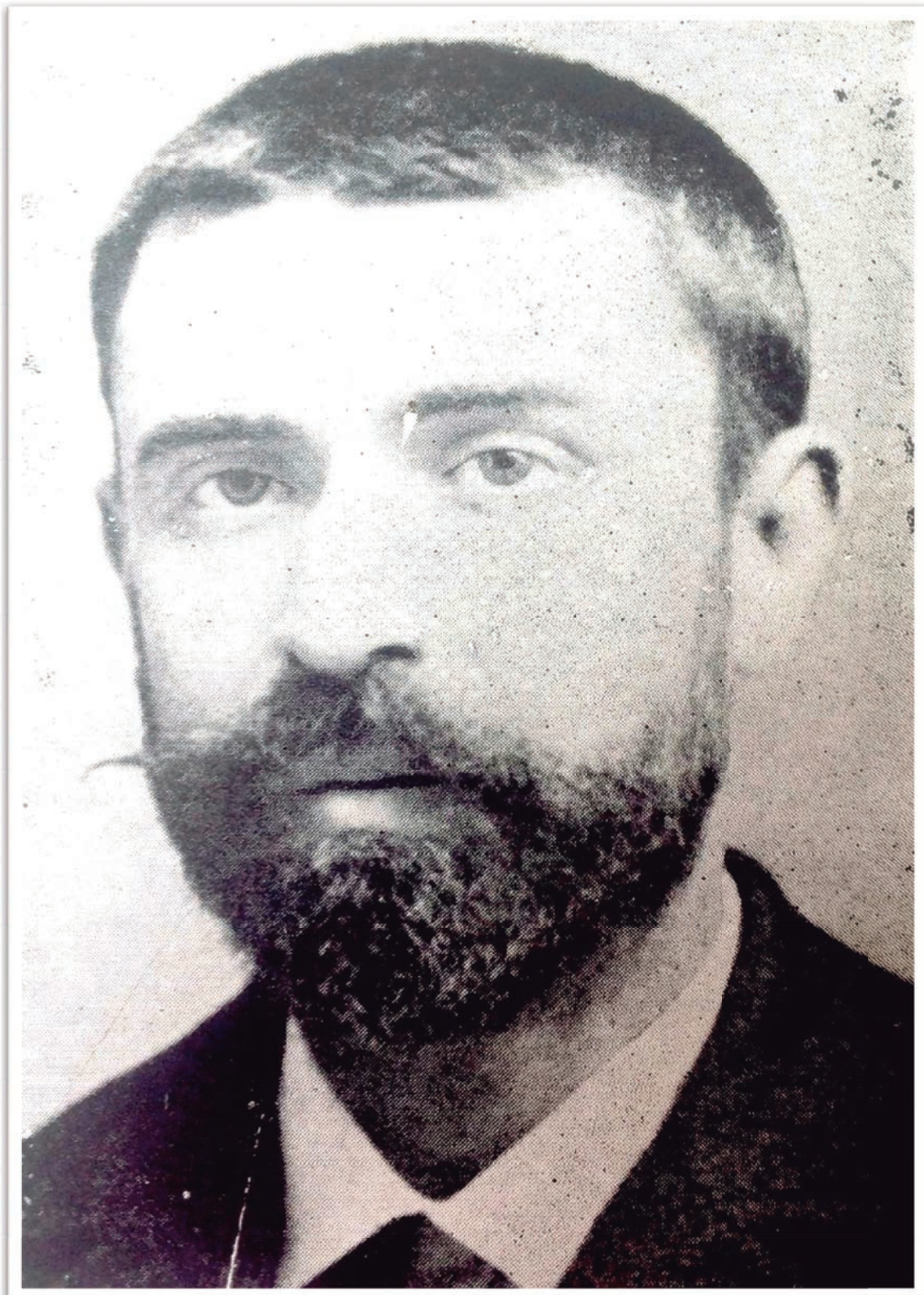


Ilustración 1. Retrato de Antonio Noguera



Ilustración 2. Retrato de Antonio Noguera, Felipe Pedrell y José Antonio Pont



Ilustración 3. Capella de Manacor junto a Felipe Pedrell y Antonio Noguera

REDACCIÓ DE «LA ALMUDAINA»



Fot. d' en Villalonga.

R. Ballester, J. Amengual, G. Alomar, J. Muntaner, N. Fuentes, G. Carbonell,
A. Noguera, M. S. Oliver, F. Escalas, P. Peyró, H. Ferrer.

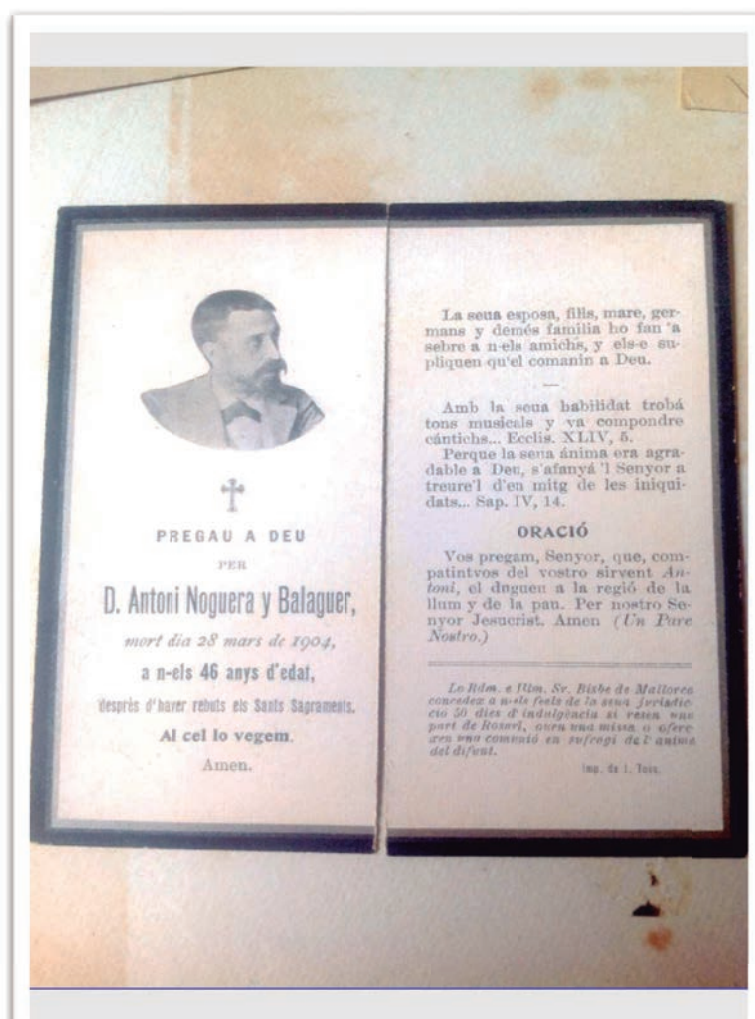
Il·lustració 4. Redacció de La Almudaina



Il·lustració 5. Redacció de La Almudaina



Il·lustració 6. Recuerdo de defunción de Antonio Noguera



Il·lustració 7. Interior del recuerdo de defunción de Antonio Noguera



Puntos Comas

Semanario

NUESTROS MÚSICOS



D. ANTONIO NOGUERA

Ha dado ocasión
en *Mañana primera*
á la gran cuestión
Torres-Noguera.

Ilustración 8. Caricatura de Antonio Noguera



Il·lustració 9. Retrat de Miquel del Sants Oliver



Ilustración 10. Retrato de Juan Alcover

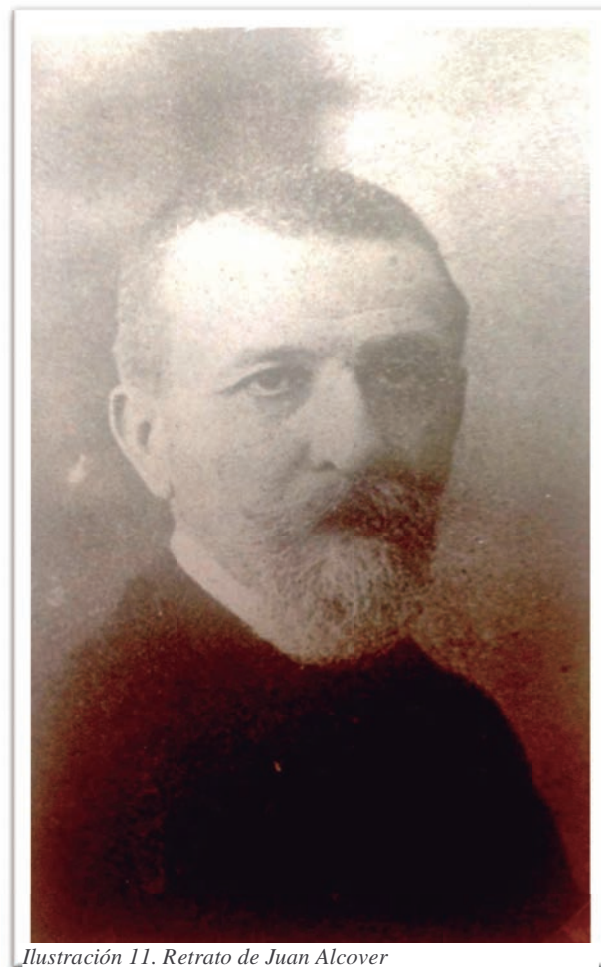


Ilustración 11. Retrato de Juan Alcover

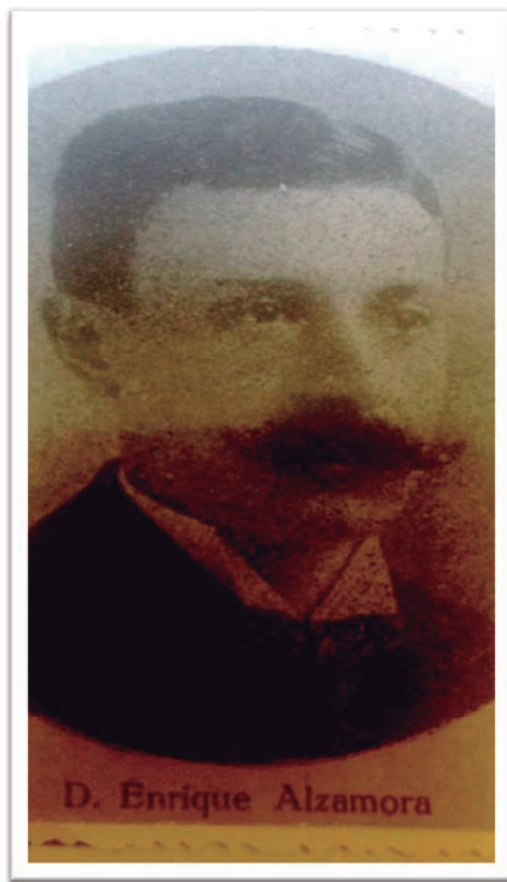
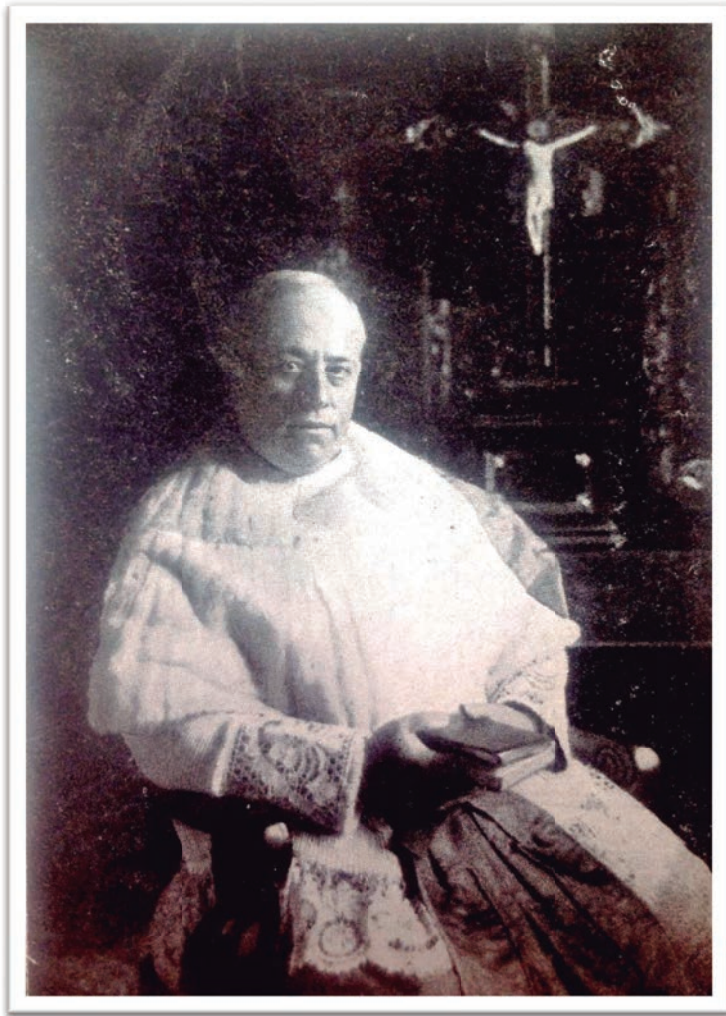


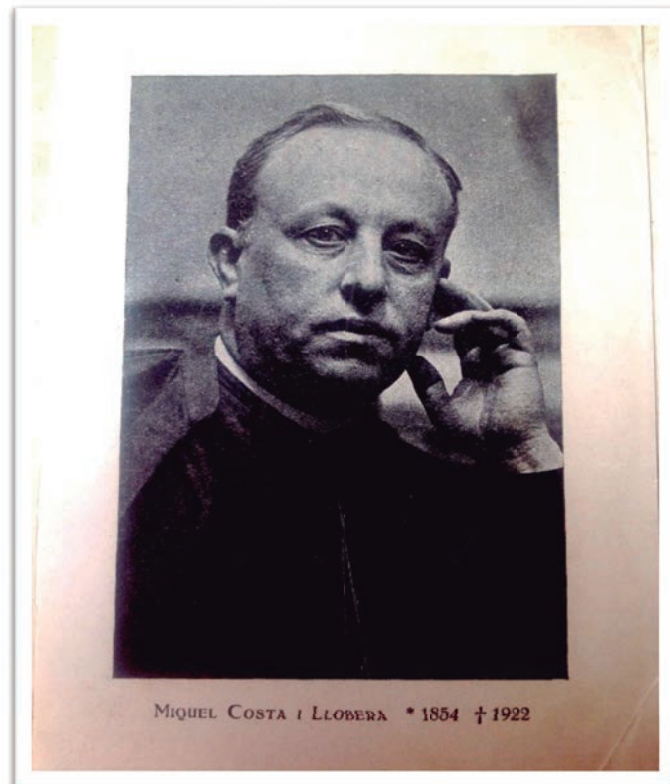
Ilustración 12. Retrato de Enrique Alzamora



Ilustración 13. Retrato de Gabriel Alomar



Il·lustració 14. Retrat de M. Costa i Llobera



Il·lustració 15. Retrat de Costa i Llobera

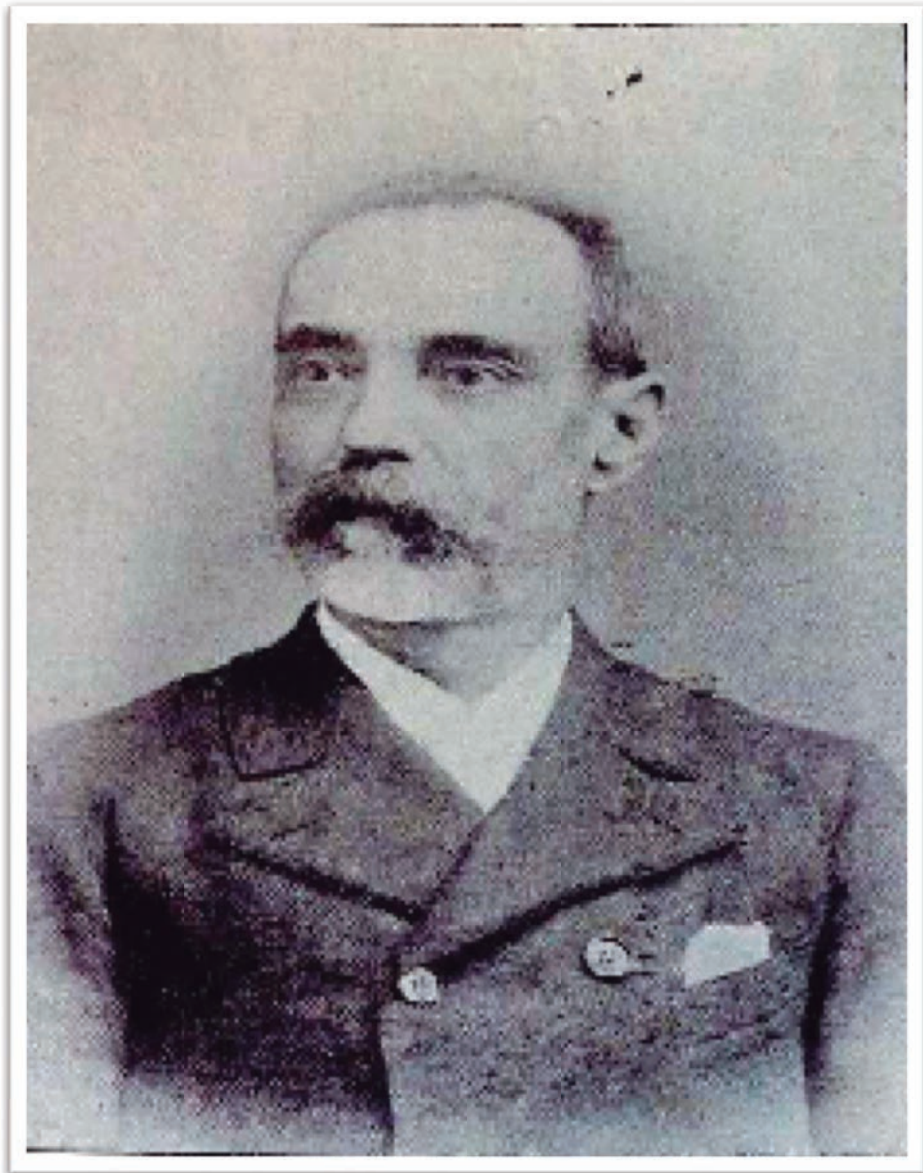


Ilustración 16. Retrato de Bartolomé Torres

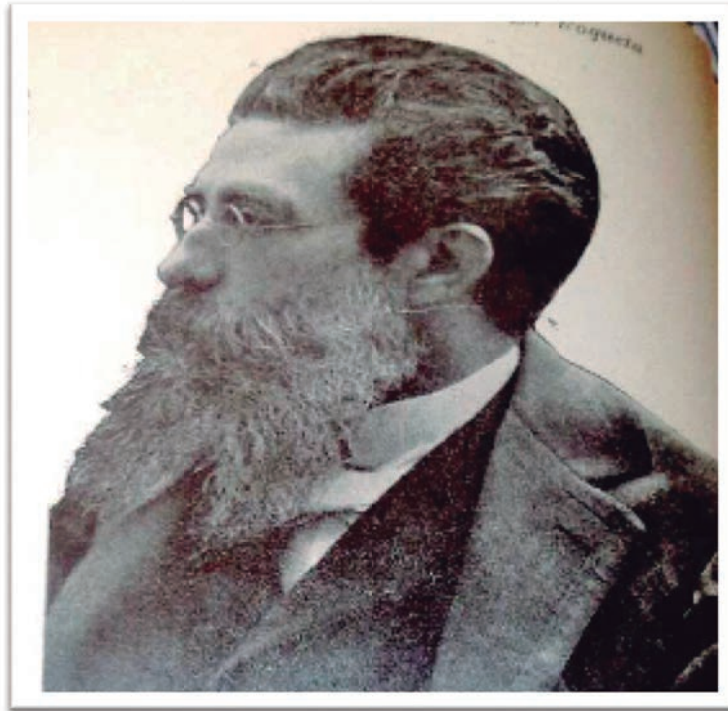


Ilustración 17. Retrato de Joan Goula

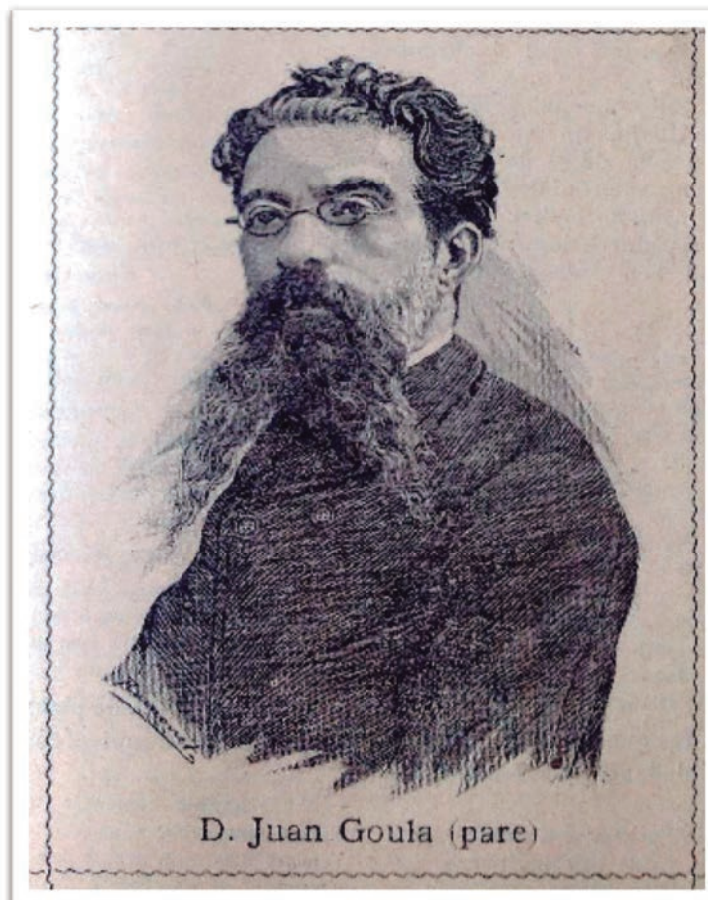
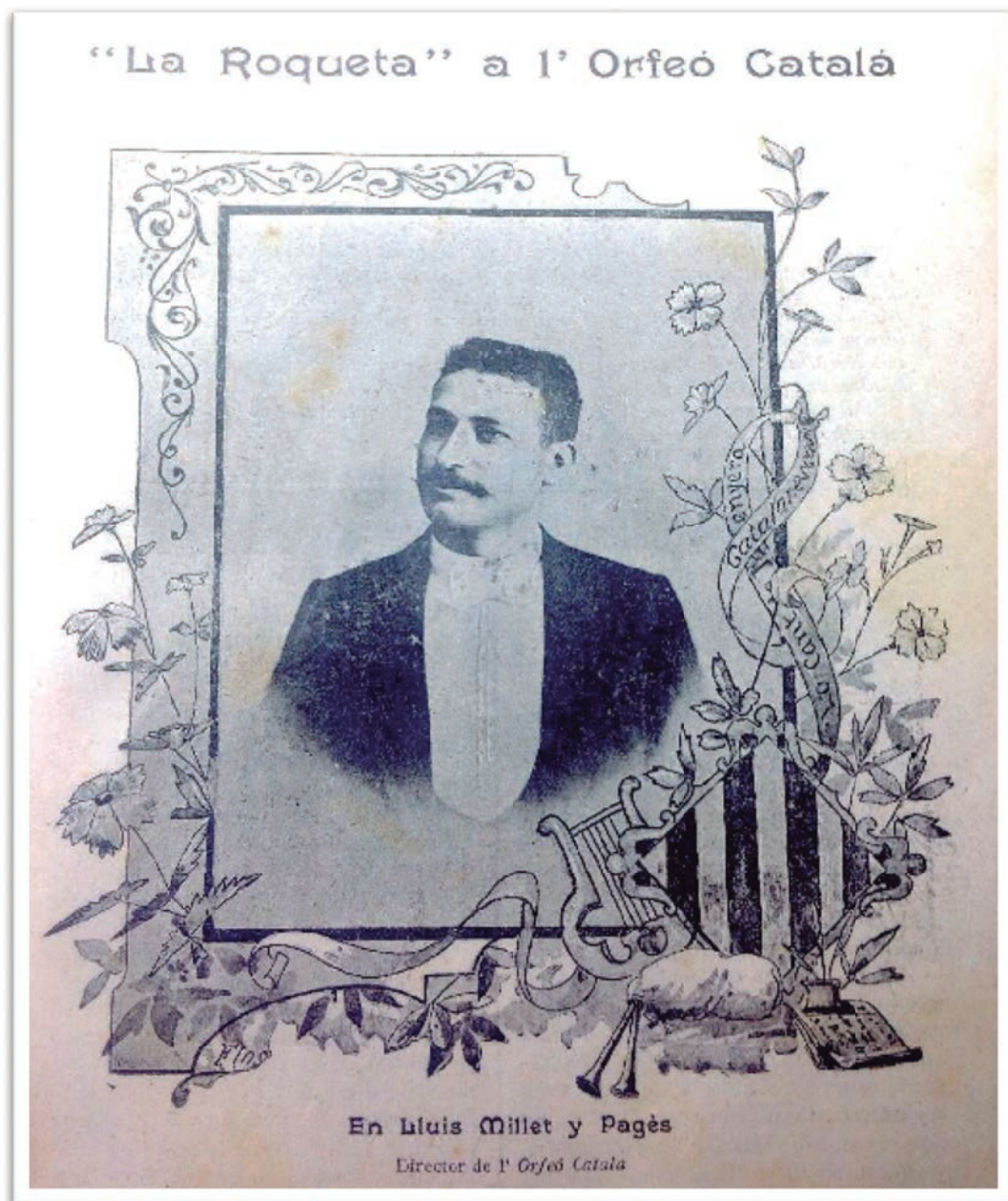


Ilustración 18. Grabado de Joan Goula

“La Roqueta” a l’ Orfeó Català



Il·lustració 19. Retrat de Lluís Millet en la portada de la revista La Roqueta

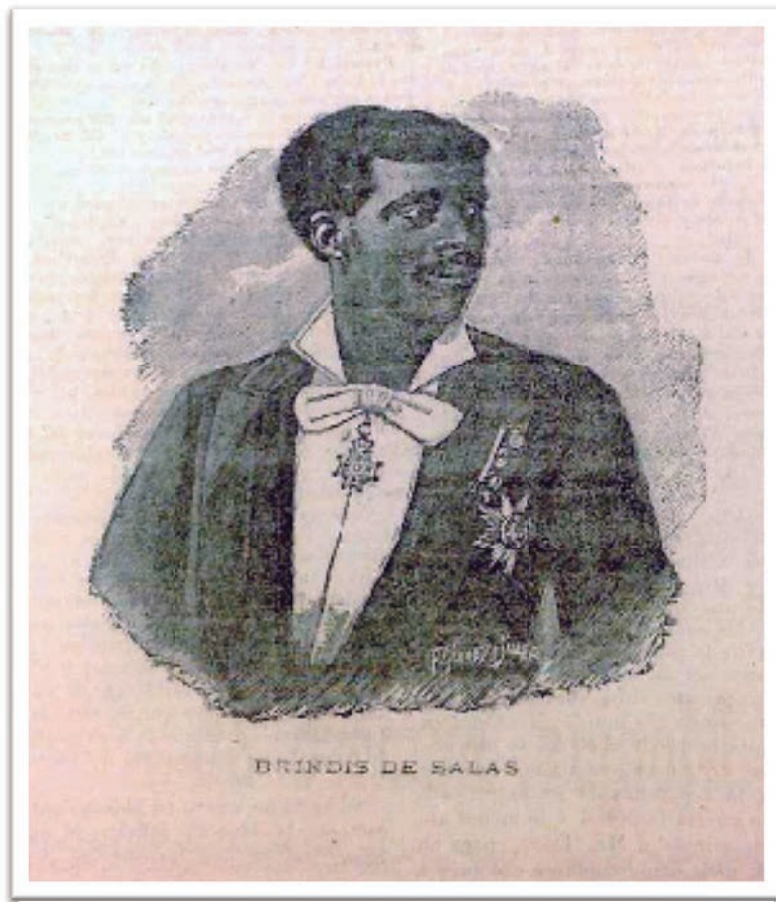


Ilustración 20. Grabado de Brindis de Salas



Ilustración 21. Retrato del Quinteto Albéniz



Ilustración 22. Orfeón mallorquín



Ilustración 23. Retrato Joan Valenzuela. Presidente del Orfeón Mallorquín



Il·lustración 24. Estandarte del Orfeó mallorquín



Il·lustración 25. Parte trasera del estandarte del Orfeó mallorquín



Ilustración 27. Soprano Palermi Ley

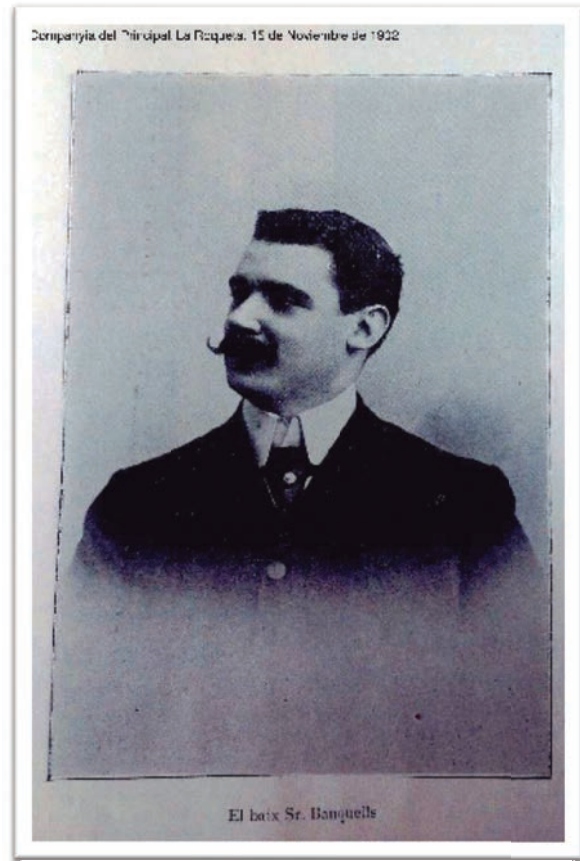


Ilustración 28. Bajo Blanquells



Ilustración 29. Soprano Palermi Ley



Ilustración 30. Tenor Balashch



Ilustración 32. Bartono Puggener



Ilustración 31. Arturo Baratta



Ilustración 34. Francisco Uetam. Caricatura

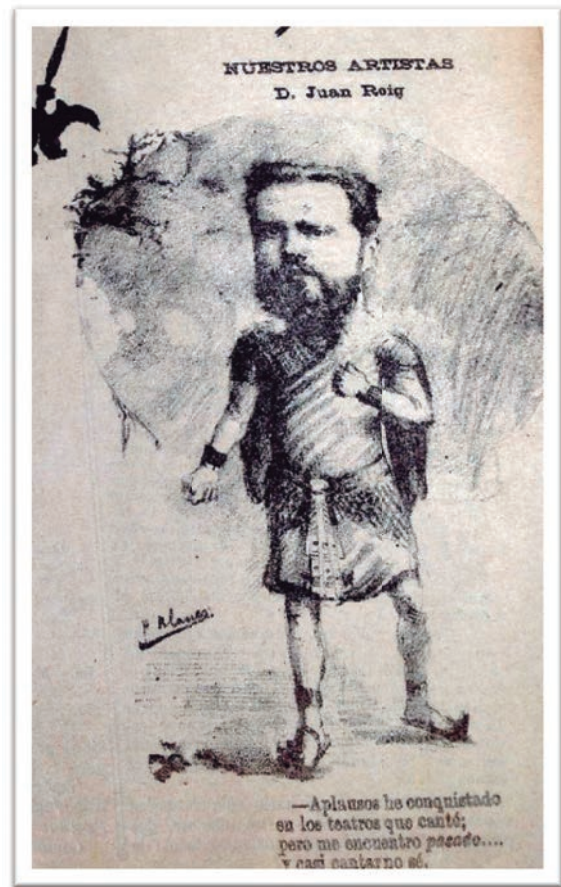


Ilustración 33. Tenor Roig

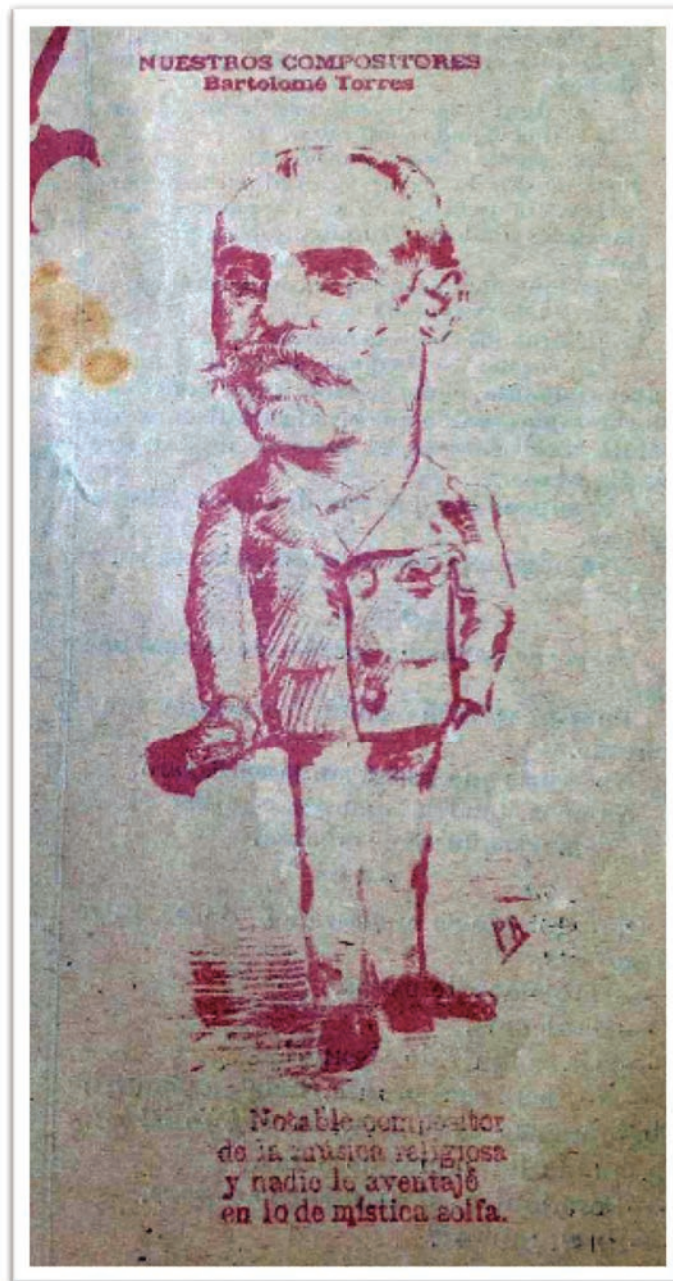


Ilustración 35. Caricatura de Bartolomé Torres

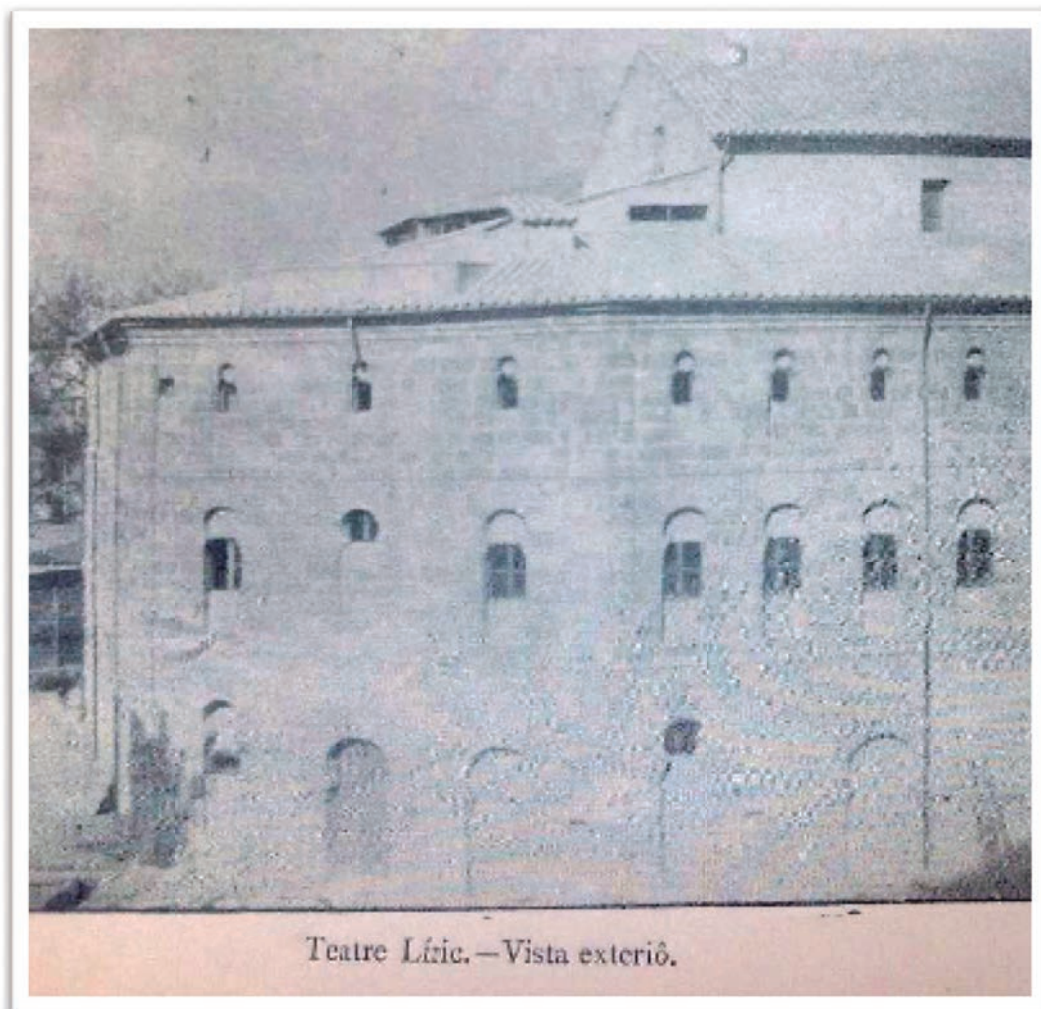


Ilustración 36. Vista exterior del Teatre Líric



Ilustración 37. Teatre Líric



Ilustración 38. Pep Talavera. Director de la compañía del Teatre Líric

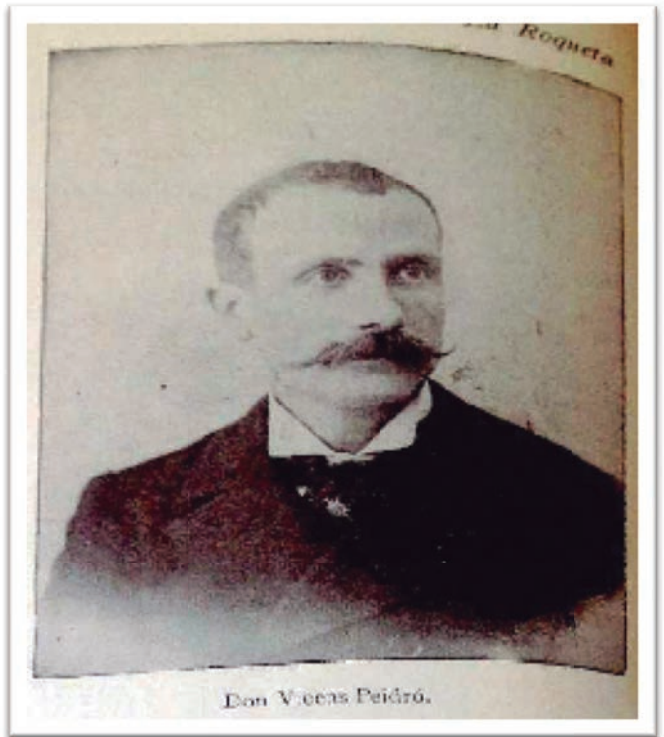


Ilustración 39. Vicens Peidro. Miembro de la compañía.



Ilustración 40. Filomena García. Miembro de la compañía

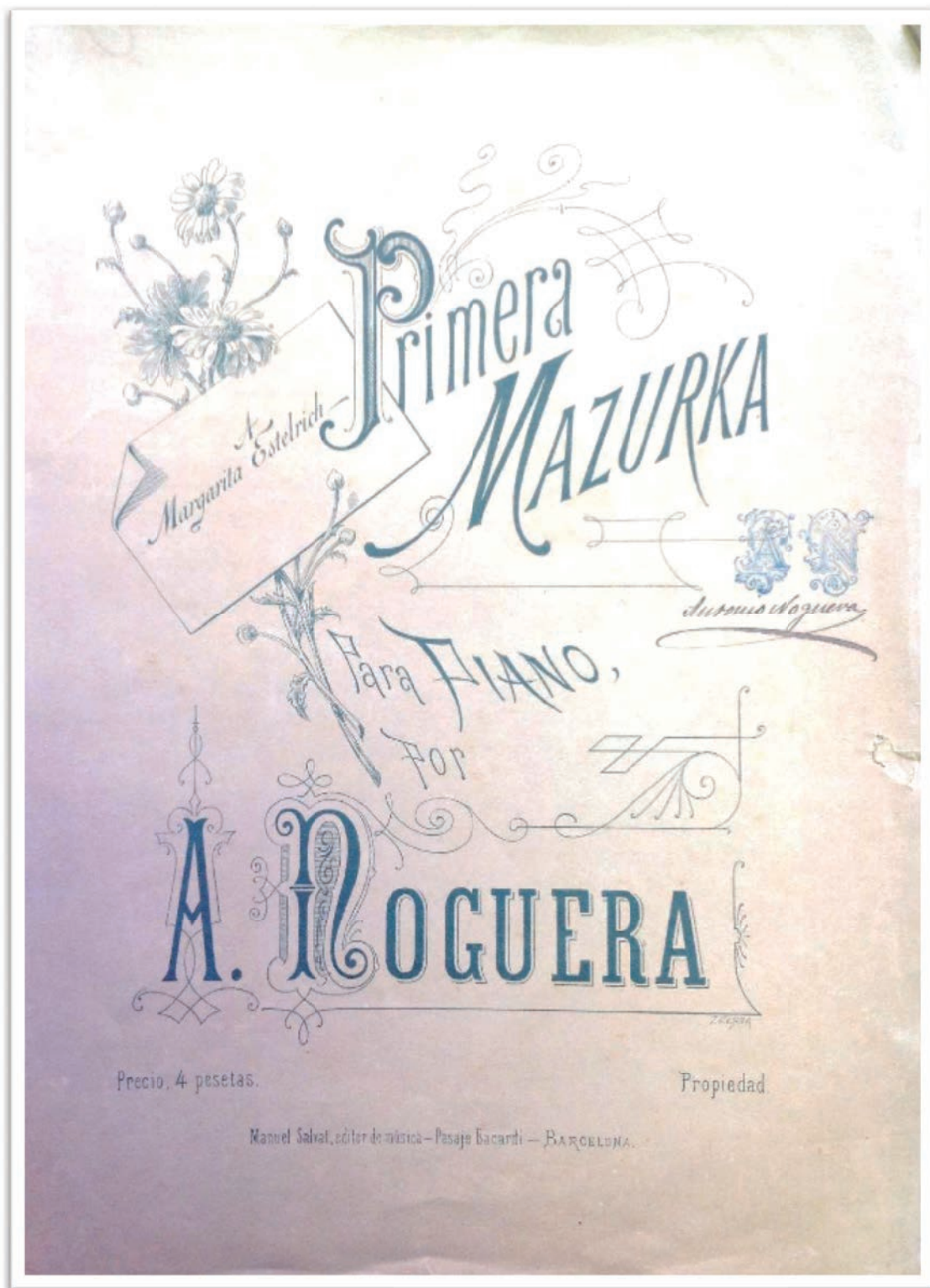


Ilustración 42. Primera Mazurka de Noguera

Primera Mazurka

Tempo di Mazurca
Moderato

Antonio Noguera i Balaguer
Transcripción y corrección: Eugenia Gallego

Piano

Measures 1-5 of the first system. The music is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Measures 6-10 of the second system. The right hand continues the melodic development with grace notes and slurs. The left hand maintains a steady accompaniment.

Measures 11-15 of the third system. The right hand has a more active melodic line with grace notes. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 16-20 of the fourth system. The right hand features a series of slurs and grace notes. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

Measures 21-25 of the fifth system. The right hand includes trills (tr) and grace notes. The left hand has a bass line with a 'Ped.' (pedal) marking and an asterisk (*) below it. The system concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking and a fermata.

26 *tr* *tr* **a tempo** *dim.*
Ped. *

31

36 *f*

41 **Adagio** *pp*

46 **Animatto Leggiero** *f*

50

55

60 **Tempo primo**

Ped. *

65

cresc. *dim.*

Ped. *

70 *a tempo*

4

Primera Mazurka

74

Musical notation for measures 74-77. The score is in 3/4 time. Measure 74: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G. Measure 75: Treble clef has eighth notes G-A-B, bass clef has a quarter note G. Measure 76: Treble clef has eighth notes A-B-C, bass clef has a quarter note A. Measure 77: Treble clef has eighth notes B-A-G, bass clef has a quarter note B. Dynamic markings include *dim.* and *p*.

78

Musical notation for measures 78-80. Measure 78: Treble clef has eighth notes G-A-B, bass clef has a quarter note G. Measure 79: Treble clef has eighth notes A-B-C, bass clef has a quarter note A. Measure 80: Treble clef has eighth notes B-A-G, bass clef has a quarter note B. Dynamic markings include *dim.* and *p*.

Cançó (per un Àlbum)

Música: Antonio Noguera
Revisión y transcripción: Eugenia Gallego

Lento

8

13

Dansa de Sant Joan

Antoni Noguera i Balaguer (1856-1904)

Revisión i transcripció: Eugenia Gallego

Allegretto

Piano

p

The first system of the piano score for 'Dansa de Sant Joan'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

8

The second system of the piano score, starting at measure 8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. The dynamics remain piano.

14

dolce

The third system of the piano score, starting at measure 14. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is consistent. The dynamic is marked as *dolce* (sweet).

20

f *espress* *p*

The fourth system of the piano score, starting at measure 20. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is consistent. The dynamic is marked as *f* (forte) *espress* (espressivo), and then *p* (piano) at the end of the system.

25

pp

The fifth system of the piano score, starting at measure 25. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment is consistent. The dynamic is marked as *pp* (pianissimo).

31

Musical score for measures 31-36. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and rests. Dynamics include *f* (forte) in measure 35. Accents (>) are placed over several notes in the right hand.

37

Musical score for measures 37-41. The right hand continues with rhythmic patterns, including some dotted rhythms. The left hand has longer note values, including half notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) in measure 39. Accents (>) are used throughout the right hand.

42

Musical score for measures 42-45. The right hand features a consistent eighth-note pattern. The left hand has a simple accompaniment of quarter notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) in measure 43. Accents (>) are present in the right hand.

46

Musical score for measures 46-49. The right hand has a more melodic line with eighth-note runs. The left hand continues with quarter-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in measure 47. Accents (>) are used in the right hand.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand features eighth-note patterns with some rests. The left hand has a mix of quarter and eighth notes. Dynamics include *p* (piano) in measure 50 and *ff* (fortissimo) in measure 52. Accents (>) are used in the right hand.

56

Musical score for measures 56-60. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with dotted half notes and quarter notes.

61

Musical score for measures 61-65. The right hand continues with eighth-note patterns, including slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) at the beginning and *molto cresc* (molto crescendo) towards the end of the system.

66

Musical score for measures 66-70. The right hand features a more complex eighth-note pattern with slurs and accents. The left hand accompaniment includes slurs and accents. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).